

*Metamorfosi drammaturgiche settecentesche:
il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*

Lineadacqua edizioni

*Metamorfosi drammaturgiche settecentesche:
il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*

a cura di
Javier Gutiérrez Carou

Venezia
Lineadacqua Edizioni
2011

© gli autori dei singoli saggi
© 2011 lineadacqua edizioni eventi

ISBN: 978-88-95598-15-4 Dep

*Para Sinda Gómez Fernández e Ramón Isasi Fernández,
bos e xenerosos*

Ghe par, che chi ga bon senso abbia da interessarse in sta sorte de spagnolade?

Carlo Gozzi, *I due fratelli nimici*, atto III, scena IX

All the shabbiness of the theatre was perfectly apparent to us; we saw the grossness of the painting and the unreality of the properties. And yet I cannot say that the play lost one whit of its charm for me, or that the working of the machinery and its inevitable clumsiness disturbed my enjoyment in the least. There was so much truth and beauty in the playing, that I did not care for the sham of the ropes and gilding, and presently ceased to take any note of them. The illusion which I had thought an essential in the dramatic spectacle, turned out to be a condition of small importance.

William Dean Howells, *Venetian Life*, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1892, pp. 9-10 [London, N. Trübner & Co., 1866]

Indice

Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro ‘spagnolesco’ gozziano come nuvola di punti, Javier Gutiérrez Carou	15
La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni, Anna Scannapieco	31
Progetti culturali, modelli autobiografici e motivazioni personali nelle <i>Memorie inutili</i> . Appunti sul teatro spagnolo (con inediti documenti del Fondo Gozzi), Javier Gutiérrez Carou	45
Appendice: testi inediti	64
Due drammi flebili ‘protospagnoleschi’ francesi prima del teatro ‘spagnolesco’ (<i>Il cavaliere amico</i> e <i>Doride</i>), María Consuelo de Frutos Martínez	69
I generi del teatro di ispirazione spagnola di Carlo Gozzi, Susanne Winter	81
Effetto notte. Per una ‘genetica’ del teatro gozziano ‘alla spagnola’, Piermario Vescovo	91
Le didascalie nel teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi, Alessandro Cinquegrani	103
Forme e funzioni del riso nelle commedie spagnolesche di Carlo Gozzi, Rita Unfer Lukoschik	111
La musica nei drammi di fonte spagnola di Carlo Gozzi, Andrea Fabiano	119
La vita spettacolare dei testi, Giulietta Bazoli	129
Schede delle opere spagnolesche di Carlo Gozzi	147
• <i>La donna vendicativa</i> , Rossend Arquès Corominas	151
• <i>La caduta di Donna Elvira Regina di Navarra</i> , Alessandro Cinquegrani	167
• <i>La punizione nel precipizio</i> , Alessandro Cinquegrani	173
• <i>Il pubblico segreto</i> , Javier Gutiérrez Carou - Joaquín Espinosa Carbonell	181
• <i>Eco e Narciso</i> , Andrea Fabiano - Maria Grazia Pensa - Javier Gutiérrez Carou	195
• <i>Le due notti affannose</i> , Javier Gutiérrez Carou - Joaquín Espinosa Carbonell	205
• <i>La donna innamorata da vero</i> , Ricciarda Ricorda	221
• <i>La principessa filosofa</i> , Ricciarda Ricorda	229
• <i>I due fratelli nemici</i> , Javier Gutiérrez Carou - Rita Unfer Lukoschik	237
• <i>La malia della voce</i> , Javier Gutiérrez Carou	251
• <i>Il moro di corpo bianco</i> , Susanne Winter	265
• <i>Le droghe d'amore</i> , Benedict Buono	273
• <i>Il metafisico</i> , Susanne Winter	285
• <i>Bianca contessa di Melfi</i> , Javier Gutiérrez Carou - Rita Unfer Lukoschik	293
• <i>Amore assottiglia il cervello</i> , Javier Gutiérrez Carou	307
• <i>Cimene Pardo</i> , Irene Romera Pintor - Giulietta Bazoli	323
• <i>La figlia dell'aria</i> , Benedict Buono - Paloma Galán Rodríguez	333
• <i>Annibale duca di Atene</i> , María Consuelo de Frutos Martínez - Laura Rodríguez Tato	345
• <i>La donna contraria al consiglio</i> , Rossend Arquès Corominas	357
• <i>Il montanaro Don Giovanni Pasquale</i> , María Consuelo de Frutos Martínez - Laura Rodríguez Tato	369
Indice delle abbreviazioni	385
Bibliografia citata	387
Indice dei nomi e delle opere anonime	397

O presente volume é o resultado do traballo desenvolvido entre os anos 2007 e 2010 no ámbito do proxecto de investigación PGIDIT07PXIB204033PR, dirixido por Javier Gutiérrez Carou e financiado pola *Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación* da *Consellería de Innovación e Industria* da *Xunta de Galicia*.

Il presente volume è il risultato del lavoro svolto fra gli anni 2007 e 2010 nell'ambito del progetto di ricerca PGIDIT07PXIB204033PR, diretto da Javier Gutiérrez Carou e finanziato dalla *Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación* della *Consellería de Innovación e Industria* della *Xunta de Galicia*.

Metamorfosi drammaturgiche settecentesche:
il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi

Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro 'spagnolesco' gozziano come nuvola di punti

Javier Gutiérrez Carou
Università di Santiago de Compostela

Solo quindici anni fa nessuno si sarebbe azzardato ad affermare che all'inizio del secondo decennio del ventunesimo secolo gli studi gozziani avrebbero vissuto uno sviluppo così ampio e profondo come quello cui stiamo assistendo. Infatti, a differenza di quanto accaduto nel doppio centenario gozziano-goldoniano del 1906/1907, in cui del conte veneziano non fu ricordato nemmeno il nome, negli anni 2006 e 2007 abbiamo potuto applaudire un importante numero di eventi culturali e accademici¹ che hanno eliminato molte delle ombre che gravavano ancora sulla produzione gozziana, permettendo di mettere a fuoco la sua profonda conoscenza del teatro, nel più ampio senso del termine e del fenomeno, e il suo fondamentale ruolo nella cultura settecentesca veneziana, italiana ed europea. Il 2006 è stato anche l'anno di apertura alla pubblica consultazione del Fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: diverse migliaia di carte autografe, maggioritariamente di Carlo Gozzi, scoperte da Fabio Soldini nel 2004 nella villa familiare di Visinale, che ci hanno portato a capire molti aspetti dell'operato gozziano e permesso di ricuperarne molti testi finora sconosciuti. Non siamo però in grado di affermare che la scoperta e la rinascita dell'interesse verso Carlo siano in rapporto di causa-effetto: certamente le novità che si sono iniziate a intravedere da pochi anni sulle carte del Fondo Gozzi hanno attirato fortemente l'interesse degli studiosi. È vero anche, però, che il convegno gozziano del 2004 in cui si annunciò la scoperta dei manoscritti era stato pensato originariamente come una prima riunione per organizzare celebrazioni più impegnative, pensando al doppio centenario di Gozzi e di Goldoni negli anni 2006 e 2007, e non *ad hoc* per la comunicazione al mondo del ritrovamento. Per tale motivo siamo inclini a pensare che il notevolissimo sviluppo degli studi sul teatro del XVIII secolo aveva già fatto capire la necessità di affrontare con serietà metodologica l'operare di Carlo Gozzi e che, felicemente, la scoperta del Fondo venne a coincidere cronologicamente con tale maturità scientifica: sembrerebbe che finalmente il destino abbia voluto far giustizia con il ruolo culturale e teatrale svolto dal Solitario. L'impulso che gli studi gozziani stavano ricevendo 'spontaneamente' si è visto moltiplicato esponenzialmente grazie ai nuovi e catalizzatori testi del Fondo Gozzi.

Le novità nello studio dell'opera gozziana hanno portato a un livello di conoscenza così profondo del suo pensiero e della sua estetica, non solo per la scoperta di elementi finora ignorati, ma anche per l'applicazione di metodologie 'spregiudicate', che pensiamo si possa affermare che ci troviamo dinanzi a un vero e proprio cambiamento di paradigma scientifico in tale ambito. Inoltre, nelle ultime pubblicazioni sull'argomento, e su altri concomitanti, si percepisce chiaramente che tale svolta negli studi gozziani si sta diffondendo a onde, con un effetto metaforicamente simile a quello provocato da un sasso lanciato in uno stagno, le quali stanno smovendo anche idee che sembravano, fino a pochissimo tempo fa, fisse e indiscutibili all'interno dei paradigmi relativi a Goldoni, alla commedia dell'arte, al multiforme teatro del Settecento.

Proprio a causa di quanto appena espresso, pensiamo sia necessario avanzare con grande prudenza per evitare che, così come in passato la decontestualizzazione critica portò a un profondo impoverimento interpretativo delle opere gozziane, attualmente si possa cadere nella situazione contraria: vale a dire, il fatto di conoscere (quasi) tutta l'opera drammatica e teorica dell'autore veneziano potrebbe creare un'ipercontestualizzazione che impedirebbe la corretta messa a fuoco di un qualsiasi singolo testo del Gozzi. L'ampia conoscenza odierna di buona parte del percorso evolutivo del pensiero dell'autore potrebbe dare luogo, per esempio, all'applicazione di idee e valutazioni globali, nate dallo studio di tutta la sua produzione, a opere appartenenti ai primi periodi della sua attività, in cui esiti raggiunti successivamente non sarebbero ancora presenti; vale a dire una messa a fuoco complessiva (auspicabile da tanti punti di vista), applicata indiscriminatamente a un determinato momento, potrebbe schiacciarne le caratteristiche puntuali proprie (motivo per cui nei saggi che costituiscono il presente volume la diacronia assume un ruolo strutturante fondamentale per lo studio della produzione gozziana spagnolesca, mentre nelle schede

¹ Al riguardo cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi o l'araba fenice (cronaca di un bicentenario)*, «Testo», 55/XXIX (gen.-giu. 2008), pp. 105-113 (con il complementare: ID., «*Bon voyage: revenez; n'y manquez pas*». Fasti per il tricentenario della nascita di Goldoni, «Testo», 57/XXX (gen.-giu. 2009), pp. 103-112), e ANNA SCANNAPIECO, *Per una giusta politica della memoria: sui centenari di Carlo Gozzi e di Carlo Goldoni*, «Rivista di letteratura teatrale», 2 (2009), pp. 31-43.

analitiche dei testi manteniamo un atteggiamento sincronico in modo tale che dalla lettura di entrambe le sezioni si possa raggiungere una visione organica ed equilibrata di questo importante settore del teatro del Solitario).

Solitamente Carlo Gozzi faceva riferimento alle proprie opere ispirate al teatro spagnolo del Seicento con formule allusive («nuovo genere»², «secondo genere»³, «commedie spagnole»⁴, «Rappresentazioni romanzesche Spagnuole»⁵ e via dicendo), in modo tale che è stata successivamente la critica a coniare delle etichette («teatro ispano-veneto», «teatro d'ispirazione spagnola», e così via) per indicare un gruppo di testi che, nonostante l'incertezza terminologica, è chiaramente e omogeneamente identificato da tutti gli studiosi: si tratta di venti testi scritti dal Solitario fra l'anno 1767 e i primissimi dell'Ottocento, le cui fonti sarebbero state altrettante opere teatrali spagnole del Seicento (anche se, come si sa, si tratta di estremi inesatti). Tutte⁶ (tranne *Le droghe d'amore*, stampata nel terzo tomo delle *Memorie inutili* del 1797) saranno accolte, alla fine dei diversi progetti editoriali gozziani, nei volumi, dal quinto al tredicesimo, dell'edizione Zanardi⁷.

Benché fosse proprio Carlo a facilitare la visione unitaria dell'insieme tramite i suoi diversi scritti di riflessione teorica e le prefazioni ai testi, se si fa attenzione a certi particolari, vedremo però che il gruppo non è in realtà così omogeneo come potrebbe sembrare, perché fra i venti testi si riscontrano alcuni che sembrano ostacolarne la visione unitaria:

♦ Una favola pastorale, sotto forma di libretto d'opera (e, quindi, retto da regole ben diverse dai generi teatrali di prosa, con tutte le variazioni rispetto agli altri testi che il connubio con la musica implica), come è *Eco e Narciso*.

♦ Due testi ambientati nel lontano passato e molto prossimi genericamente alla tragedia, come *La figlia dell'aria*, il cui apparato scenografico inoltre, con i giardini pensili babilonici, ci riporta alla grande scenografia barocca riscontrabile già nelle fiabe⁸, e *Annibale duca di Atene*.

♦ L'esperimento di un testo diviso in quattro atti, come è, in essenza, la coppia formata da *La caduta di donna Elvira* e *La punizione nel precipizio*, da rappresentare unitamente e che, quindi, nasconde una struttura unica (e allora sarebbero diciannove e non venti i testi in questione, così come diciannove sono le fonti⁹).

Oltre a questo, se osserviamo i generi in cui Gozzi classifica i propri testi, andremo dalla commedia, come *Il pubblico segreto*, alla tragedia, come *Bianca contessa di Melfi*¹⁰, passando da numerose soluzioni intermedie e perfino da indicazioni pre-generiche che fanno semplice riferimento all'essenza teatrale dei testi¹¹ come, per

² CARLO GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, in ID., *Il ragionamento ingenuo* (a cura di ALBERTO BENISCCELLI con presentazione di ELIO PAGLIARANI), Genova, Costa & Nolan, 1983, pp. 93-143: 95.

³ *Prefazione a Le due notti affannose* (ZAN VI, p. 141).

⁴ Questa formula si trova in un manoscritto del Fondo Gozzi della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, citato sia da Anna Scannapico che da Piernario Vescovo nei loro rispettivi capitoli presenti in questo volume. Si tenga conto però che il termine «commedia» non è adoperato come indicatore di un determinato genere letterario, ma come sinonimo di «testo teatrale» (su questo uso della parola si vedano le pp. 55-58 de *La più lunga lettera* —ZAN XIV— in cui Gozzi alterna i termini «commedia» e «dramma» in riferimento a «L'Abate de l'Epée», in modo tale che fa dubitare se discute il genere del testo o se, semplicemente, adopera le due denominazioni come equivalenti a «opera teatrale» —probabilmente il Solitario parla del testo di Jean-Nicolas Bouilly, L'abbé de l'Epée, tradotto in italiano da Giuseppe Bernardoni—).

⁵ *Prefazione a La caduta di Donna Elvira* (e anche a *La punizione nel precipizio*), in ZAN V, p. 169.

⁶ Per la precisione: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, *La caduta di donna Elvira regina di Navarra*, *La punizione del precipizio*, *Il pubblico segreto*, *Le due notti affannose*, *La donna innamorata da vero*, *La principessa filosofa*, *Eco e Narciso*, *I due fratelli nemici*, *La malia della voce*, *Il moro di corpo bianco*, *Le droghe d'amore*, *Il metafisico*, *Bianca contessa di Melfi*, *Amore assottiglia il cervello*, *Cimene Pardo*, *La figlia dell'aria*, *Annibale duca di Atene*, *La donna contraria al consiglio* e *Il montanaro don Giovanni Pasquale*.

⁷ L'indice completo e particolareggiato dell'edizione Zanardi è consultabile in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supemova, 2006, pp. 43-115: 97-99 (la sezione bibliografica del volume è regolarmente aggiornata sul sito web: www.carlogozzi.com; ringrazio Saverio Venexian per avermi permesso di consultare la sua scelta biblioteca settecentesca).

⁸ Come nel paradigmaticamente barocco naufragio con cui si apre *Il corvo*, che Gozzi riutilizza a distanza di anni, ad esempio, ne *La donna vendicativa* (II, 3).

⁹ Sul discutibile fatto che per *La figlia dell'aria* Gozzi si sia avvalso delle due parti de *La hija del aire* di Calderón, il che ci riporterebbe a venti opere-fonti, cfr. la relativa scheda nella seconda parte del presente volume (si veda anche la scheda di *Cimene Pardo* per la sua probabile fonte non spagnola).

¹⁰ Anche se Gozzi adopera nel sottotitolo la denominazione di «dramma tragico, nella *Prefazione* al testo aggiunge: «Questa mia azione tragica, ch'io non ho intitolato Tragedia per modestia [...]» (ZAN X, p. 142).

¹¹ Cioè, a una di quelle categorie precedenti i generi propriamente detti denominate da Northrop Frye *radicals of presentation*: in questo caso, la rappresentazione teatrale (senza tenere conto di altri elementi ulteriormente caratterizzanti: solo l'atto comunicativo svolto da persone fingendo degli eventi davanti ad altre persone che guardano e ascoltano). Vediamo un efficace riassunto (non è questa la sede adatta, né il sottoscritto la persona più indicata, per affrontare l'argomento in un modo più approfondito e intenzionalmente esaustivo) del problema offerto da Claudio Guillén: «Hoy tengo por útil distinguir entre cuatro conceptos básicos [...] En primer lugar, siguen destacándose unos *canevas de presentación* (término correspondiente a los *radicals of presentation* de Northrop Frye), o de comunicación [...] la narración, el poema cantado, la representación o simulación [l'autore a continuazione discute la pertinenza di aggiungerne altri] [...] Existen, en segundo término, los *géneros* propiamente dichos — la tragedia, el poema épico, la elegía, el ensayo— [...] Son todos relativamente especializados, tanto formal como temáticamente [...] Hay, en tercer lugar, unas *modalidades literarias* (*modes*, en inglés), tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra [...] Son modalidades, por

esempio, *La donna contraria al consiglio*, che viene presentata nel sottotitolo con la semplice dicitura di «composizione scenica». Stando così le cose, si potrebbe pensare che l'unica delimitazione fattibile dell'insieme di questi testi possa essere realizzata solo tenendo conto del loro periodo temporale di scrittura e della loro fonte: vale a dire, il teatro 'spagnolesco' sarebbe l'insieme di testi drammatici scritti da Gozzi fra il 1767 e il 1801 circa ispirati a opere drammatiche castigliane. Comunque, nemmeno una così vaga perimetrazione sarebbe valida, perché nel periodo appena indicato, il conte realizza anche alcune traduzioni di testi francesi (come *La vedova del Malabar*, recitata nel 1770, o *Il Fajel*, offerto al pubblico nel 1772), e anche perché all'interno dei venti (o diciannove) testi spagnoleschi, si annoverano *Cimene Pardo*, la quale, come il Nostro afferma, sembra essere un adattamento di un canovaccio italiano¹² (probabilmente identificato molto di recente —cfr. la corrispondente scheda—), e *La donna contraria al consiglio*, di cui Gozzi nasconde la fonte spagnola, affermando di averla creata di testa sua, situazione che, anche se falsa, la escluderebbe, da parte dell'autore, dall'apparato teorizzante le creazioni di derivazione castigliana¹³.

A questo punto sarebbe lecito domandarsi, dunque, se esista veramente il 'teatro spagnolesco' o se, in realtà, tale concettualizzazione sia solo uno dei risultati del processo automistificante che Gozzi mette in moto lungo i propri testi di storia e di poetica teatrale (e non solo) e manchi di un supporto reale.

La scienza ci insegna che, in determinati casi, la ricerca della precisione nella determinazione di una variabile di un elemento implica l'aumento dell'imprecisione nella misurazione di un'altra variabile di tale elemento. Inoltre è dimostrato anche che le procedure di studio di un fenomeno possono alterarlo e, dunque, offrire risultati inesatti. Nel nostro caso (ci sia permessa la grossolana applicazione al teatro gozziano dei suddetti principi) tali premesse implicherebbero che il tentativo di ottenere una precisione totale nello studio del genere, dei personaggi... e perfino degli elementi definitivi esterni ai testi (come la data di composizione o la fonte di provenienza) potrebbe portarci a ignorare altri elementi caratterizzanti non così fortemente marcati come quelli più evidenti. Infatti lo studio delle opere gozziane implica necessariamente l'adozione di un sistema di analisi che ne altererà i risultati globali, poiché ci porterà a mettere a fuoco solo le variabili che tale sistema accetta come suscettibili di studio sistematico. Per tale motivo sembra più operativo seguire una metodologia che non si ponga come scopo ultimo la definizione precisa del teatro 'spagnolesco', ma di determinarne quali siano le caratteristiche più frequenti, le tendenze dominanti nei venti (o diciannove) testi che l'autore riteneva un insieme omogeneo, benché la realtà sembri mostrarci che non lo è in valori assoluti. Secondo questa prospettiva è necessario non dimenticare che l'origine spagnola delle fonti di (quasi) tutte queste opere gozziane può essere utile a delineare i limiti dell'insieme, ma non a individuarne le caratteristiche linguistiche (italiano/dialetto), stilistiche, generiche o spettacolari che lo contraddistinguono. Infatti, la lettura dei testi 'spagnoleschi' ci permetterà di determinare una serie di variabili che si ripropongono in più opere, anche se non in tutte: cioè, troveremo che nell'insieme dei testi sono presenti, ad esempio, le variabili A, B, C, D, E, F e G, ma che nel testo 1 si riscontrano solo A, B, C e G, nel 2 solo A, B, F e G, nel 3 solo B, C, D ed E e via dicendo, e che, allo stesso tempo, in nessuna delle opere si troveranno le caratteristiche, presenti in altre forme drammatiche, X, Y e Z. In questo modo, e ci sia permessa l'immagine, potremo offrire, non una caratterizzazione chiusa, perfettamente delimitata, ma una sorta di nuvola di punti (ogni punto sarebbe una caratteristica e la sua vicinanza al centro della nuvola avrebbe un rapporto direttamente proporzionale alla sua frequenza nell'insieme di testi) sulla cui zona centrale si troverebbero i testi (con numerose intersezioni fra di loro) più fortemente 'spagnoleschi', e nelle zone periferiche, anche se ancora sovrapponibili nella maggior parte della loro 'superficie' alla 'nuvola', quelli che presentano un minore numero di variabili coincidenti. In questo modo, tenendo conto della non totale omogeneità dei testi in questione, potremo superare il rischio di trovare quattro, otto o dieci tipi così diversi all'interno del gruppo

ejemplo, la ironía (cualidad casi intangible de una manera de contar, del tono de un prosista, de un sistema o período como el Romanticismo), la sátira, lo grotesco, la alegoría, o la parodia —que se practican con motivo de distintos géneros—. Es costumbre, finalmente, llamar *formas*, en la acepción menos individual del término, los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas o las circulares [...]» (CLAUDIO GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 163-166). Un altro riassunto, parzialmente diverso, è offerto da Philippe Hamon in un saggio di interesse nel nostro ambito anche perché si occupa dell'ironia, di grande importanza nell'opera gozziana: «La recherche contemporaine [...] a certainement contribué à clarifier, selon une terminologie qui peut certes varier chez les poéticiens, la question des genres, notamment en s'efforçant de distinguer le *genre* (et ses espèces, cadres variables historiquement et à évolution lente — l'épopée, le roman policier, la comédie, le roman, etc.) du *type*, principe cohésif global d'organisation des énoncés (invariant structurel logico-sémantique —le narratif, le descriptif, l'argumentatif et la poétique) et du *mode* (position énonciative fondamentale) [...]» (PHILIPPE HAMON, *L'ironie, est-elle un genre (hybride)?*, in ANNAMARIA SPORTELLI (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Bari, Laterza, 2001, pp. 79-87: 81-82).

¹² «Un'antica Commedia dell'arte italiana, intitolata: *Scanderbek*, ch'io vidi sempre rappresentare con un concorso maraviglioso, risvegliò in me il desiderio di comporre il Drama tragico, ch'io intitolai: *Cimene Pardo*» (ZAN IX, p. 113).

¹³ «L'opera ch'io intitolai: *La Donna contraria al consiglio, composizione scenica*, è favola allegorica di invenzione da me ideata, intrecciata, e composta a seconda del mio poetico capriccio» (ZAN IX, p. 5).

‘spagnolesco’ da non permetterci di prenderli in considerazione sotto una stessa etichetta, anche se generalizzante: cioè, eviteremo di falsare la proposta teatrale gozziana nella fase post-fiabesca (il cui carattere dinamico e, dunque, variabile, ci sembra indiscutibile), situazione che potrebbe prodursi se vi applicassimo criteri immobilistici e concettualizzanti omogenei e unitari. Inoltre riusciremo a superare anche il problema nominalistico alla cui base si trova un(in)consapevole tendenza ad associare una denominazione a un dato genere: se i testi non presentano caratteristiche omogenee, non potranno costituire un unico genere drammaturgico e, dunque, la loro denominazione comune diventa (solo) un termine di generico riferimento e non una denominazione definitiva. Aldilà delle sfumature semantiche di formule come ‘teatro spagnolesco’¹⁴ o ‘teatro ispano-veneto’ e via dicendo, quello che ci interesserà è che la denominazione adoperata permetta di capire senza dubbi che con essa si fa riferimento alla totalità di testi che abbiamo elencato più sopra¹⁵.

Alla luce di quanto appena detto si potrà capire, dunque, che nelle prossime pagine tenteremo di realizzare una veloce disamina delle caratteristiche presenti in sottoinsiemi quantitativamente significativi all’interno del gruppo di testi teatrali di Carlo Gozzi abitualmente denominato ‘teatro spagnolesco’. Tale esame sarà facilmente verificabile attraverso le mappature delle opere che offrono le diverse schede analitiche di ognuno dei testi, pubblicate nella seconda parte del presente volume.

La prima questione cui dovremmo tentare di dare risposta è se esiste, o meno, aldilà da quanto affermato da Gozzi, un unico genere teatrale che possa ricoprire tutti i testi di ispirazione spagnola. Lo studio delle singole denominazioni e le varianti rispetto alle fiabe teatrali è stato affrontato da Susanne Winter nel suo capitolo pubblicato in questo stesso volume e in un buon numero di pagine di quello di Anna Scannapieco. In questo momento ci interessa invece evidenziare alcuni altri aspetti sull’argomento. Il primo a parlare di un genere unico è stato proprio il Solitario, che più volte si riferisce ai testi «spagnoleschi» come a un insieme costituente un «secondo genere» o un «nuovo genere» («secondo» o «nuovo» rispetto al ‘genere’ delle fiabe teatrali). Inoltre, quando spiega l’abbandono delle fiabe teatrali per cercare formule alternative utilizza espressioni come «cambiar genere»¹⁶ o «cambiar genere scenico»¹⁷.

Per quanto riguarda il termine «genere» (da solo o accompagnato dagli aggettivi «teatrale» o «scenico»), presente in molti contesti diversi e in proporzione crescente dal *Ragionamento ingenuo* (con un numero di frequenza intermedio nell’*Appendice al Ragionamento ingenuo*) a *La più lunga lettera* (in cui si riscontra in quasi tutte le pagine), si può affermare che sia utilizzato più per indicare vagamente diverse tipologie spettacolari che generi letterari. Inoltre, più di una volta il suo significato è semplicemente quello di ‘opera teatrale’¹⁸.

Chiarito il significato con cui Gozzi adopera abitualmente il termine ‘genere’, è importante ricordare che il conte utilizza la parola «Poema» per qualsiasi componimento aldilà di qualunque delimitazione riguardante il genere letterario:

Poichè è una verità incontrastabile, che ogni poetica composizione scritta, la quale stia da se, e abbia qualche lunghezza, sotto qualunque titolo ella sia pubblicata, di Tragedia, Commedia, Tragicommedia, Dramma, Pastorale, Pescatoria, Favola, Fiaba, o Fisedia¹⁹, come volle l’illustre ingegnoso giovine scrittore Conte Alessandro Pepoli, porta ognora seco il primario titolo di Poema, nessuno potrà negare ragionevolmente, a miei generi teatrali, comunque sieno, il titolo primario medesimo.

È un Poema la Iliade di Omero, e lo è la Batracommimachia [...] È un Poema la Gerusalemme del Tasso, ed è un Poema la Secchia rapita del Tassoni. È un Poema l’Orlando furioso dell’Ariosto, e lo

¹⁴ Per quanto riguarda la sfumatura negativa presente inizialmente in un termine come ‘spagnolesco’ (formula in realtà lessicalizzata nell’ambito della trattativa sulla produzione teatrale gozziana), si ricordi che la presenza di valenze spregiative all’origine di certe denominazioni di correnti e movimenti artistici non ne ha impedito la consacrazione e l’utilizzazione pressoché unica e assoluta, come è accaduto, per esempio, con i termini Gotico, Barocco o Fauvismo.

¹⁵ A nostro avviso, proprio per la sua maggiore diffusione, la comunità di studiosi intende esattamente quanto appena detto quando si adopera il sintagma ‘teatro spagnolesco’ (anche se, ovviamente, siamo totalmente d’accordo con l’utilizzazione di qualsiasi altro termine di riferimento qualora abbia ricevuto il *nihil obstat* di uso dalla comunità scientifica).

¹⁶ Lettera di Carlo Gozzi a Giuseppe Barettoni del 15 settembre 1776 (CARLO GOZZI, *Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Marsilio - Regione del Veneto, 2004, pp. 105-125: 113).

¹⁷ CARLO GOZZI, *Memorie inutili* (a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA), Milano, LED, 2006, 2 voll., vol. II, p. 542, parte II, capitolo XX.

¹⁸ Come, ad esempio, nel seguente paragrafo de *La più lunga lettera*: «Di que’ forse trenta, e più generi scenici ch’io donai a’ comici [...]» (ZAN XIV, p. 27). Si osservi inoltre il seguente passo, in cui il termine è suscettibile di essere interpretato secondo le due accezioni indicate: «[...] tutti coloro i quali dormono sulla prevenzione [...] troveranno facile la censura sulla regolarità, e sulla catastrofe de’ generi miei teatrali [...]» (*Prefazione a Il metafisico*, in *COL. IX, p. 312).

¹⁹ Si osservi che nell’elenco il Solitario non include nessuna delle nuove forme di origine francese, che cita invece, ad esempio, ne *La più lunga lettera* (cit., p. 48). Ci sembra superfluo indicare che la commedia dell’arte non avrebbe mai potuto far parte dell’elenco per il suo carattere improvvisato e, dunque, non testuale, non ‘poematico’. Sulla fisedia pepoliana mi riprometto di tornare in sede più adatta.

è il Malmantile del Lippi. È un Poema l'Orlando innamorato del Bojardo, e lo è quello del Berni. Sono Poemi le Commedie di Menandro, e lo sono le Commedie di Aristofane [...] Privereste voi del titolo di Poema la mia tragica Fiaba intitolata: *La Zobeide*, per la sola ragione ch'ella non ha che fare punto nè poco con la Sofonisba del Trissino? (*La più lunga lettera*, in ZAN XIV, pp. 21-22)

e che riserva, invece, la denominazione «Favola» (abituamente anche con la maiuscola) per indicare un testo teatrale qualunque, per cui la formula «Favola teatrale», o «scenica», sarebbe una forma ridondante di denominare un'opera drammatica (ma non è necessariamente un sinonimo di «fiaba teatrale»²⁰). L'elenco di generi drammatici offerto dal conte non è del tutto congruo poiché introduce il termine «Favola», che è una denominazione generale, allo stesso livello dei più diffusi generi teatrali; inoltre «Pastorale» e «Piscatoria» denominerebbero due varianti dello stesso genere; mentre «Fiaba», sicuramente in riferimento alle proprie fiabe teatrali, non può essere accettata come genere teatrale, ma come una modalità presente in alcuni dei generi più diffusi (commedia, tragedia, tragicommedia...)²¹. Il fatto però che Gozzi includa nell'elenco le fiabe teatrali, ma non un'etichetta per i testi di ispirazione spagnola risulta particolarmente significativo, come vedremo subito.

Da quanto si è visto finora sembra deducibile che Gozzi probabilmente non abbia mai pensato all'insieme delle sue opere spagnolesche come alla materializzazione di un certo genere letterario nel significato più ristretto del termine. Infatti, come caratteristica dell'insieme potremmo evidenziare la tendenza all'appiattimento dei generi 'estremi', la ricerca di una forma media: tranne le eccezioni de *Il pubblico segreto*, *La donna innamorata da vero*, e *Amore assottiglia il cervello* (tutte e tre etichettate come commedie), i restanti testi con denominazione generica riconoscibile (tredici in tutto²²) sono presentati come drammi o tragicommedie²³, anche se *Bianca contessa di Melfi* è una tragedia²⁴, come riconosciuto dall'autore nella prefazione al testo. Quindi, su un totale di diciannove opere, una sarebbe una tragedia, tre sono commedie, e dodici apparterrebbero a un genere medio oscillante fra la tragicommedia (intesa come misto di elementi tragici e comici) e il dramma (inteso come smorzamento delle caratteristiche più estreme sia della tragedia che della commedia). I tre testi restanti, gli ultimi, sono presentati da Gozzi con denominazioni vaghe che fanno riferimento a quella categoria superiore che servirebbe solo a indicare il loro carattere drammatico (cioè, a quella categoria composta dai differenti *radicals of presentation*, secondo la denominazione di Frye, come già visto): «Rappresentazione teatrale» (*Annibale, duca di Atene*²⁵), «Composizione scenica» (*La donna contraria al consiglio*) e «Azione scenica morale»²⁶ (*Il montanaro Don Giovanni Pasquale*)²⁷. A nostro avviso la rinuncia gozziana a precisare con maggiori dettagli, come aveva fatto in precedenza, il genere di appartenenza dei testi costituisce il logico sbocco di un lungo processo (personale, ma anche collettivo) di contaminazione

²⁰ Almeno nelle versioni definitive dei testi teorizzanti tramandati dalle ultime stampe curate da Gozzi. Cfr. *La più lunga lettera*, in ZAN XIV, p. 6: «Non vi offendete se ho dato il titolo di Favole alle vostre teatrali composizioni, perocchè dalla creazione di Adamo sino a' giorni nostri, qualunque genere scritto per il teatro, sia regolare, o irregolare, fu sempre da' più celebri autori denominato: *Favola*». Invece «favola teatrale» è usato come sinonimo di «fiaba teatrale» nella prima versione del *Ragionamento ingenuo*. Anna Scannapieco, anche se interpretando il termine non proprio nel contesto appena indicato, ne ricostruisce il significato arrivando a conclusioni parzialmente diverse: «Corrispettivo del *μῦθος* aristotelico, la 'favola' (<*fabula*>) infatti rappresenta la struttura compositiva di un'opera letteraria di qualsiasi genere; se poteva essere anche percepita, nella sua natura di narrazione inventata, come oppositiva alla definizione di 'commedia' in quanto *imago veritatis* (si ricordi l'epigrafe in calce alla *Veneciana*: "non fabula non comedia ma vera istoria"), in ambito teatrale per lo più si coniugava con aggettivi caratterizzanti (come, nel celebre trattato dell'Ingegneri, "scenica", o, nell'opera di Flaminio Scala, "rappresentativa") che comunque facevano riferimento all'insieme dei prodotti drammaturgici, senza distinzione di genere, cui poteva dar luogo la 'poesia rappresentativa'. In tal senso, la formulazione cui ricorreva sistematicamente Gozzi nella redazione primitiva del *Ragionamento ingenuo* — quello appunto di 'favole teatrali' — era tanto debitrice verso il lessico della tradizione estetica quanto inabile a cogliere la specificità della propria produzione teatrale: attinta poi invece, nella redazione definitiva, con la sistematica sostituzione del termine 'fiaba', all'epoca peraltro di assai scarsa circolazione [...]» (ANNA SCANNAPIECO, *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingenuo»*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 117-147: 119-120n).

²¹ A nostro avviso non è accettabile, anche se questa è la formulazione abituale nei sottotitoli gozziani, che «fiaba teatrale» sia la parte sostantiva di una denominazione e «tragicomica», ad esempio, quella aggettiva. Infatti lo stesso Gozzi in questo non è assolutamente coerente poiché il sottotitolo de *La Zobeide* è «Tragedia fiabesca», mentre ne *La più lunga lettera* viene denominata «tragica Fiaba» (cfr. sopra in questa pagina), con vistosa inversione degli elementi sostantivi e aggettivi.

²² Considereremo sempre, tranne indicazione contraria, *La caduta di Donna Elvira* e *La punizione nel precipizio* come un'unica opera.

²³ Un'analisi particolareggiata delle denominazioni generiche dei testi spagnoleschi si trova nel più volte citato capitolo di questo libro firmato da Susanne Winter.

²⁴ La possibilità che *Annibale duca di Atene* fosse una tragedia è rifiutata dall'autore nel testo prefativo (con precise intenzioni giustificatorie, anche se non opportune nell'ambito tragico): «Come s'io avessi preteso di espor sul Teatro una seria Tragedia [i «credentisi dotti»] si nausearono, e scatenarono ad alcune espressioni d'un servo, e d'una serva da me introdotti in quella favola, condannandole essi come espressioni improprie, quantunque sulle labbra de' servi fossero naturali, e proprissime.» (ZAN XII, p. 139). Per quanto riguarda *La figlia dell'aria*, nella lunga Prefazione Gozzi vi fa sempre riferimento adoperando il termine «dramma».

²⁵ Ne *La più lunga lettera* la chiama «opera storia-favola tragica» (cit., p. 64).

²⁶ Il secondo aggettivo indica lo scopo didattico del testo.

²⁷ La prima più vicina alla tragedia, la seconda alla tragicommedia e la terza al dramma e perfino alla commedia, ma tutte con smorzamenti delle caratteristiche più estreme.

fra i generi tradizionali. In modo parallelo a come più volte Gozzi si vede nella situazione di attaccare i dogmi della precettistica classica²⁸ (perché di travagliata applicazione nel teatro contemporaneo), così trova anche che le denominazioni tradizionali non rendono correttamente le caratteristiche contenutistico-formali delle sue creazioni e perciò, non volendo coniare dei termini nuovi che potrebbero far sembrare i suoi parti qualcosa di simile alle creazioni di origine francese (tragedie urbane, drammi flebili...²⁹), nell'ultima fase creativa della sua vita, dopo anni di indeterminazione, decide di toglierle totalmente.

L'incertezza generica nelle denominazioni e nelle classificazioni dei propri testi spagnoleschi costituisce una caratteristica di quest'insieme, ma non è in assoluto esclusiva di Carlo Gozzi. Infatti nel Settecento è una situazione che si ripropone più volte, anche, per farne solo un esempio, nei testi goldoniani³⁰.

Potremmo concludere, dunque, che una delle caratteristiche dei testi gozziani di ispirazione spagnola, aldilà dell'imprecisione terminologica adoperata dall'autore, è la forte tendenza all'insediamento generico in uno spazio drammaturgico medio, sia per l'utilizzazione simultanea di elementi dei due generi estremi (commedia e tragedia), sia per lo smorzamento delle caratteristiche più acute di essi³¹, in modo tale che si potrebbe affermare che Gozzi scrisse nel 'periodo spagnolesco', ci sia permessa la bizzarria (che crediamo illustrativa), fondamentalmente tragicommedie drammatiche (o drammi tragicomici).

In otto dei diciannove testi registriamo la presenza delle maschere della commedia dell'arte, situazione che ci porta a pensare che non costituiscano una caratteristica strutturante dei testi spagnoleschi. Nonostante non le si trovino nemmeno nel cinquanta per cento delle opere, ci sono alcuni particolari riguardo alla loro presenza che meritano un po' di attenzione. In primo luogo va sottolineata la nota affermazione dell'autore di usarle perché piacevano al pubblico e, dunque, facevano incrementare gli introiti della compagnia Sacchi:

Non volli da questi [i testi spagnoleschi] escludere le Maschere. Voi conoscete l'utilità de' teatri, e l'amore ragionevole che hanno i Veneti ascoltatori a' nostri Sacchi, a' nostri Fiorilli, a' nostri Zanoni, a' nostri Derbes, e gli proteggette sempre da imparziale conoscitor del vero. (GOZZI, *Lettere*, cit., p. 113)

Questa posizione si vide poi messa a fuoco nella *Prefazione* a *Il moro di corpo bianco*, in cui il Nostro afferma (si tenga conto però che la *princeps* del testo è del 1787³², data a cui deve risalire *grosso modo* la stesura della prefazione) che anche in questa *pièce* aveva usato le maschere perché piacevano al pubblico, sebbene egli ne fosse un po' stufo, ma che riuscirebbe facile il toglierne a chi lo desiderasse:

Ho innestate tutte le maschere della Commedia Italiana in quest'azione scenica, perch'erano in grazia; perchè molte persone del popolo volevano vederle, o non andavano a quel Teatro; e perchè aveva bisogno di tutta la popolazione per risarcire i danni di que' Comici desolati [il pubblico non frequentava il loro teatro per paura che crollasse]. Non vi sarà uomo d'ingegno, che non rilevi quanto facile sia il levare da quest'opera coteste maschere, senza scemare in lei l'intrinseca forza. Confesso che leggendo oggi, e fuori dalle accennate circostanze, questa rappresentazione, le ridicole popolari maschere che compariscono ne' punti della più robusta passione, infastidiscono anche me. (ZAN VIII, pp. 106-107)

In realtà l'affermazione della stanchezza dell'autore riguardo alle maschere è riferita solo a *Il moro*, non a tutte le sue precedenti opere, anche se non ne sia difficile l'estrapolazione. Comunque, per quanto riguarda le maschere, nei testi spagnoleschi si riscontrano due forze opposte: una tendente a ridurre l'importanza e a eliminarle, e altra, invece, contraria, che sembra rinvigorirle. La tendenza all'eliminazione è palese nel fatto che, mentre sono presenti in tutte le opere spagnolesche fino al 1776³³, dal 1777 in poi non sono più

²⁸ Cfr., ad esempio, *La più lunga lettera*, cit., pp. 34, 43 o 47.

²⁹ Comunque, Brighella ne *I due fratelli nimici*, leggendo l'ossatura del testo che sta scrivendo ispirandosi ai fatti rappresentati dagli altri personaggi denomina la sua opera «Dramma flebile» (III, 18; in ZAN VII, p. 252), situazione che implicherebbe il riconoscimento dell'autore dell'appartenenza del suo testo a tale genere, tranne per l'autoironia implicita nel contesto 'metateatrale'.

³⁰ Cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII (2000), pp. 25-242 (particolarmente pp. 29-34).

³¹ Diversa a riguardo l'opinione di Momo: «Le tragi-commedie di Gozzi sono, insomma, l'opposto del *genre sérieux* dove comico e tragico si fondono in una realistica sperimentazione, con la prospettiva unificante della classe borghese: nelle *Fiabe*, e poi nel *Teatro spagnolesco*, comico e tragico restano distinti, a blocchi alterni, secondo la struttura paratattica della Commedia dell'Arte e, reciprocamente straniandosi, rivelano la loro natura, insieme, teatrale e filosofica [...]» (ARNOLDO MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera della maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 231-367: 240).

³² *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il Metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Fogliolini, 1787.

³³ Con l'eccezione di *Eco e Narciso*, quasi sicuramente per il suo carattere di favola pastorale, e de *La principessa filosofa*, in cui si potrebbe ipotizzare che l'assenza sia dovuta al desiderio di lasciare il totale protagonismo alla prima donna: infatti, com'è noto, il testo fu il primo grande successo dell'attrice protetta Teodora Ricci.

impiegate. Si tenga conto, però, per valutare correttamente il dato, che il grande Pantalone Cesare D'Arbes aveva lasciato la compagnia Sacchi nel 1769³⁴ e che Agostino Fiorilli, Tartaglia, l'abbandonò nel 1779 (probabilmente in età avanzata poiché si hanno notizie che indossasse già tale maschera a Napoli nel 1738, per cui non sarebbe strano che la sua presenza si fosse ridotta già progressivamente negli anni immediatamente precedenti alla sua uscita dalla compagnia)³⁵: sembra, dunque, che l'eliminazione delle maschere potrebbe essere originata dalla mancanza di due attori di eccezionale bravura. A questo proposito si ricordi un passo della prefazione a *La figlia dell'aria*³⁶ che sembra contraddire quello appena trascritto, stabilendo un vincolo causa-effetto sulla disponibilità di attori di qualità e la presenza di maschere nei propri testi teatrali: «Mancati i Sacchi, i Zannoni, i Fiorilli, i Derbes gioialissimi, m'ingegno, per quanto posso, a promuovere le risa salubri nel mio prossimo con de' personaggi inventati» (ZAN XI, p. 118).

Qualunque ne sia la causa, questa tendenza alla riduzione dell'importanza delle maschere si riscontra anche nella perdita del carattere 'contaminante' di Truffaldino con il passaggio del tempo. Già dalle fiabe era prassi abituale gozziana, anche se non unica, lasciare all'improvviso la parte di Truffaldino stendendo completamente, invece, quelle delle altre tre maschere (Brighella, Pantalone e Tartaglia; e anche quella di Smeraldina), tranne quando interloquivano con il secondo zanni, nel cui caso anche queste maschere, e la servetta, improvvisavano. Comunque, in due dei primi testi spagnoleschi si osserva questo potere 'contaminante' di Truffaldino anche con personaggi seri. Infatti, ne *La donna vendicativa* (1767; ad es. in I, 1 o III, 2, e forse anche in III, 2), Federigo improvvisa quando parla con Truffaldino, e così fa anche Don Guglielmo ne *Le due notti affannose* (1771; III, 7), mentre dal 1771 in poi tale effetto sparisce³⁷.

L'altra tendenza di cui parlavamo, quella che rinvigorisce il ruolo delle maschere, si riscontra da una parte nella capitale importanza di Brighella ne *I due fratelli nemici* del 1773 (fino al punto che è egli stesso a chiudere l'opera indicando agli altri personaggi come finisce la recita³⁸) e, dall'altra, nella presenza in alcuni testi di un certo Giannetto derivato dal Pantalone gozziano³⁹. La prima comparsa di tale personaggio si riscontra in un travestimento di Lucrezia, de *La donna innamorata da vero* (1771), che più volte finge di essere il servo così chiamato (II, 2-6, 12-13; III, 2), adoperando in tale caso non l'italiano, ma il veneziano. Ne *La principessa filosofa* (1772) lo si riscontra con personalità propria e, non si dimentichi, in veste quasi di protagonista se teniamo conto della sua presenza sul palcoscenico: infatti vi si trova in ventisei scene (anche se in quattro non interviene dialogicamente) su un totale di trentacinque, essendo così presente nel 74,3% di esse, seguito da D. Teodora (ventitré scene, 65,7%) e da D. Cesare (ventidue scene, 62,9%). La sua importanza è inoltre sottolineata non solo dal suo ruolo nell'intreccio, ma anche perché è l'unico personaggio che parla in dialetto. Giannetto compare di nuovo, come segretario della protagonista femminile, Fenicia, ne *La malia della voce* (1774), insieme alle maschere di Tartaglia e di Brighella, con presenza nel 53,7% delle scene (uguagliato unicamente da Alfonso, il protagonista maschile, e superato dal solo Tartaglia, 58,5%).

Dal 1777 in poi, come abbiamo visto prima, spariscono le maschere, lasciando passo a un teatro monolingue e privo di parti a soggetto: sarebbe logico, dunque, pensare che anche Giannetto fosse scomparso per sempre, ma non è così. Ecco che all'altezza del 1800, nella penultima creazione teatrale gozziana (*La donna contraria al consiglio*), fa capolino di nuovo il vecchio veneziano e, di nuovo, nella veste del saggio consigliere di uno dei protagonisti. La sua importanza è ancora sottolineata non solo per la sua presenza maggioritaria (ventiquattro scene, anche se in una non parla, equivalente al 64,9% del totale; al di là di Serena, 51,2%, di Diana e di Laura, 48,6% entrambe, e del suo padrone D. Alessandro, 45,9%), ma anche per l'importanza del suo ruolo che orienta e indica costantemente a D. Alessandro come agire. Infatti, tranne per una breve battuta di Serena in cui questa gli manifesta il desiderio di premiarlo per quanto ha fatto, è Giannetto a chiudere l'opera (così come aveva fatto Brighella ne *I due fratelli nemici*):

Gian. [...] Altezze, le me permetta che scampa subito a Barcellona, perchè avendo provà col fatto, e da insolentin, che le Donne, per lo più, opera contro i consigli dei omeni, se me fermo qua, ho paura che le me lapida.

³⁴ Fu sostituito prima da Giovan Battista Rotti e poi da Giulio Minelli.

³⁵ Per tutti i dati riguardanti attori e compagnie si veda più avanti in questo volume il capitolo di Giulietta Bazoli.

³⁶ Il testo fu recitato nel 1786, ma la prima edizione autorizzata è solo del 1792, date vicine, dunque, a quelle della *princeps* de *Il moro di corpo bianco*. La *princeps* assoluta è del 1791 — *La figlia dell'aria. Dramma favoloso del Signor Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Antonio Curti q. Vitto, 1791 —, ma nella prefazione Gozzi deplora i molti errori dell'edizione, stampata senza il suo assenso, giustificando con tale motivo la necessità della seconda edizione: *Opere del Conte Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Venezia, Curti q. Vitto, 1792 (cfr. GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi*, cit., p. 95).

³⁷ Si osservi inoltre che in tutti e due i casi Gozzi si riferisce ai testi denominandoli tragicommedie (non commedie).

³⁸ «Brig. *(facendosi innanzi co' suoi fogli)* La perdona [...] Se le me permette, ghe lezo el fin dell'ossadura del mio Dramma flebile, che scomenza da un'aquila [...] Tart. Non dice male, no; il scioglimento non è cattivo [...]» (III, 18, in ZAN VII, pp. 252-253).

³⁹ Un vecchio veneziano assennato e buon consigliere. Si tenga conto che Giannetto e Pantalone non compaiono mai assieme nello stesso testo, con l'eccezione de *La donna innamorata da vero*, in cui però il primo è solo un travestimento di un altro personaggio, Lucrezia.

Ser. No no, Dottor ti ferma. Io vo premiarti.
 Tu temi sol le Donne? In questo punto,
 Non sol le Donne sono da temersi,
 Ma gli uomini, i Fanciulli, e il mondo tutto. [Il fine] (V, 6, in ZAN IX, pp. 108-109)

A nostro avviso questa ricomparsa di Giannetto (tredici anni dopo l'ultimo testo con maschere e sedici dopo la sua ultima presenza in un'opera gozziana), specie se teniamo conto della sua importanza nel testo, è difficilmente spiegabile solo per motivi estetici o contenutistici: crediamo che la disponibilità di un bravo attore, forse un Pantalone, potrebbe aver influito significativamente nella decisione di Gozzi. Se questo è così, la tendenza decrescente all'utilizzazione delle maschere nei testi spagnoleschi, anche se indiscutibile, avrebbe avuto l'origine non (solo) in un problema di evoluzione della poetica teatrale del conte, ma nelle disponibilità attoriali delle compagnie cui consegnava i propri testi per la recita⁴⁰.

Un'altra caratteristica strutturante del teatro spagnolesco è l'irrelevanza del rispetto della regola dell'unità di tempo e l'allentamento nell'adequarsi a quella di luogo, anche se si mantiene l'unità di azione. Infatti Gozzi, già dal *Ragionamento ingenuo*, si scaglia frequentemente contro i dettati delle poetiche in questi ambiti:

Le regole lasciateci da' rigidi maestri antichi sull'opere di teatro, particolarmente nell'unità della scena, e nel giro di ventiquattr'ore di tempo, non furono, che per vincolare i talenti a comporre un'opera, che la probabilità, e l'unione delle parti facesse comparire un idoletto di perfetta armonia, proporzione, e interezza [...] La noia ne' popoli fu una conseguenza di queste ristrette regole, e molti scrittori teatrali, ostinatissimi in queste, empirono le opere loro di maggiori assurdi, che non le avrieno empiute, se se ne fossero dispensati. Gli spagnuoli, gl'inglesi, gl'italiani furono i primi a spezzare questo legame, per appagare in teatro i loro popoli. (*Il ragionamento ingenuo*, cit., p. 74)⁴¹

Su tale problematica torna nel suo ultimo grande testo teorico, *La più lunga lettera*, senza nessun cambiamento nelle sue convinzioni dopo una grande esperienza di prassi teatrale vissuta sulle spalle giorno dopo giorno per più di quaranta anni, tanto nelle vesti di «poeta teatrale», come in quelle di «regista»:

È per ciò, che niente dovevano valere le mie pubblicate solenni, e sonore proteste, ch'io intendeva di voler esporre de' capricci scenici alienissimi dalla semplicità voluta da' precetti delle da me riverite poetiche [...] (ZAN XIV, p. 32)

Sembra impossibile, che in un secolo creduto illuminato, in cui si vogliono rovesciati insino gl'idiomi letterali delle nazioni [...] vi sieno poi in un così enorme rovesciamento generale voluto da' predicantisi illuminati rigeneratori de' cervelli, che in sul proposito delle frivola materia teatrale, vogliano oggi di gelosamente sostenere in tutta la Drammatica, come sacre, e intangibili le antiche leggi delle Poetiche di Aristotili, di Orazio, di Boelò che non scrissero mai riga per i teatri. (ZAN XIV, p. 44-45)

Infatti, se osserviamo i diciannove testi spagnoleschi potremo riscontrare la materializzazione di tali affermazioni poetologiche nella pratica autoriale. Solo in quattro di essi l'azione si svolge nell'ambito delle ventiquattro ore: *Eco e Narciso*, *La malia della voce*, *Bianca contessa di Melfi* e *Cimene Pardo* (si tenga conto però che la prima *pièce* dell'elenco appartiene a un genere tutto particolare e che la terza è probabilmente l'unica tragedia scritta dal Solitario, per cui non sarebbe illogico pensare che Gozzi, dovendo misurarsi con uno dei generi più prestigiosi dai più remoti tempi della cultura occidentale, avesse deciso di sottomettersi, in questo caso, ai dettami teorici delle poetiche classiche). Il gruppo di questi testi potrebbe essere accresciuto con altri due a causa della mancanza di dati temporali precisi nello sviluppo dei loro intrecci, ma la loro densità e l'intuibile sequenza temporale necessaria per lo svolgimento degli avvenimenti rappresentati rendono molto dubbio che *La principessa filosofa* e *La donna contraria al consiglio* si svolgano nei limiti stabiliti dal rispetto dell'unità di tempo. Costituiscono, dunque, notevole maggioranza le opere in cui il tempo trascorso raggiunge due, tre e anche più giornate (con il caso estremo di anni, se esaminiamo insieme *La caduta di*

⁴⁰ La scomparsa delle maschere porta parallelamente a una riduzione della presenza del dialetto nei testi, mentre contemporaneamente il 'pensionamento' di Truffaldino porta alla cancellazione definitiva delle parti a soggetto.

⁴¹ Anche se il contesto del brano citato fa riferimento alle fiabe teatrali, quest'idea è costante lungo tutto il pensiero gozziano; inoltre, le caratteristiche delle fiabe fanno che le regole siano di applicazione molto particolare in esse: «Chi disse, che le mie dieci fiabe sceniche sono "eccellenti", ma prive di regola teatrale, e fuori di natura, disse ciò condotto da una di quelle ragioni, che suggerisce l'impostura [...] Le mie dieci fiabe teatrali sono regolarissime, per quanta regolarità può portare l'indole di quelle rappresentazioni [...]» (GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, cit., pp. 73-74). Sull'opinione molto vicina di Goldoni a riguardo, si veda in questo stesso volume la citazione della prefazione a *I malcontenti* nel capitolo realizzato da Anna Scannapieco (pp. 37-38n).

Donna Elvira e *La punizione nel precipizio*). Inoltre merita di essere sottolineata l'importanza assunta dalle ore notturne nel tempo rappresentato, molto significativa, non solo da un punto di vista quantitativo, ma anche qualitativo, poiché costituisce un cambiamento importante rispetto a forme teatrali precedenti. Infatti sono molte le opere, con il caso, paradigmatico già dal titolo, de *Le due notti affannose*, insieme a *Cimene Pardo* o alla conclusiva *Il montanaro Don Giovanni Pasquale*, per fare solo qualche nome, in cui l'ambientazione notturna è maggioritaria rispetto a quella diurna. Sulle cause, le implicazioni, le novità e le conseguenze perfino nel livello della partizione del testo drammatico in tre o cinque (o quattro) atti rimandiamo al capitolo di Piermario Vescovo in questo volume⁴², ma non vorremmo chiudere questo paragrafo senza notare che, sebbene nei testi spagnoleschi la presenza di una o più notti risponda fondamentalmente al desiderio di naturalezza nella presentazione dello svolgersi dei fatti (che in non pochi casi prevedono scambi di persona solo verosimili in momenti privi di luce), tale ambientazione si riscontra anche con un gusto affine sempre crescente dal Neoclassicismo al Romanticismo, fino a diventare una delle caratteristiche definitorie di quest'ultima estetica.

Per quanto riguarda il tempo, inteso come periodo storico, rappresentato nei testi spagnoleschi, tranne passati protostorico-mitici come ne *La figlia dell'aria*, la situazione più frequente è quella di un indeterminato secolo medievale in cui nella Penisola Iberica convivevano regni cristiani e musulmani, o in momenti di un passato, imprecisato, in cui sarebbero vigenti molti dei valori che Gozzi intendeva in grave pericolo di sussistenza a causa delle idee dell'Illuminismo: vale a dire, i testi spagnoleschi, anche quelli con qualche pennellata riferita a fatti storici reali, presentano una marcata tendenza all'ucronia. In realtà, però, sarebbe da chiedersi quanto di fiducia vera ci fosse in Gozzi nella possibilità di recupero di tali valori del passato e quanto di impostura (usando un termine caro all'autore, anche se non in riferimento a se stesso) nata dall'impossibilità di adeguamento dei diritti e dei valori nobiliari, che per nascita gli avrebbero corrisposto, alla realtà familiare che gli toccò vivere. Anzi, tenendo conto del sostanziale pessimismo gozziano⁴³, sorge il ragionevole dubbio se il conte abbia mai creduto all'esistenza di un passato retto da tali valori. Anche se solo come intuizione, siamo sempre più inclini a pensare che il proprio malessere, che Carlo faceva derivare dai tempi e dalla 'corruzione' illuministica, fosse fondamentalmente una proiezione dei problemi personali nella realtà storica pubblica in cui visse, cioè, un modo di superare la frustrazione per la difficile situazione familiare e personale inserendola, sciogliendola, in un contesto collettivo di decadenza e di dissoluzione morale generale.

L'unità di luogo è rispettata solo se vogliamo intenderla in senso lato: accettando, dunque, che una città e i suoi, più o meno, ampi dintorni costituiscano, drammaturgicamente, un unico posto. Solo in questo modo, sostiene Gozzi, si può evitare l'inverosimiglianza dell'invariabilità del luogo⁴⁴. Si tratta di una tendenza riscontrabile in quasi la totalità delle opere spagnolesche, eccezion fatta per quelle che, proprio per le particolarità dell'intreccio, non necessitavano di ubicazioni allargate con spostamenti dei personaggi (così, ad esempio, in *Amore assottiglia il cervello*, che si svolge totalmente in una sala del palazzo di D. Pietro a Madrid «con tre porte laterali per parte, e una porta nel fondo»; ZAN XIII: I, 1, p. 163).

I luoghi scelti, lasciando da parte, per ovvi motivi, le eccezioni dell'*Arcadia* (*Eco e Nariso*) e Ninive (*La figlia dell'aria*), sono città francesi (in realtà una sola, in Bretagna, in cui si svolge la prima delle spagnolesche: *La donna vendicativa*), greche (Atene in *Annibale duca di Atene*), e, maggioritariamente, italiane e spagnole,

⁴² E anche dello stesso autore *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, e «*Y en tres actos de tiempo le repartat: «sujeto», «asunto» e división temporal del drama nel teatro commerciale tra Italia e Spagna*, in GIULIO POGGI - MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuevo»*. Atti del seminario internazionale (Firenze, 19-24 ottobre 2009), Firenze, Alinea, 2011, pp. 321-332.

⁴³ Anche se sicuramente influenzate dalla scuola critica dello studioso e bisognose di una messa a fuoco, le parole a riguardo del Petronio possono essere ancora illustrative: «[...] al fondo del pensiero del Gozzi è un radicale pessimismo cristiano: l'umanità, decaduta per il peccato originale, non può che essere infelice; la società è un correttivo necessario di tale infelicità. Ma un tale pessimismo poteva dar luogo e al conservatorismo astioso del Gozzi, tutto chiuso nell'esaltazione della società presente, e all'amara critica di un Giuseppe Ortes, per citare un veneziano contemporaneo del Gozzi» (CARLO GOZZI, *Opere. Teatro e polemiche teatrali* (a cura di GIUSEPPE PETRONIO), Milano, Rizzoli, 1962, p. 1055n). Inoltre: «[...] ogni buon reazionario è giustificato dal fondamentale pessimismo sulla natura umana che può essere salvata soltanto dall'autorità e dai minacciati castighi.» (MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, cit. p. 249).

⁴⁴ «I generi miei favolosi hanno necessità d'un'arte, e di quelle avvertenze, che i compositori d'opere dette semplici, e regolari, dalla scena stabile con degl'assurdi [...] non intendono» (*Prefazione a La figlia dell'aria*, in ZAN XI, p. 117). Un'idea simile è espressa da Orazio in un notissimo passo de *Il teatro comico* in cui postula la città come misura dell'unità di luogo: «Gli antichi non hanno avuta la facilità che abbiamo noi di cambiar le scene, e per questo ne osservavano l'unità. Noi avremo osservata l'unità del luogo, sempre che si farà la commedia in una stessa città, e molto più se si farà in una stessa casa: basta che non si vada da Napoli in Castiglia, come senza difficoltà solevano praticar gli Spagnuoli, i quali oggi principiano a correggere quest'abuso, e a farsi scrupolo della distanza e del tempo» (CARLO GOLDONI, *Il teatro comico*, in *Id.*, *Tutte le opere* (a cura di GIUSEPPE ORTOLANI), Milano, Arnoldo Mondadori, 1959⁴ (1936), 14 voll., vol. II, pp. 1071-1072; atto II, scena III).

appartenenti a diversi stati delle due penisole. Certamente le localizzazioni bretoni, greche e spagnole (specie per la situazione temporale in un passato ucronico) avrebbero avuto un chiaro sapore esotico per il pubblico veneziano dell'epoca (e per l'autore, vissuto sempre a Venezia e dintorni, tranne per il triennio dalmata — comunque sempre nei territori della Serenissima—). Inoltre, anche quelle italiane (si ricordi, sempre nel passato), probabilmente avrebbero destato sensazioni simili a quelle spagnole, perché sebbene più vicine, si tratta, tranne nel caso di Milano, di località del lontano Meridione (Palermo, Salerno, Napoli). Comunque, tutte potrebbero essere state perfettamente assimilate ai valori più stereotipicamente iberici, poiché per secoli avevano mantenuto un diretto rapporto con i regni iberici. Infatti, se analizziamo i luoghi dei testi gozziani tenendo conto delle loro fonti, osserveremo una tendenza generale, che potremmo denominare ispanizzante, mirante a mettere sul palcoscenico città spagnole o italiane legate storicamente ai regni iberici. Infatti, quando il luogo della fonte è una città spagnola, tale ubicazione è fedelmente mantenuta nella versione del conte⁴⁵: così nel dittico de *La caduta di Donna Elvira* e *La punizione nel precipizio* (corte di Navarra, cioè, Pamplona), ne *Le due notti affannose* e ne *I due fratelli nemici* (Saragozza), ne *La principessa filosofa* e ne *Il metafisico* (Barcellona) e ne *Il montanaro Don Giovanni Pasquale* (Siviglia). A riprova della tendenza indicata, possiamo citare anche il trasferimento a Pamplona dell'azione de *La malia della voce*, nonostante il passato ispanico della città italiana in cui la fonte situava gli avvenimenti, Milano. Si conservano invariate anche le localizzazioni delle fonti quando si tratta di città italiane che, come abbiamo suggerito prima, potrebbero essere identificate con qualcosa di ispanico nel loro passato, come Palermo, ne *Il moro di corpo bianco* e in *Bianca contessa di Melfi*. Perfino in due occasioni il Nostro sposta la città italiana della fonte (da Parma ne *Il pubblico secreto* e da Milano ne *Le droghe d'amore* a Salerno in entrambe due le opere) probabilmente per evitarne l'eccessiva vicinanza a Venezia, e dunque la possibile familiarità del pubblico con tali località, il che avrebbe annullato l'effetto straniante del testo. Il motivo dell'allontanamento dell'azione al Meridione italiano e non alla Spagna potrebbe essere attribuito semplicemente al carattere amoroso dell'intreccio, non alla necessità di un'ambientazione particolarmente eroica, ad esempio, nei luoghi e nei tempi della *reconquista* spagnola (situazione che si sarebbe riprodotta ne *La donna innamorata da vero*, unico caso in aperta controtendenza poiché dalla Spagna della fonte, Gozzi trasferisce l'azione a Napoli, forse per rendere più verosimile il ruolo di Tartaglia, «ricco locandiere, e trattore provigioniere alle carceri»).

Il cambiamento del luogo della fonte, Granada, per un palazzo a Madrid, in *Amore assottiglia il cervello* sarà forse da attribuire al fatto che la città andalusa sarebbe stata troppo legata all'ambiente eroico delle guerre ispano-musulmane, per cui, dovendo affrontare un intreccio in cui l'onore costituisce un asse fondamentale dell'azione, Gozzi avrebbe preferito conservare l'ubicazione ispanica, particolarmente adatta a suo avviso a tali problematiche, ma spostandola a una città più 'neutra' da una prospettiva storico-bellica, come Madrid.

Il cambiamento di luogo de *La donna contraria al consiglio*, da Atene a Salerno, anche se confacente alla tendenza della ricerca di ubicazioni spagnole, o legate ai domini spagnoli del passato, potrebbe essere dovuto anche al fatto che la localizzazione di *Annibale duca di Atene* (dell'anno precedente, 1799) era stata apertamente rifiutata dal pubblico, come lo stesso autore ricorda nel testo prefativo, poiché, a causa del titolo, l'uditorio si era creato un orizzonte di attesa in cui la città dell'azione era stata identificata con quella della classicità greca:

Fissando essi [i «credentesi dotti»] che la Rappresentazione *Annibale Duca d'Atene* fosse piantata sulla storia, e non un intreccio di favolosa invenzione, dopo averla proscritta colla loro ideale sublimità come un mostro non ammissibile dalle regole delle Poetiche, gridarono; che Atene non ebbe un Duca, come il mio Aunibale (*sic*); che un Annibale Duca d'Atene non ci fu mai [...] Piccandosi di erudizione schiamazzarono, che in Atene non ci fu legge che condannasse alle fiamme le adultere [...] Qual colpa ho io che degli spettatori sieno andati al Teatro con delle supposizioni, e delle storiche immagini ad ascoltare una favola? (ZAN XII, pp. 139-140)

L'uso di musiche nello svolgersi delle *pièces* spagnolesche si rivela un altro elemento caratterizzante di particolare rilevanza, non solo per la frequenza con cui vi si fa ricorso nello svolgersi delle recite, ma anche per l'importanza che raggiunge in alcuni degli argomenti dei testi. Gozzi sembra particolarmente affascinato dalla musica non solo per un suo piacere personale⁴⁶, ma anche come risorsa teatrale aggiuntiva sia delle

⁴⁵ Anche *La donna vendicativa* (Bretagna), *Annibale duca di Atene*, *Eco e Narciso* (Arcadia) e *La figlia dell'aria* (Ninive) mantengono invariato il luogo di ubicazione della fonte. Si tenga conto che *Cimene Pardo*, che si svolge a Mequinenz e dintorni, anche se si tratta di un testo la cui fonte non è spagnola, segue la tendenza delle ubicazioni ispaniche (benché, tenendo conto dell'argomento, tale fatto potesse darsi per scontato, sarebbe stato facile per Gozzi situarla in una qualsiasi corte musulmana).

⁴⁶ «Mi diletta d'apprendere a strimpelare passabilmente un chitarrino, e in competenza con mio fratello Gasparo, composi cantando, e suonando, de' versi rimati improvvisi [...]» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 208, parte I, cap. II).

trame che della spettacolarità delle recite⁴⁷. Aldilà dell'importanza capitale della musica nello sviluppo de *La malia della voce*, di *Eco e Nariso* e de *La figlia dell'aria*, e delle funzioni a essa affidate nella pratica spettacolare gozziana (aspetti tutti analizzati da Andrea Fabiano nel suo capitolo di questo volume), in queste pagine, in cui tentiamo di additare velocemente gli aspetti caratterizzanti del teatro spagnolesco, ci interessa ribadire fondamentalmente l'interesse pressoché costante di Gozzi per la musica a teatro, materializzato non solo tramite la sua incorporazione agli spettacoli, ma anche attraverso diverse testimonianze e riflessioni a riguardo. In tale senso, ci sembra molto interessante un passo dell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* in cui il conte accenna all'orchestra del teatro S. Samuele al tempo della presenza nella sala veneziana della compagnia francese di Aufresne, nel 1772:

Alla porta si pagavano trenta soldi⁴⁸. I sedili si pagavano trenta soldi nell'orchestra, e quindici soldi fuori da quella, ma più della metà del parterre era giudicato orchestra. Si udiva romoreggiare un serio, e colto bisbiglio, che dinotava il serio prezzo dello spettacolo comico. Il parapetto dell'orchestra era fornito di domaschi. I suonatori erano tutti posti in una sola fila di rimpetto, che per ciò sembrava assai lunga, e decorosa, tuttavia, annoverandoli, si trovavano due soli suonatori più, che ne' Teatri delle nostre Commedie. (*Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 132)

L'importanza della nota gozziana non risiede solo nel lasciare una testimonianza sulla presenza e sul numero dei componenti dell'orchestra del S. Samuele in quell'occasione, ma nel permetterci di capire l'attenzione del Solitario a questa realtà dei teatri contemporanei in occasione delle recite di prosa.

Oltre al carattere essenziale della musica nell'argomento delle tre opere succitate (che ci porterebbe a riflettere sulle basi per cui per Gozzi l'amore si faceva strada non più, o non sempre, attraverso gli occhi, come da lontana tradizione indicato, ma anche attraverso l'udito, facendo diventare secondarie le 'luci'), la sua presenza si manifesta come un tratto caratterizzante del teatro spagnolesco perché presente in quasi tutti i testi: infatti, tranne ne *Il metafisico* e in *Bianca contessa di Melfi*⁴⁹, nel resto di questo gruppo di opere le melodie sono costanti sia per accompagnare il canto, che per creare atmosfere, segnare il ritmo di sfilate e via dicendo⁵⁰.

Gozzi ribadisce in numerose occasioni il carattere allegorico dei suoi testi, fino al punto di definire le proprie creature teatrali come facenti parte di un «genere allegorico» (in particolare ne *La più lunga lettera* il termine e i suoi derivati sono frequentissimi). Ovviamente non si tratta dell'allegoria intesa come personificazione di concetti astratti (presente in ambito teatrale, per esempio, negli *Autos Sacramentales* del Barocco spagnolo), né come insieme articolato di metafore o simboli (abituale, ad esempio, in non pochi aspetti della *Divina Commedia* e dei suoi imitatori spagnoli, come il Marqués de Santillana o Juan de Mena), nemmeno come manifestazione della figuratività o tipologia biblica (in ambito di applicazione letteraria dell'*allegoria in factis*, ricordiamo di nuovo la *Divina Commedia*), ma semplicemente della possibilità di interpretazione dei testi aldilà del messaggio letterale che contengono; vale a dire, una forma molto simile a quella della parabola in cui una storia può essere estrapolata e applicata come insegnamento di vita, senza che esista una chiave di lettura pre-esistente che permetta un'interpretazione unica e immutabile. In questo senso, l'allegoria gozziana non costituisce una figura retorica o un meccanismo inerente al testo, ma ne rivela una possibilità ermeneutica:

Prima di tutto pretendo che teniate [Gozzi si rivolge al 'destinatario' de *La più lunga lettera*] per fermo, che gl'uomini veramente dotti, d'intelletto, e ragionevoli, conoscitori delle rispettabili semplici vere

⁴⁷ Si ricordi inoltre che il Fondo Gozzi ha rivelato un importante lavoro del Nostro come ideatore di balletti (si vedano, ad esempio, le collocazioni da 10.4 a 10.10). Da questa prospettiva potrebbe sembrare un paradosso il conflittuale rapporto che Gozzi, da autore, stabilisce con l'opera in musica, situazione che avrebbe propiziato il fallimento del forse unico progetto in quest'ambito (si veda però il manoscritto 9.4/4 del Fondo Gozzi) cui partecipò il veneziano: il libretto di *Eco e Nariso* non fu mai completamente musicato e tanto meno rappresentato a teatro. Probabilmente Gozzi non fu in grado di adeguarsi alle diverse consuetudini che regolavano il teatro musicale e, secondo quanto da lui affermato, di sottomettersi ai limiti di un testo necessariamente molto più breve e concentrato di quello del teatro di prosa (anche se a dire il vero, questa dichiarazione fa pensare a una delle frequenti mistificazioni presenti nei testi gozziani volte a scansare l'autore da responsabilità diverse): «Aggiungo, ch'io non ebbi giammai inclinazione a cotesta Poesia Drammatica per la musica, sembrandomi tanto ristretta, e scorticata, da non poter mai con questa ben apparecchiare un'azione scenica, che impegni, e da non poter mai sviluppare, come si vorrebbe, un sentimento.» (*Prefazione a Eco e Nariso*, in ZAN VIII, p. 5: la prefazione è molto interessante anche per quanto riguarda la visione di Gozzi del balletto. Sull'argomento si veda ANDREA FABIANO, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, «Problemi di critica goldoniana», 13 (2006) [ma 2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 171-186.

⁴⁸ Il prezzo abituale, secondo quanto afferma Gozzi qualche riga prima nello stesso testo, era di venti soldi (GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 132).

⁴⁹ Non teniamo conto de *La caduta di Donna Elvira* perché considerata insieme, come già detto, a *La punizione nel precipizio*.

⁵⁰ Com'è noto, l'uso di effetti musicali era già significativo nelle fiabe teatrali.

Tragedie, e vere Commedie regolari, non abbiano mai nemmeno sognato di criticare, o di por ne' nonnulla, le mie rappresentazioni favolose.

Le guardarono come poetiche fantasie: come generi originali misti di faceto, di serio, e di sali; conobbero, che non era da giudicarle frivolezze per i loro frivoli titoli, come fanno alcuni giudici di corta vista, ma penetrando nel loro vero spirito, le guardarono come favole morali allegoriche tendenti a significare delle verità in vantaggio del genere umano [...] (*La più lunga lettera*, cit., pp. 4-5)

La questione centrata nella distinzione fra testi nella cui creazione interviene l'uso dell'allegoria e testi suscettibili di essere interpretati allegoricamente è stata risolta da alcuni studiosi tramite l'utilizzazione di terminologia diversa secondo i casi. Così Paul Zumthor si serve del termine «allegoria» per fare riferimento all'interpretazione e di «allegoresi» per la creazione :

Initialement, l'Allégorie est *mode de lecture*. [...] L'intelligence des mots qui disent les choses permet de saisir leur "sens littéral"; par la voie de l'analogie, l'intelligence du sens littéral fait accéder au sens "allégorique" [...] Appliquée au Livre saint, la lecture allégorique recourt à des analogies que garantissent la Révélation et la tradition dogmatique. Appliquée au texte des poètes, elle n'en peut dégager que la vérité morale, plus empirique et, dans certaines limites, mouvante; ou par conjecture, y déceler des marques référant au discours théologique.

C'est par ce biais sans doute qu'elle engendra, dès la fin de l'Antiquité, un *mode d'écriture* que, pour éviter des confusions, je préfère, à la suite de quelques auteurs, désigner par le terme d'*allégorèse*. Complémentaire de l'allégorie, l'allégorèse suit le mouvement inverse: partant d'une vérité, elle engendre, des éléments de celle-ci, une *littérature*. (*Allégorie et allégorèse*, in ID., *La masque et la lumière. La poétique des grandes rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, pp. 78-94: pp. 79-80)

In ambito italiano il termine è stato accolto, ad esempio, da Michelangelo Picone, anche se in modo più ambiguo. Infatti, dalle sue parole sembrerebbe dedursi che applica genericamente il termine 'allegoresi' all'interpretazione delle Sacre Scritture, riservando la forma 'allegoria' per i testi letterari profani:

Ma essi [gli studiosi che hanno offerto la loro collaborazione a questo volume] sono stati, mi sembra, soprattutto calamitati verso un obiettivo ben più fascinoso e innovativo, che è quello di verificare i limiti di applicabilità al poema dantesco delle pratiche esegetiche e delle tecniche ermeneutiche che venivano riservate nel Medioevo allo studio della Bibbia (e ben presto estese anche allo studio degli *auctores*), e che possiamo riunire sotto la denominazione generale di «allegoresi» (da opporre implicitamente ad «allegoria», qualificante la lettura più tradizionale dei testi profani, retorica e letteraria). (*Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo Editore, 1987, p. 8)

Qualunque sia il termine che vogliamo adoperare⁵¹, a nostro avviso, il punto fermo è che Gozzi presenta come indubitabile la sua intenzione di offrire in tutti i suoi testi la possibilità di un'interpretazione 'seconda' mirante a diffondere i buoni principi e la sana morale. A questo punto dovremmo accettare, dunque, che si tratterebbe di una caratteristica strutturante del teatro spagnolesco del veneziano, ma il fatto che in realtà appartenga all'ambito dell'intenzionalità autoriale e, dunque, che sia difficilmente identificabile in uno o più tratti stilistici o tematici crea una seria perplessità, poiché proietterebbe la responsabilità di 'creare' questa caratteristica del testo non sul suo autore, ma sui ricettori del medesimo. In questo senso la situazione sarebbe molto vicina a quella dell'ironia, in cui le evidenze 'materiali' lasciate dall'autore nel testo per promuoverne l'interpretazione 'altra' possono essere così esili da diventare impercettibili per molti lettori, creando situazioni di ambiguità irrisolvibili. Non è questa la sede adatta per affrontare uno degli argomenti più complessi della retorica e dell'ermeneutica come è l'ironia⁵², per cui ci limiteremo a ricordare che quanto Gozzi denomina allegoria, affermandola presente in tutti i suoi scritti, dovrebbe costituire un tratto caratterizzante del teatro spagnolesco, ma singolarmente a livello dell'intenzionalità autoriale e della ricezione.

In uno dei capitoli del presente volume, Alessandro Cinquegrani analizza in profondità la tipologia e la formulazione delle didascalie gozziane. Vogliamo, però, riflettere brevemente sulla loro significativa e abbondante presenza nei testi spagnoleschi e, in alcuni casi, sulla la loro ragguardevole lunghezza, che ci

⁵¹ Nel suo capitolo di questo volume, a cui rimandiamo, Anna Scannapieco si avvale del termine «allegorismo», a nostro avviso, in un significato più chiaramente legato all'ermeneutica del testo che alla sua costruzione retorica.

⁵² All'interno degli studi gozziani il riferimento bibliografico obbligatorio è almeno a JEAN STAROBINSKI, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in VITTORE BRANCA (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, vol. II, pp. 423-462.

permetterebbe di parlare in tali casi di macrodidascalie⁵³. La presenza di un numero così copioso di didascalie, come può subito constatare chiunque sfogli le edizioni gozziane, potrebbe essere interpretata in diversi modi, non necessariamente escludenti fra di loro. Da una parte si potrebbe pensare che i testi stampati siano stati esemplati sui copioni utilizzati anche per le recite⁵⁴ tenendo conto che tale situazione sembra essersi prodotta in alcune delle *fiabe* (infatti alcuni dei manoscritti di stamperia dell'edizione Colombani conservano l'autorizzazione per la recita, situazione che indicherebbe la duplice funzione compiuta dal testo⁵⁵). Dall'altra tale dovizia di particolari didascalici potrebbe essere dovuta al desiderio dell'autore di offrire al lettore tutti i dati necessari per una facile 'ricostruzione mentale' dello spettacolo.

Se accettiamo la prima delle ipotesi, l'abbondanza didascalica sarebbe la manifestazione paratestuale del desiderio di controllo che l'autore voleva mantenere sullo svolgersi dello spettacolo teatrale, minimizzando le mosse, le tonalità e via dicendo, lasciate al libero arbitrio degli attori (controllo che probabilmente esercitava ulteriormente come 'regista' durante le prove delle *pièces*). Se invece lavoriamo sulla seconda ipotesi, l'ampiezza e la frequenza delle didascalie indicherebbe una forte preoccupazione da parte dell'autore per offrire ai lettori un testo che, pur ovviamente privo dal valore aggiunto dagli elementi spettacolari, permettesse loro di immaginare l'intero svolgersi della recita delle opere con tutti i particolari cinetici, musicali, visuali e via dicendo. Da questo punto di vista, dunque, Gozzi avrebbe manifestato ancora un'altra volta la sua chiarissima consapevolezza dell'inscindibilità degli elementi testuali dagli elementi performativi, per cui al momento di consegnare i propri testi alla stampa fece particolare attenzione a rendere 'leggibili' anche i secondi.

Tutte e due le ipotesi permettono di capire l'importanza che per Gozzi avevano quelle che abbiamo denominato macrodidascalie (materializzazione della recita nella scrittura paratestuale), in cui la ricchezza di particolari di ogni tipo ci permette di capire come per il conte il testo fosse solo uno, fra tanti altri, degli elementi strutturanti la rappresentazione teatrale: secondo questa prospettiva, pensiamo sia lecito affermare che il Nostro fosse molto di più di un drammaturgo, era un creatore di spettacoli in tutti i suoi versanti che assumeva non solo il ruolo di poeta teatrale, ma anche quello di scenografo, di regista, di disegnatore, di ideatore di 'colonne sonore'⁵⁶ e via dicendo. Tale atteggiamento è già presente nelle *fiabe*, e si manifesta subito anche quasi all'inizio della prima delle opere spagnolesche, in cui due macrodidascalie descrivono minutamente tutti i movimenti sul palcoscenico e anche i cambiamenti che man mano deve subire la colonna sonora:

Giunto Enrico, in faccia alla Principessa, fa un inchino, e va a sedere dall'altra parte. Tutte le Maschere prendono posto, fatto un inchino a' Principi. Tutte queste azioni mute seguano al suono d'una sinfonia⁵⁷. Il Mastro di Sala presenta Adelaide ad Enrico. La sinfonia si cambia in minueto grave. I due Principi danzano. Enrico riconduce al posto Adelaide. Si ferma il suono.

[...]

(Adelaide con cenni gravi additerà al conduttore della Danza, che ognuno balli. Il Conduttore ordinerà le persone; si farà una Contradanza di tutti, eccettuati Adelaide, ed Enrico, che stanno spettatori al loro posto. Dopo la Contradanza ognuno ritorna al suo posto, si ferma il suono. Entrano Servi con vasi di rinfreschi, due sieno distinti per Adelaide, ed Enrico) (La donna vendicativa, I, 5, in ZAN V, pp. 87-88)

In altri casi, le descrizioni delle macrodidascalie offrono indicazioni molto precise dei movimenti, come nell'esempio trascritto di seguito, in cui le istruzioni dell'autore servono a descrivere perfettamente il ritmo delle mosse (a volte iterative) del personaggio in totale sintonia con il suo turbamento, incidendo su particolari di non frequente precisazione, come il tremore della mano:

⁵³ Didascalie e macrodidascalie sono presenti anche in altre edizioni settecentesche di testi teatrali contemporanei: ciò che diventa caratterizzante nel caso gozziano è la loro significativa abbondanza e la sistematica ricerca dell'esautiva descrizione dei particolari.

⁵⁴ Sulla variazione quantitativa e qualitativa delle didascalie nei testi per la recita e nei testi per la stampa, può costituire un interessante esempio l'analisi compiuta in SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, *La escritura didascálica en «El mayor monstruo del mundo» de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana*, «RIICE», 12/2 (1996) (= IGNACIO ARELLANO - BLANCA OTEIZA (ed. de), *De bombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 249-279.

⁵⁵ È il caso dei manoscritti de *La Zobeide*, *I pitocchi fortunati* e *Zeim, re de' geni* (cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in GIULIETTA BAZOLI - MARIA GHELFI (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 453-471: 457).

⁵⁶ Inteso, ovviamente, non come il compositore delle musiche, ma come 'disegnatore' del loro carattere e dei momenti in cui dovevano essere suonate.

⁵⁷ Ovviamente Gozzi non utilizza il termine nell'accezione più frequente dal Classicismo fino ad oggi (cioè, componimento orchestrale di certa lunghezza, diviso abitualmente in quattro movimenti di cui il primo in forma sonata, seguito da un movimento lento, un minueto o uno scherzo, e un allegro finale), ma in quello più generico usato già dai musicisti barocchi per indicare un pezzo musicale senza l'intervento di solisti (in molte occasioni riceveva la denominazione di sinfonia, inizialmente tripartita e più avanti bipartita, anche se sempre in un unico movimento, l'*ouverture* di un'opera in musica).

(D. Ruggiero s'avvicina ad un lume, apre il foglio con ansietà; fa un atto di sorpresa, e legge basso, leggendo se gli accresce grado grado il tremore nella mano del foglio, coll'altra mano si ascinga gli occhi col fazzoletto di quando in quando; egli dimostra grandissima agitazione. D. Cor. segue mentre D. Ruggiero legge) (*I due fratelli nemici*, III, 16, in ZAN VII, p. 247)

Le didascalie più lunghe, legate di solito alla descrizione di azioni senza l'intervento del dialogo, raggiungono a volte lo status di brevissimi canovacci⁵⁸, costituendo in occasioni l'unico materiale verbale (del testo, ma non della recita) di una scena⁵⁹:

Giovanna, Fernando, e Tartaglia ponendo in fuga un drappello di Soldati. Fern. e Giov. entrano inseguendo. Tart. resta con un Soldato. Segue tra questi duello grottesco. Ucciso il Soldato da Tartaglia, Tart. entra in soccorso di Federigo, suo padrone) (*La donna vendicativa*, V, 9, in ZAN V, p. 161)

L'ampio sviluppo delle didascalie si riproduce anche in quelle iniziali degli atti o di alcune scene in cui è descritta la configurazione della scena e gli oggetti che la decorano. In questa tipologia didascalica, Gozzi si lascia portare anche alla costruzione di macrodidascalie in cui troviamo istruzioni sui movimenti e sugli atteggiamenti dei personaggi:

D. Berto avrà un abito ricchissimo, ma goffamente portato, il cappello mal posto. Sarà ben pettinato⁶⁰. Non saprà dove tenere le braccia, e le mani. Camminerà male, e si pianterà peggio. Avrà un'aria sbalordita e incantata, e dinotando estrema soggezione, tirerà di quando in quando Don Martino per un lembo dell'abito, perché non si allontani da lui. (*Amore assottiglia il cervello*, II, 5, in ZAN XIII, p. 192)

Pensiamo che da questi pochi esempi (ma ve ne sono innumerevoli altri nei testi spagnoleschi⁶¹) si possa chiaramente confermare la costante attenzione gozziana ai particolari dello spettacolo teatrale (reale o solo immaginario) in tutte le opere del gruppo oggetto del nostro esame, permettendoci, dunque, di ritenerne un elemento caratterizzante (almeno nella forma a stampa dei testi) l'abbondanza di didascalie, non poche di inusuale lunghezza.

Va anche sottolineata l'utilizzazione di una risorsa in cui Gozzi combina allegoria e ironia per criticare il costume moderno: l'uso sistematico dell'anacronismo⁶². Infatti, in molti dei testi studiati l'autore per bocca dei personaggi introduce critiche alla decadenza morale del momento in cui si svolge l'azione (sempre un passato più o meno ucronico) in riferimento, in realtà, alla sua propria contemporaneità. Tale modalità, oltre a far diventare alcuni personaggi portavoce dell'ideologia autoriale, incrementa notoriamente la comicità delle scene a causa dell'urto che si produce fra il contesto immaginario scenico e quello reale del pubblico. Ricordiamo alcuni clamorosi passi già nelle prime opere spagnolesche, come ne *Il pubblico segreto* in cui, tra l'altro, si legge: (I, 1, p. 8): «*Tartaglia* [...] l'impostura nel mondo è oramai la campagna più fertile, che possiede un uomo d'onore»; «*Ales*. Che pregiudizj d'un antico Padre! / Usiam noi la moderna indifferenza.»; o «*Tart*. [...] Pantalone, ti giuro da uomo onorato per mia giustificazione, ch'io non ho mai avuta l'increscia di voler sapere i fatti di mia moglie.» (rispettivamente in I, 1; I, 8 e II, 9, in ZAN VI, pp. 8, 35 e 73).

L'anacronismo si fa ancora più evidente tramite il ricorso da parte dei personaggi ad avverbi di tempo di carattere deittico i quali, dunque, potrebbero fare riferimento solo al tempo illusorio del testo teatrale ma che, proprio per il loro carattere deittico, il pubblico avrebbe interpretato subito come riferiti all'attualità: «*Tart*. L'amore è una scienza, che ha piantata oggi la sua scola sino per le pubbliche strade [...]»; «*Tart*. [...] Gli ordini ora sono cambiati. Le bellezze non si nascondono più, ed era giustizia. Ora si può entrare, ed uscire con libertà.» (*La malia della voce*, rispettivamente II, 1 e IV, 3, in ZAN XIII, pp. 37 e 94).

⁵⁸ Sulle problematiche legate a tale termine e alle realtà da esso designate, cfr. PIERMARIO VESCOVO, «*Farvi sopra le parole*». Scenario, ossatura, canovaccio, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 95-116.

⁵⁹ Va chiarito però subito che Gozzi non le scambia con le scene a soggetto (come, ad esempio, *Le due notti affannose*, IV, 4): infatti queste ultime sono presentate in carattere tondo, mentre le didascalie sono stampate fra parentesi e in corsivo.

⁶⁰ Si osservi la sottile importanza di tale particolare, che mette in evidenza la puntigliosità gozziana: Berto porta male abito e cappello, nonostante siano lussuosi, ma è ben pettinato, perché i suoi cappelli erano stati messi in ordine da un servo. Cioè, l'autore tenta di creare una fisionomia ben individuata (in cui quanto dipende da D. Berto è mal regolato, mentre ciò che è dipendente da altre persone, servi o artigiani, risulta in ordine), e non una figura generica di persona trascurata.

⁶¹ Sulla particolarissima macrodidascalia, qualora possa essere classificato come tale l'*excursus* storico-riflessivo-teorizzante inserito fra il terzo e il quarto atto di *Cimene Pardo* (ZAN IX, pp. 214-215), cfr. il capitolo di questo volume firmato da Alessandro Cinquegrani.

⁶² Come d'altra parte esplicita più volte il Nostro; ad esempio: «Io non presi giammai a trattare una favola in sulle scene, che per un pretesto, e per poter sostenere della sana morale nelle circostanze da me apparecchiate di quella, e per censurare coll'eloquenza, e una chiara allegoria, la corruzione del costume, i sofismi velenosi, e la scienza d'una sforzata ebra metafisica de' nostri tempi.» (*Prefazione a La figlia dell'aria*, in ZAN XI, p. 112)

Uno dei più vistosi anacronismi si riscontra nei discorsi contro i filosofi⁶³, termine (con vistosa presenza perfino nel titolo di una delle opere: *La principessa filosofa*) adoperato da Gozzi con una significazione polisemica, ma sempre negativa e denigratoria, che sicuramente avrebbe mosso il pubblico ideologicamente consono all'autore alla smorfia sarcastica:

Men. (interrompend.) Taci... t'inganni... È vero a' giorni nostri,
 La cupidigia ipocrita de' Maghi
 Direttori de' Templi dell'Egitto...
 Un torma di Filosofi ingegnosi,
 Del vizio adulator, dileggiatori
 De' castighi terreni, e de' celesti,
 Per guadagnar partiti, e rinomanza...
 Mille filosofastri che non sanno
 Della filosofia l'augusto nome
 Che voglia dir nemmeno, abbandonati
 Nelle lubricità, che folleggiando
 Cog'l'empi detti, i scherzi, si lusingano
 Giustificare i sozzi errori loro...
 Educazion fanatica, e leggera [...] (*La figlia dell'aria*, III, 3, in ZAN XI, p. 234)

O ancora più chiaramente: (I, 1, p. 13): «*Gian. [...]* la me diga. Come stala de batola, de periodi rotondi, de logica, de fisica, de metafisica, e sora tutto, de energici sofismi moderni?» (*La donna contraria al consiglio*, I, 7, in ZAN IX, p. 23).

In alcuni altri casi, l'anacronismo si propone perfino a livello cinetico e gestuale, come riflette la seguente didascalia, tratta da *La figlia dell'aria* in cui, a Ninive alcuni secoli avanti Cristo, si presentano al pubblico dei cicisbei e delle donne servite: «[...] *Saranno tutti immersi nelle affettazioni dell'amore, e nelle tenerezze nel loro passaggio, sempre ne' limiti dell'onestà*⁶⁴. *Le loro pantomimiche azioni imitano in caricatura, ciò che si vede a' tempi nostri per le vie tra i serventi, e le servite [...]*» (II, 8, in ZAN XI, p. 195).

Anche se si potrebbe continuare ad aggiungere altri tratti caratterizzanti alla nuvola di cui parlavamo precedentemente⁶⁵, pensiamo che i dati esposti fino a qui permettano di ottenere una visione complessiva del teatro spagnolesco in cui sembra evidente, nonostante le molteplici divergenze, la presenza di una serie costante (sempre dal punto di vista della nuvola di cui parliamo e, dunque, non necessariamente sempre nella totalità dei testi) di caratteristiche che dotano l'insieme di un'uniformità (una coerenza estetico-ideologica) che supera l'apparizione di elementi eterogenei dovuti sicuramente non solo all'evoluzione stessa, anche se in realtà minima, dell'autore, ma anche alle mutazioni nelle configurazioni delle compagnie cui Gozzi consegnò i propri testi per la loro prima presentazione al pubblico.

Resta ancora da condurre, benché intuitivamente ne possiamo già intravedere alcune conclusioni, un'analisi contrastiva che proietti i risultati di questa e delle altre indagini pubblicate nel presente volume al resto della produzione teatrale gozziana⁶⁶, dalle fiabe alle traduzioni dal francese, dagli esperimenti lacrimevoli dell'anno 1762 ai recentemente scoperti testi mai rappresentati, per mettere in luce l'omogeneità (come più volte il conte sostiene nei suoi scritti storico-teorici), o meno, di tutta la produzione teatrale gozziana.

⁶³ Si ricordi anche che, ne *La donna contraria al consiglio*, Alessandro e Giannetto decidono di presentarsi travestiti da filosofi a Serena.

⁶⁴ Si osservi l'«occhio morale» di Gozzi anticipatore di eventuali esagerazioni da parte degli attori.

⁶⁵ Sul riso si veda il capitolo di Rita Unfer o sul capriccio quello di Susanne Winter. Per quanto riguarda invece l'alternanza verso-prosa/italiano-dialetto/testo premeditato-testo all'improvviso pensiamo che configuri un *continuum* dalle fiabe teatrali, con un'evoluzione che dipende direttamente dalla presenza o meno di maschere nell'opera, situazione che a sua volta, a nostro avviso (come abbiamo visto sopra nonostante certe affermazioni del conte), deriva fondamentalmente dalla nomina di attori della compagnia teatrale cui Gozzi pensava per la recita di ogni testo.

⁶⁶ Anche se tenendo conto delle peculiari circostanze di ognuno dei casi: tempi, creazione/adattamento, ecc.

La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*

Anna Scannapieco
Università di Padova

1. La preistoria di una riflessione 'senza storia'

Sin dalla prefazione alla «tragicommedia» *I due fratelli nemici*, andata in scena nel gennaio 1773 e pubblicata entro lo stesso anno, Gozzi poteva rivolgere un solenne monito a contemporanei e posteri col rimarcare che «se si vorrà scrivere una storia veridica de' nostri Teatri [...] si dovrà fare per giustizia menzione [...] e delle mie dieci favole e del mio nuovo genere tratto dagli argomenti Spagnuoli» (COL. V, p. 287). In seguito, com'è noto, sostenne a più riprese la compattezza e la coerenza di un itinerario artistico interamente bilanciato sulla polarità della sperimentazione fiabesca e di quella 'spagnolesca', non mancando di sottolinearne la sostanziale omogeneità drammaturgica e la funzionalità al profilo interpretativo della compagnia comica cui elargiva il suo 'soccorso'¹.

Recenti, e talora recentissime, acquisizioni documentarie e critiche rendono invece consapevoli che l'impegno drammaturgico gozziano fu molto più versatile di quanto non potessero indurre a immaginare le strategiche semplificazioni retrospettive dell'autore², sintomaticamente incline ad oscurare nelle proprie autorappresentazioni il serrato confronto che ebbe a sostenere con la tradizione e gli stessi nuovi apporti del teatro francese; né sorprenderà, nella prospettiva che qui ci compete, di scoprire che alquanto modesta — e comunque segnatamente frammentaria — rimase la riflessione teorica dell'autore su quella fondamentale stagione del proprio operato artistico ispirata al teatro spagnolo: riflessione che — per un insieme di circostanze su cui si cercherà di fare luce — potrebbe a giusto titolo definirsi un vero e proprio appuntamento mancato.

Una prima ragione può senz'altro essere individuata nella circostanza per cui, quando Gozzi elabora le prime linee del proprio progetto editoriale (dicembre 1771-gennaio 1772)³, quella della sperimentazione 'spagnolesca' — per i prodotti cui aveva sino allora dato effettivamente luogo e ancor più per una sua eventuale programmaticità — era ben lontana dal configurarsi come una *new wave*, come il 'secondo tempo' in

* Per gli scritti di teoria teatrale si farà ricorso alle seguenti abbreviazioni: PF (prefazione al *Fajel*), MC (manifesto dell'edizione Colombani), RI (*Ragionamento ingenuo*), ARI (*Appendice al ragionamento ingenuo*), PLI (*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*). Tutte le citazioni, accompagnate dal solo numero di paragrafo, saranno tratte dall'allestimento critico dei testi che sto realizzando nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi (Venezia, Marsilio). Le citazioni dalle prefazioni saranno invece desunte dalla rispettive *principes*, seguite dal solo numero di tomo e di pagina; queste le sigle impiegate: COL (Colombani, tt. I-V, 1772-1773), *COL (continuazione della Colombani, tt. IX-X, edd. Fogliérini e Curti, 1787 e 1792), PS (*Amore assottiglia il cervello*, Venezia, Pasquali, 1782), ZAN (Zanardi, tt. I-XIII, 1801-1804).

¹ Si veda quanto dichiarato, già tre anni dopo, nella 'lettera' a Giuseppe Baretti del 15 settembre 1776 (non si tratta di un documento privato, ma di un vero e proprio saggio — tra l'apologetico e il polemico — espressamente pensato per la pubblicazione): «Nelle dieci Favole [...] non ebbero fine i miei tentativi teatrali. [...] Giudicai bene il cambiar genere per rinverdire la novità, e la sorpresa. Alcuni argomenti del Teatro Spagnolo usati con una nuova ossatura, con nuovi caratteri, e nuovi dialoghi, mi parvero opportuni a poter divertire la nostra Nazione; nel testo è inoltre variamente ribadita la funzionalità del nuovo genere alle attitudini della compagnia Sacchi (la 'lettera' già edita in FERDINANDO GALANTI, *Scritti inediti di Carlo Gozzi*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. VI, t. IV (1885-86), pp. 1201-1215 e 1319-1346 (poi Venezia, Antonelli, 1886), è stata riproposta in CARLO GOZZI, *Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Regione del Veneto - Marsilio, 2004, pp. 105-125 (la citazione a p. 113), dove tuttavia è da ritenersi errata l'indicazione cronologica «25 settembre 1777»). Naturalmente ispirato a logiche di mitografia retrospettiva il consuntivo consegnato alle *Memorie inutili*: «Non v'è chi non sappia, che dopo il lungo corso delle mie Favole allegoriche fortunate, da me composte per il Teatro, giudicate buone ed acclamate dal Pubblico, cercai di cambiar genere scenico [...], e che per trovare dell'argomenti omogenei all'indole della Truppa comica ch'io soccorreva, e sosteneva, aveva scelto a trattare dell'argomenti delle favole sceniche dell'informe, e stravagante Teatro spagnolo» (CARLO GOZZI, *Memorie inutili* (a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA), Milano, LED, 2006, vol. II, p. 542; dalla p. II, cap. 20). Quanto all'omogeneità drammaturgica dei due generi, tale da escludere qualsiasi soluzione di continuità tra fase fiabesca e fase 'spagnolesca', si riconsiderino le riflessioni ricorrenti in uno dei due ampi testi prefativi che corredevano la pubblicazione, nel 1782, di *Amore assottiglia il cervello*: «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» (PS, p. 13).

² Si allude naturalmente al rinvenimento dell'archivio Gozzi, per decenni dato per disperso e ora acquisito dalla Marciana (su cui cfr. FABIO SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravagante sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio 2006, in part. pp. 113-181); per quanto riguarda le radicali innovazioni interpretative cui esso sta già dando luogo, nello specifico dei rapporti con la drammaturgia francese, si veda l'edizione critica de *La cena mal apparecchiata* curata da Piernario Vescovo nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi (in corso di stampa).

³ Per la documentazione relativa alla cronologia della prima ideazione e dello sviluppo dell'impresa Colombani, con particolare riferimento alla complessa gestazione del manifesto promozionale dell'edizione e al travagliato iter rielaborativo del *Ragionamento ingenuo* rinvio a quanto argomentato nella nota ai testi della citata edizione critica; per quanto riguarda l'ultima problematica menzionata, se ne può vedere un'anticipazione in ANNA SCANNAPIECO, *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingenuo»*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 117-147.

cui si sarebbe venuta scandendo la vicenda artistica dell'autore; e sembrava piuttosto esprimersi come un modo tra gli altri con cui egli veniva provvedendo alle esigenze di ricambio repertoriale della 'sua' compagnia. Solo cinque infatti, e nell'arco di oltre un lustro (1767-1771), le *pièces* di ispirazione spagnola⁴, che si erano affiancate ad altro genere di composizioni, per lo più ispirate al teatro francese: oltre all'incursione nel genere 'flebile' che si era già espressa nella stagione 'fiabesca' (*Il cavaliere amico*, *Doride*; entrambe in COL III), Gozzi si era infatti prodotto in traduzioni-rifacimenti come *La cena mal apparecchiata*, *Il Francese a Londra*, *Il Laccché gentiluomo*, la cui pubblicazione era stata non a caso prevista nel piano originario dell'edizione (COL V); a queste andrebbero poi naturalmente aggiunte la traduzione del *Fajel* e vari altri testi che stanno emergendo dalle nuove acquisizioni archivistiche.

L'analisi della complessa gestazione del manifesto promozionale dell'edizione Colombani e del *Ragionamento ingenuo* —debitrice in entrambi i casi, come argomentato in altra sede⁵, verso l'irruzione, nella primavera 1772, di quelle *Composizioni teatrali moderne* con cui Elisabetta Caminer formalizzava e cercava di rendere egemone un modello teatrale ispirato alla più recente e dirompente drammaturgia francese— consente di ipotizzare con un alto grado di ragionevolezza che l'oscuramento delle proprie frequentazioni francesi, attraverso la relativa esclusione dal piano editoriale, fosse precisamente dovuta alla tattica esigenza di differenziare il proprio profilo artistico da quello dell'antagonista, non mancando di far leva sulla contrapposizione, beninteso strumentale (e fittizia, proprio nel caso gozziano), tra dignità autoriale e statuto 'servile' delle traduzioni. Come poter costringere il proprio impulso antagonista —e le proprie ambizioni artistiche— a misurarsi sullo stesso terreno, quello della traduzione, che distingueva l'operato della Caminer? E così, solo nella redazione conclusiva del manifesto Colombani, poteva essere formulato questo affondo programmatico:

Il *Fajel* del Signor d'Arnaud [...]; la *Cena mal apparecchiata*, *l'Avvocato raggiratore*; *il Francese a Londra*; *il Laccché Gentiluomo*, ed altre opere francesi teatrali che pregato tradussi [...], non si troveranno ne' volumi, ch'io pubblico. Gl'Italiani, ai quali è resa comune oggimai la lingua francese, potranno leggere ne' loro originali con maggior piacere che in una traduzione, coteste opere, né io intendo di contribuire ad accrescere que' volumi che fanno apparire l'Italia povera di talenti, e di educazione. (MC, § 32)

Per la stessa logica contrastiva, è lecito ipotizzare che proprio la provocazione culturale e professionale della Caminer (ispiratrice —è bene rimarcarlo— delle scelte repertoriali della compagnia attiva al Sant'Angelo, non meno di quanto il conte Gozzi lo fosse di quella che recentemente, e per suo tramite, si era insediata al San Luca, tempio del teatro comico cittadino) abbia indotto l'autore a sottrarre le proprie sperimentazioni spagnolesche a quel destino di occasionalità che avevano sino allora interpretato e a inscignirle di una progettualità culturale programmatica da sviluppare sistematicamente (in ciò confortato anche dal clamoroso riscontro de *La principessa filosofa*, che, andata in scena l'8 febbraio 1772, era stata «a furore» replicata per diciotto sere). Il maturarsi di tale consapevolezza è chiaramente documentato dall'evoluzione redazionale del manifesto Colombani, che solo nel suo approdo conclusivo formulerà la volontà di teorizzare la funzionalità del modello spagnolo all'orizzonte d'attesa del pubblico teatrale italiano e, per suo tramite, di legittimare una fase precipua del proprio operato drammaturgico:

proverò con un confronto d'innegabile verità, che le circostanze forti sono quelle che fermano gli spettatori italiani, e non l'arte de' soli sentimenti delicati nelle lagrimevoli rappresentazioni di piccola circostanza, e concluderò colla dimostrazione della speranza, che nessuna nazione conobbe, e inventò meglio la circostanza teatrale della nazione Spagnuola, e che nessuna opera del Teatro Francese ha tra noi avuto buon esito, che non avesse somiglianza nella robustezza delle circostanze all'indole di quelle degli Spagnuoli, de' quali i nostri impostori dovrien ristringersi a disapprovare tra noi l'irregolarità della condotta soltanto, e l'ampollosa eloquenza, confessando, che il gran Cornelio rimase immortale per il latte succhiato da quella ingegnosa, e benemerita Nazione. (MC, § 20)

Per quanto relative ad una progettualità *in statu nascendi*, tali affermazioni non solo enucleano alcune di quelle che, come vedremo, saranno le linee-guida della riflessione gozziana sul modello teatrale spagnolo e

⁴ Nell'ordine di rappresentazione (indico tra parentesi il luogo di pubblicazione): *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, 8 ottobre 1767 (titolo originario: *Il desiderio di vendetta*; COL IV); *La punizione nel precipizio* con il relativo prologo *La caduta di donna Elvira Regina di Navarra*, 30 gennaio 1768 (COL IV); *Il pubblico secreto*, 20 maggio 1769 (COL IV); *Le due notti affannose o sia Gl'inganni dell'immaginazione*, 5 gennaio 1771 (COL V); *La donna innamorata da vero* 22 luglio 1771 (*COL IX, originariamente destinata a COL V). Resta per evidenti ragioni fuori dal novero la «favola pastorale seriofaceta per musica» *Eco e Narciso*, destinata al teatro musicale, mai rappresentata, e i cui tempi di composizione risalgono al 1769-1770 (COL V).

⁵ Il rinvio è sempre alla citata edizione critica; ma per i complessi rapporti con la Caminer si veda anche ANNA SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.

sulla sua produttività nel contesto spettacolare italiano (nonché, più in generale, sulla tradizione teatrale europea), ma promettono anche esplicitamente un prossimo e preciso impegno teorico dell'autore («proverò con un confronto d'innegabile verità»; «concluderò colla dimostrazione della speriencia»), già peraltro chiaramente percepito nella sua dirompente 'inattualità'.

Una promessa tuttavia che, nonostante altri annunci poi ricorrenti nella prefazione all'ultima delle fiabe teatrali (in prossimità appunto di aprire il capitolo editoriale 'spagnolesco')⁷ non sarebbe stata mantenuta: come dimostra la storia genetica dell'*Appendice al ragionamento ingenuo*.

Nell'intricatissimo complesso testimoniale che documenta la travagliata elaborazione di questo momento capitale del pensiero teorico gozziano — e di cui si darà conto nella sede deputata — è dato infatti individuare, confuso tra materiali estremamente eterogenei, il seguente appunto manoscritto:

Per le prefazioni alle commedie spagnole.

Sulla qualità degli argomenti. Preso il fondo, e non la tessitura e il dialogo. Esame sulle tre Compagnie Comiche di Venezia. Un fondo buono spagnolo fu lavorato come feci per la compagnia Sacchi e riuscì. Il med.^{mo} soggetto sarebbe stato lavorato diversamente per le altre due compagnie, se il fondo è buono sarebbe riuscito lavorato colle viste a' caratteri delle altre Truppe da me conosciuti, e colle viste al genio della mia nazione. Cornelio fu immortale traendo dal fondo spagnolo gli argomenti delle sue opere migliori. Egli li ha trattati colla vista alla delicatezza della sua nazione, io ho creduto di doverli trattare colla vista all'indole della mia. Il Cid di Cornelio non basta ad appagare gli Italiani, il Cid accresciuto da un Italiano sotto il titolo di Roderigo, piacque in Italia. La scozese regolata dal Sig.^r Volter e fedelmente tradotta non piacque in Italia, accresciuta dal Sig.^r Goldoni col riflesso al genio italiano piacque moltissimo.

In virtù di tale documento, appare altamente verosimile l'ipotesi che nell'ideazione originaria agisse soltanto l'esigenza di corredare la produzione 'spagnolesca' — inaugurata appunto con il t. IV della Colombani — con una sorta di *pendant* della *Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali* racchiusa nel *Ragionamento ingenuo* del t. I. A questo farebbe inequivocabilmente pensare il titolo del brevissimo lacerto documentario (*Per le prefazioni alle commedie spagnole*: peraltro di singolare rilievo critico, costituendo un *unicum* nella varietà dei modi con cui Gozzi venne definendo questa sua produzione), nonché naturalmente la circostanza per cui le annotazioni in esso contenute saranno effettivamente sviluppate nei primi tre paragrafi della redazione conclusiva. Il subentrare di altre impellenze argomentative — di cui si dirà tra breve — dovette fagocitare tale intenzione originaria: e ciò d'altronde spiegherebbe l'estrema limitatezza della riflessione sul nuovo corso della propria produzione teatrale, che nella redazione definitiva resterà infatti

⁶ Sul valore nettamente in controtendenza, rispetto al panorama italiano coevo, delle scelte artistiche e culturali del Solitario relativamente al modello teatrale spagnolo, nonché per l'influenza che sull'anticonformismo gozziano dovette esercitare il confronto con l'esperienza — anche drammaturgica — di alcuni attori della compagnia Sacchi, cfr. ANNA SCANNAPIECO, *«Annestare i semi dell'informe teatro spagnolo» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnola di Carlo Gozzi)*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di Monica Bandella), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 43-56. D'altro canto, è stato anche opportunamente posto in evidenza come «la presenza in Italia del teatro di derivazione spagnola» fosse ancora ben viva nei primi decenni del sec. XVIII, al punto da non ritenere necessario, «il ritorno di Sacchi e compagnia da Lisbona», riforniti di opere spagnole per spiegare il *revival* posto in opera dal conte Gozzi (MARIA GRAZIA PROFETI, *Gozzi e l'informe stravagante teatro spagnolo*, *ibidem*, pp. 23-41: 29 e 34). Ciò peraltro nulla leva, credo, all'anticonformismo dell'operato gozziano in relazione alle posizioni dominanti in materia nel dibattito culturale coevo, come dimostro appunto nell'articolo citato; e andrebbe peraltro considerato lo scarto fondamentale che, tra gli anni trenta e settanta del secolo, si produce nelle politiche repertoriali della compagnie italiane, nonché nei gusti e negli orientamenti delle platee, auspice soprattutto (ma non solo) la cesura imposta dalla sperimentazione goldoniana.

⁷ Di particolare estensione, la prefazione a *Zeim, re dei genj* (COL. III, pp. 125-136) elaborava infatti un primo modello teorico delle ragioni che avevano determinato l'autore a «soccorrere la Truppa Sacchi con un genere differente dal primo», un «nuovo genere di rappresentazioni teatrali» ideato tanto per rispondere all'ineludibile esigenza di «ravvivare la novità nel Teatro» (posto che «ogni genere ha la sua certa decadenza naturalmente per quell'aria di somiglianza, e d'imitazione nell'indole, difficilissima, dopo un lungo corso, da poter evitare»), quanto nella consapevolezza di dover rispondere alla fisionomia interpretativa della compagnia «soccorsa» («Volendo soccorrere la Truppa Sacchi, è facile il considerare, ch'io avrò scelta quella specie d'argomenti, che avrò creduti adattati al carattere de' personaggi componenti questa compagnia») e, ancor più, all'orizzonte d'attesa del proprio pubblico («Confesso di essere stato un diligentissimo esploratore per tutto il corso degli anni miei sui talenti, sugli animi, e sulle inclinazioni della mia Nazione, e ch'io non ho mai scelto argomento, o ideata una scenica rappresentazione senza prima bilanciarla col riflesso all'indole de' miei ascoltatori»). Che il lungo *excursus* fosse funzionale a traghettare lo sviluppo editoriale della Colombani sulla sponda della produzione 'spagnolesca', inaugurato a partire dal tomo successivo, e al tempo stesso alludesse ad un più ampio corredo teorico che l'avrebbe sostenuto, contro le censure di chi giudica colle «viste tiscuzze della letteratura», è comprovato dal sarcastico e «minaccioso» *explicit* della prefazione: «Prima di passare al mio nuovo genere di rappresentazioni teatrali, ho creduto necessario il dire una picciola porzione di quelle cose, ch'io giudico verità. Avverto ora que', che si fossero offesi di quelle verità, che ho dette, ch'io *ne dirò di maggiori*, e sempre coll'animo puramente scherzevole; anzi per prova del mio fraterno amore aggiungo, che, s'eglino vorranno prendersi la pena di censurare le sceniche opere mie colle viste tiscuzze della letteratura, io m'unirò amichevolmente con essi, e armato della più rigida stitichezza saprò additar loro de' luoghi topici da farsi onore nel censurare, ch'eglino forse non avranno l'abilità di vedere; ma gli priego prima di tutto per la buona armonia nostra a non dire, che i miei nuovi generi teatrali non sieno, che traduzioni di opere Spagnole, perch'io sarò in necessità di smentirli, e di farli comparire ridicoli menzogneri con un materiale, e facilissimo confronto» (il corsivo è mio).

circoscritta e come incongruamente lasciata in sospeso nella zona incipitaria del testo. Siamo di fronte ad un classico esempio della peculiarissima impaginazione argomentativa e retorica della riflessione teorica di Carlo Gozzi, «scrittore antagonista»⁸ che radica la propria vena in un'implacabile quanto acutissima conflittualità con il panorama coevo e che la alimenta dell'instancabile reattività alle più immediate sollecitazioni contestuali. Nel nostro caso specifico —come dimostrerò distesamente altrove— l'originario assunto teorico-argomentativo dell'*Appendice* venne infatti spodestato dall'impellenza di giustificare l'infelice esito spettacolare de *L'indigente* di Mercier, che la compagnia Sacchi aveva appena allestito (gennaio 1773) al teatro di San Luca: l'impegno apologetico nei confronti della 'sua' compagnia —e il connesso rilancio del proprio operato 'di soccorso' a quella, ora nella variante della drammaturgia 'spagnolesca'— impose all'autore la disamina dei perniciosi effetti prodotti dalla presenza sulla scena veneziana, nell'antecedente stagione autunnale, della compagnia francese diretta da Aufresne, inquadrata sullo sfondo delle recenti vicende esperite dai teatri viennesi, di monitorio valore paradigmatico per il mercato teatrale italiano. La riflessione sui più emergenti fenomeni della contemporaneità si rendeva d'altronde funzionale, da un lato, allo sviluppo di alcuni capisaldi della propria teoria teatrale (e *in primis* quello della maggiore redditività spettacolare dell'improvviso), dall'altro ad un'analisi comparativa di drammaturgie e stili attorici, che approda a quell'originale progetto di riforma del sistema teatrale veneziano che avrebbe ratificato e per così dire istituzionalizzato il solidale antagonismo del proprio progetto artistico e di quello goldoniano. In tutto questo —come si accennava— la riflessione sulla funzionalità del modello teatrale spagnolo e sulle peculiari strategie drammaturgiche che ne avevano guidato la riattivazione nel proprio percorso artistico, confinata e lasciata in sospeso nella breve sezione proemiale, rimase un 'appuntamento mancato', che non avrebbe mai più trovato una consimile —organica e programmatica— occasione di esprimersi.

Dal manifesto Colombani a *La più lunga lettera* —passando per alcuni spunti del *Ragionamento ingenuo* e i pochi paragrafi espressamente dedicati all'argomento nell'*Appendice*, nonché per la 'lettera' a Barettil del 15 settembre 1776⁹— Gozzi ci ha così lasciato una varietà di riflessioni sul tema, che, per quanto cospicua, resta costretta in una condizione di frammentarietà destinata, di per sé, a renderne ardua una ricostruzione organica. Per ricomporla in una cornice che ne illumini l'effettivo profilo, sarà allora utile inscrivere la nel quadro generale disegnato dal pensiero teorico gozziano.

2. Lineamenti fondamentali di una teoria teatrale

L'asse fondamentale da cui si dipartono tutte le riflessioni gozziane è costituito da una visione lucida e disincantata —quanto inedita nel dibattito culturale settecentesco— del fare teatrale, insistentemente ricondotto alle sue coordinate produttive. Quella che diverrà poi nel tempo la canonica definizione del teatro come «ricinto di divertimento», e che affiora con decisione sin dalla prefazione al *Fajel*¹⁰, ben lontana dal limitarsi a significare —intramontabile adagio interpretativo— una concezione del teatro come edonistica evasione, chiama piuttosto in causa le caratteristiche di una vera e propria industria dello spettacolo, le cui regole rivestono pronunciato e vincolante valore in un contesto come quello italiano, «dove regna una particolare inclinazione al Teatro, e dove i Teatri, e le Comiche Truppe sono abbondanti» (PF, § 48), «e dove le Comiche ricolte si avvicinano più alla sterilità, che alla dovizia» (RI, § 9). Non più 'mercanti' e 'corsari'¹¹, i comici sono degli agricoltori che perimetrano le proprie terre di coltura «sulle passioni degli uomini» (*ibidem*, § 1), e in tal senso si iscrivono in quella più articolata geografia produttiva —strutturalmente omogenea alle legittime esigenze economiche del consorzio civile, come chiaramente implica il campo metaforico evocato— che commercializza l'inclinazione, sempre crescente, alla «voluttà». Tra i principali protagonisti di una laica industria del divertimento, i comici fanno insomma leva sull'«attrattiva che i moti delle passioni suscitano negli uomini», per usare un'espressione di quel Du Bos, teorico di una fortunata estetica della percezione, che dovette probabilmente influire non poco sul pensiero gozziano¹².

Una stringente logica di mercato (forte domanda di intrattenimento spettacolare, moltiplicarsi dei centri di produzione, conseguente esigenza di alimentare incessantemente l'offerta repertoriale) governa la civiltà teatrale italiana e ne definisce le leggi. Prima tra tutte, quella della *novità* come requisito indispensabile di una

⁸ Per la formulazione di tale categoria interpretativa, cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Antologia della critica gozziana*, in MICHELE BORDIN-ANNA SCANNAPIECO, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 213-369.

⁹ Cfr. *supra*, n. 1.

¹⁰ A titolo di esempio: «Lunge dal credere i Teatri una cattedra, io non ho mai potuto giudicarli più che recinti, ne' quali delle adunanze vanno in traccia di spassarsi per il corso di tre ore circa» (PF, § 72).

¹¹ Si veda al riguardo l'eccellente affresco di SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

¹² Come dimostrerò nella citata edizione critica; per la precedente citazione, si veda comunque JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (a cura di MADDALENA MAZZOCUT-MIS e PAOLA VINCENZI, pref. di ELIO FRANZINI, trad. di MANUELE BELLINI e PAOLA VINCENZI), Palermo, Aesthetica, 2005 (1770⁷ [1719]), p. 38.

produzione drammaturgica che per ambire ad un effettivo riscontro spettacolare deve saper rispondere all'orizzonte d'attesa del pubblico e soddisfarne la costitutiva esigenza di cambiamento. Un dato strutturale, questo, che Gozzi si limita a rilevare con disincantato realismo, guardandosi bene dal censurarne la presunta insufficienza morale e civile, e piuttosto considerando come «l'umanità per lo più oppressa dalle amare circostanze, e dagli acerbi pensieri, concorre alla Commedia per trarne qualche sollievo» (PF, § 61), e avrebbe ben «ragione di non concorrere al Teatro perpetuamente ad ascoltare de' ripetitori [...] d'una composizione ch'ella sa a memoria» (*ibidem*, § 47); nonché additando «d'utile, e la sussistenza d'una truppa comica dell'Italia, che deve dipendere da dugento sessanta recite circa, ch'ella fa per ogn'anno, scorrendo di tre mesi in tre mesi quelle Città dell'Italia, nelle quali le viene accordato l'asilo» (RI, § 20).

L'indispensabile requisito della novità comporta inevitabilmente il corollario dell'ineludibile destino delle produzioni teatrali: tutte *effimere passeggere* (PF, § 43), in particolare se —ed è solo apparente paradosso— affidate alla rassicurante fissità della scrittura. Sono infatti proprio le opere premeditate e distese ad essere geneticamente condannate all'obsolescenza, data la loro strutturale impossibilità di rinnovarsi («i non ciechi scoprono palesemente ch'è certissima la decadenza ne' generi delle opere Teatrali che si producono scritte, in un breve giro di tempo»; RI, § 22). Senza comunque nulla, pregiudizialmente, togliere al contributo di una drammatica meditata e colta (la cui pertinente destinazione spettacolare dovrebbe essere quella degli spazi elitari del diletantismo aristocratico, ma anche un sistema teatrale di cui si auspica l'opportuna riforma)¹³, resta il disarmante dato di fatto —ancora una volta rilevato con ferma lucidità diagnostica— che «per far sussistere il divertimento del Teatro in questa Metropoli popolata [Venezia], e dare sostegno a quattro numerose Comiche truppe, che in essa per sei mesi dell'anno si procurano il vitto» non possono certo bastare le «poche, e colte composizioni, frutto dell'ozio de' Cavalieri» (PF, § 68).

Anche se il «Solitario» conte Gozzi non era certo estraneo alle tensioni riformistiche del suo tempo (si pensi a quel progetto utopico di una rinnovata civiltà teatrale veneziana con cui, significativamente, andrà a concludersi l'*Appendice*), l'«ingenuità»¹⁴ del punto di vista adottato lo induce a non confondersi coi «begli'ingegni riformatori del Teatro Italiano» (RI, § 10), a tenersi sprezzantemente distante dalle strumentali battaglie ideologiche dei «Poeti collerici» (ispirati non certo da «zelo della nazione», ma da privatissimi interessi professionali, e nell'indifferenza delle concrete regole che sovrintendono il nostro sistema teatrale) e a poter dunque «guardare l'Italia ne' suoi Teatri con una vista differente» (*ibidem*, § 16).

Nell'ambito di questa disincantata diagnosi del mercato teatrale italiano, un rilievo inevitabilmente emergente acquista la considerazione delle due più imponenti tradizioni che, di antico o recente conio, avevano contribuito al suo sistema produttivo: la commedia dell'arte e Goldoni. L'adozione di una prospettiva demistificante consente a Gozzi di muoversi del tutto in controtendenza con l'orientamento ideologico tracciato dalla storiografia teatrale settecentesca (da Riccoboni a Quadrio al recentissimo Milizia), nonché beninteso con il polemismo occasionale e strumentale di un Goldoni o con quello, ben più sistematico e accademico di un Chiari, e a tracciare una meditata apologia della «Commedia improvvisa dell'arte comica», unico genere che, nelle peculiari condizioni iperproduttive della civiltà teatrale italiana, può vantare i requisiti della *fissità* e della *possibilità*¹⁵, e che difatti gode di una plurisecolare fortuna in tutto il territorio nazionale. D'altro canto, è precisamente la stessa prospettiva a far sì che sin da PF e MC si esprime quella riabilitazione di Goldoni che verrà poi debitamente sviluppata in RI e ARI (nonché trovare più tarde, ed altrettanto esemplari, formulazioni)¹⁶: dell'antico, e ormai ammirato, avversario viene a chiare lettere affermata la capacità di aver garantito ai comici il continuo ricambio e arricchimento repertoriale, tanto più degna di nota in un panorama che, dopo il suo allontanamento dalle scene veneziane e nazionali, si è reso vistosamente depauperato e che non può non rimpiangere quell'eccezionale esperienza («io auguro agli

¹³ Cfr. RI, § 7: «Non mancano le sale private de' gran Signori liberali per la produzione di queste, né dovrebbero mancare in Italia Teatri pubblici con de' Comici stipendiati da' Padroni di quelli, da poter produrre onorevolmente coteste Opere teatrali, dette regolate, col dovuto premio agli Autori».

¹⁴ Nel sistema assiologico gozziano, lungi dal rivestire il valore corrente di semplicità e sprovvedutezza, l'«ingenuità» si configura come lo strumento per eccellenza demistificatorio in un mondo che ha eletto l'*impostura* a prassi abituale.

¹⁵ Cfr. PF, § 54; il valore cruciale dell'assunto lo renderà oggetto di autocitazione sia in MC (§ 17) che in RI (§ 47). Sin da PF, § 48 veniva esplicitato, sinteticamente quanto efficacemente, il segreto della funzionalità (e dunque della redditività spettacolare) della Commedia dell'arte: «Ella, essendo sempre la stessa, è sempre rinnovata nel suo aspetto, e ne' suoi dialoghi da novelli bizzarri spiriti che la rappresentano, e che meritamente si guadagnano la pubblica grazia, ingentilendo l'arte, i caratteri, e i sali, con proporzione a' secoli dirozzati».

¹⁶ Tra tutte, si consideri quella rimasta consegnata alla citata «lettera» al Baretti: «Lasciatemi dire senza irritarvi, che l'opinione vostra sopra al Teatro del Goldoni è un po' troppo crudele. Siamo alquanto discordi sopra al merito di quel Poeta. Leggerete in un Ragionamento ingenuo nel primo volume dell'opere mie, e in una Appendice al Ragionamento ingenuo posta nel quarto volume la differenza con cui pensiamo di quel *genio italiano*. Il mio parere non si scosta gran cosa dal vostro, ma bisogna esser giusti, e vi prego a leggere le mie satirette poetiche fatte a quel Scrittore, soltanto come tratti di spirito stimolati. Il genere de' miei capricciosi scenici tentativi furono tanto differenti dal genere usato da Goldoni, ch'io considero questi due generi suscettibili dell'onore d'un giudizio separato, e non mosso dalla prevenzione, dalle collere e dalla cieca parzialità» (GOZZI, *Lettere*, cit., p. 112; il corsivo è mio).

spettatori italiani il divertimento, e a' Comici dell'Italia l'utile che seppe dare il Signor Goldoni per forse tre lustri; MC, § 22). Proprio l'inedita prospettiva valutativa — e il suo disincantato realismo — consentono peraltro a Gozzi di cogliere appieno significato e valore del fenomeno-Goldoni, appunto non risolto e imbalsamato nella fuorviante categoria del Riformatore, ma piuttosto illuminato nella sua singolare capacità di cogliere la regola madre che governa la civiltà teatrale italiana e di ispirare a quella il suo prodigioso sperimentalismo (RI, § 123: «Il Signor Goldoni, pratico del Teatro, sapeva benissimo che ne' Teatri nostri la novità nel genere, quando però non sia priva affatto di merito, è la sola che può rinnovellare il trasporto utile a' Comici, ed al Poeta che cerca utilità nelle proprie opere»).

Entrambe le tradizioni che hanno potuto interpretare e dare linfa al sistema teatrale italiano — Commedia dell'arte e Goldoni — hanno soddisfatto un altro requisito fondamentale: quello di saper rispondere al «gusto natio». A governare la logica della redditività spettacolare, infatti, è quello che potrebbe definirsi un elemento complementare e opposto all'inesausta richiesta di «novità», vale a dire la «noia» (altro concetto cardine dell'estetica di Du Bos)¹⁷ che inevitabilmente ispirano «i generi teatrali d'un'indole seguente, o imitata, nelle nazioni», cioè le proposte spettacolari egemoni in un determinato contesto socio-culturale e antropologico, e che può temporaneamente favorire l'esportazione e il successo di modelli teatrali stranieri¹⁸. Ma se «la noia [...] è quella sola che in apparenza talora cambia delle nazioni i gusti», questi in realtà «virtualmente non si cambiano mai alla radice», sicché qualsiasi ampliamento repertoriale dovuto a fenomeni di importazione va tenuto nel conto di «fenomeno passeggero» per eccellenza, destinato a un subitaneo «disprezzo dalle nazioni, le quali ricadono nel loro gusto natio» (PF, § 76)¹⁹. Il motivo della necessaria rispondenza dei generi teatrali all'indole delle nazioni è uno dei più duraturi *Leitmotive* del pensiero teorico gozziano, forse debitore verso la capitale codificazione filosofica che il concetto di «spirito della nazione» aveva ricevuto nell'*Esprit des lois* di Montesquieu (1748)²⁰, e per certo memore delle meditate riflessioni che, dieci anni prima, in un'inedita prospettiva di comparativistica teatrale, aveva tracciato Luigi Riccoboni²¹. Un motivo che, per quanto già ben presente alla consapevolezza di un professionista di razza come Goldoni²², assume in Gozzi una rilevanza ideologicamente programmatica: «erra di gran lunga chi considera le Nazioni tutte eguali nel genio», ammonisce, ricordando che, se pure «la natura si fa conoscere in ogni Nazione per la medesima», essa però «si spiega con que' costumi differenti delle Nazioni, nelle quali fu educata» (ARI, §§ 116 e 157). «Tutti i Poeti teatrali delle diverse nazioni —ribadirà nel suo 'lascito testamentario'— cercarono di far popolare i teatri con delle opere sensate in proporzione al talento ch'ebbero, e principalmente studiarono l'indole, e il gusto delle nazioni loro per avere l'intento» (PLL, § 29); e, in oltre un trentennio di riflessioni teorico-critiche, continuerà indefessamente a denunciare i perniciosi effetti della soggezione culturale a modelli extranazionali («è infallibile, che quelle Nazioni, che si vorranno riformare collo specchio d'alcune altre senza bilanciar l'indole de' loro nazionali, il genio, le circostanze, e il sistema de' propri stati, diverranno ridicole, piene di dissonanze, di confusioni, di cervelli sconvolti, inquieti, insaziabili»; ARI, § 116), in particolar modo quando essa assume i connotati di un vero e proprio fanatismo monologico (in breve, quelli propri

¹⁷ L'inestricabilità del nesso noia-novità verrà efficacemente ribadito nella più matura elaborazione teorica dell'autore: «Tutto diven nonioso, ed è corruttibile agl'occhi, e agli uditi della volubile, e insaziabile umanità, e i commedianti hanno bisogno della novità nel teatro per empire le loro borse» (PLL, § 225). Quanto al rilievo strategico che il concetto di noia riveste nel pensiero di Du Bos, si consideri che esso costituisce il punto di partenza della sua teoria estetica (e viene infatti analizzato nel cap. I della p. I delle *Riflessioni*).

¹⁸ Cfr. anche ARI, § 9: «L'umana volubilità in nessun secolo fu contenta per lungo tempo di ciò che vide ne' suoi Teatri nelle rispettive Nazioni».

¹⁹ Cfr. anche PS, p. 7: «La moda è un Proteo, che si diverte a fare de' cambiamenti d'aspetto alle cose sullo sguardo de' mortali soggetto agli abbagli, ma ogni volta, ch'ella ha voluto mascherare la verità, questa, un po' più lenta, o un po' più sollecita, è guizzata sempre come un'anguilla fuori dalla sua maschera facendosi conoscere. I Francesi, gli Spagnuoli, gl'Inglesi, i Tedeschi, gl'Italiani, che vorranno imitarsi reciprocamente nel costume e nel gusto, non riusciranno che scimie in caricatura agli occhi della immensa generalità de' loro Nazionali, non che agli occhi di tutte le non loro Nazioni».

²⁰ Concetto, com'è noto, sviluppato nei capp. 4-5 del I. XIX (se ne considerino i passaggi fondamentali: «molte cose governano gli uomini: il clima, la religione, le leggi, le massime del governo, gli esempi dell'antichità, i costumi, le usanze; se ne forma uno spirito generale che ne è il risultato. [...] Spetta al legislatore di seguire lo spirito della nazione [...] poiché noi non facciamo nulla tanto bene quanto ciò che facciamo liberamente e seguendo il nostro talento naturale»; CHARLES-LOUIS DE SECONDAT DE MONTESQUIEU, *Lo spirito delle leggi* (a cura di ROBERT DERATHE, pref. di GIOVANNI MACCHIA, trad. di BEATRICE BOFFITO SERRA), Milano, Rizzoli, 2007 (1748), vol. I, p. 467).

²¹ Si consideri almeno il passo più significativo: «On ne peut pas mettre en doute que l'attention la plus importante du Poète Dramatique ne soit de plaire aux Spectateurs, & que pour y parvenir il faut les bien connoître. Lorsque le Poète s'imagina avoir atteint cette connoissance, il cherche à leur présenter des images, & des actions qui soient généralement goûtées de la Nation pour laquelle il écrit. Cela supposé, il seroit donc indubitable que les Pièces de Théâtre nous feroient connoître le caractère des Nations en général» (LUIGI RICCOBONI, *Riflessioni storiche e critiche sur le differens theatres de l'Europe*, Amsterdam, Aux Depens de la Compagnie, 1740 (1738) [ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969], p. 127).

²² «I gusti delle Nazioni son differenti, come ne son differenti i costumi e i linguaggi», aveva per esempio sinteticamente annotato sin dalla prefazione Bettinelli (CARLO GOLDONI, *Tutte le opere* (a cura di GIUSEPPE ORTOLANI), Milano, Mondadori, 1935, vol. I, p. 766). Sempre nell'ambito di questa pietra miliare del suo pensiero teorico, aveva potuto altresì riconoscere che una delle principali lezioni venutagli dal Teatro — suo fondamentale «libro» di apprendimento, insieme al Mondo — era stata quella del «gusto particolare della nostra Nazione, per cui precisamente io debbo scrivere, diverso in ben molte cose da quello dell'altre» (*ibidem*, p. 770).

della sudditanza fondamentalista ad alcuni fenomeni emergenti —ma non per certo dominanti— nella drammaturgia francese)²³, a cui Gozzi consapevolmente oppone l'importanza politico-culturale della varietà e dell'alternanza.

La «noia» è d'altronde la molla segreta dell'evoluzione delle forme drammaturgiche: la «materia teatrale», infatti, «ridotta [...] al vero, e alla natura piacque, ma piacque sino al nascere di quella noia, ch'è naturale negli uomini, specialmente nelle cose di voluttà, e fu necessario il sostituire de' nuovi generi di mirabile, e di forte passione per riaccendere il concorso al Teatro» (ARI, § 18). Gozzi non perde mai di vista l'orizzonte pubblico dell'offerta spettacolare, e il fatto quindi che si debba ragionare su «composizioni da essere esposte in un teatro aperto all'universale, in cui, senza distinzioni di teste, il Pubblico letterario ha una ragione comperata, di trovar cosa che lo intrattenga, e lo diverta» (PLI, § 30: dove sembrerebbe echeggiare il celebre adagio dell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* in cui Lope ratificava uno dei principi cardine del teatro moderno²⁴, ma l'*auctoritas* a cui il 'conte reazionario' fa ricorso in quest'occasione è una delle opere più dirompenti della cultura illuministica francese, *Les Mœurs* di François-Vincent Toussaint²⁵). Per questo può a ragion veduta pronosticare che, a fronte di un pubblico composito (quello di «un teatro aperto all'universale», che non implica affatto —come spesso si è creduto— una connotazione di 'popolarità', ma piuttosto un pubblico diastriatico, come Gozzi infatti più volte sottolinea²⁶), «la stitica coltura letteraria sarà ognora la più sventurata sulle scene» (ARI, § 19), e ancor più cogliere la dinamica del processo storico per cui il principale fomite della noia è la precettistica teatrale, responsabile peraltro —e solo con apparente paradosso— dell'inevitabile stravolgimento delle proprie stesse finalità:

La noia ne' popoli fu una conseguenza di queste ristrette regole [«le regole lasciateci da' rigidi maestri antichi sull'opere di Teatro, particolarmente nell'unità della scena, e nel giro di ventiquattr'ore di tempo»], e molti Scrittori teatrali, ostinatissimi in queste, empierono le opere loro di maggiori assurdi che non le avrieno empiute, se se ne fossero dispensati (RI, §§ 90-91)²⁷.

D'altro canto è proprio l'insorgere della noia ad aver reso ineludibile, l'obliterazione della precettistica e legittimato un'estetica dell'irregolarità e della libera sperimentazione drammaturgica: secondo la dinamica di un processo di affrancamento che non può non coinvolgere le varie drammaturgie nazionali, e che ha visto come significativi precursori spagnoli, inglesi e italiani («i primi a spezzare questo legame, per appagare in Teatro i loro popoli», *ibidem*, § 91)²⁸. Che inglesi e spagnoli avessero saputo brillantemente «sciogliersi dall'ingiurioso legame» era stato già argomentato, e con ben maggiore articolazione e incisività, da Goldoni²⁹;

²³ Tra le formulazioni più efficaci, si considerino le seguenti: «Tutte le Nazioni delle quattro parti del mondo, e delle lor divisioni, hanno le maniere lor particolari, il particolare lor gusto, il lor particolare buon senso, la loro particolare coltura, la loro civiltà, urbanità e affabilità particolare, e tutto ciò senza particolare delitto. Coloro, i quali pretendono che gl'Italiani devano essere originali Francesi, non avranno maggior ragione, né pretesa meno faceta di quelli, che pretendessero che tali devono essere i Morlacchi, ed i Tartari» (PS, p. 8); «Tutto ciò ch'io potei rilevare in vent'anni di osservazioni, sul progresso della voluta piantagione, e coltivazione in sul teatro italiano, del gusto, e del genio del teatro francese, fu soltanto un linguaggio corrotto, e bastardo, non francese, e non più italiano; un languore nascente, e progressivo sulla somiglianza de' generi, de' comici, e delle comiche, per la maggior parte usciti dall'indole della naturale compostezza italiana differente dalla francese, divenuti scimie affettate, e sfatarsi colle aspirazioni veementi; divincolarsi ne' gesti, e ridotti ad essere caricature deformi, e ridicole» (PLI, § 272).

²⁴ «Porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* (a cura di MARIA GRAZIA PROFETI), Napoli, Liguori, 1999 (1609), p. 52, vv. 47-48).

²⁵ Edita nel 1748 con lo pseudonimo di Panage, l'opera, per la sua eterodossia, suscitò grande clamore e fu immediatamente fulminata dalla censura (con tanto di rogo); nella sola Francia, tuttavia, conobbe una trentina di ristampe ed ebbe ampia eco e diffusione internazionale. Per un approfondimento dei rapporti del Solitario con le punte più avanzate della cultura contemporanea, rinvio alla citata edizione critica.

²⁶ Innumerevoli i riferimenti testuali possibili; sul tema, mi sia consentito rinviare a *Il pubblico teatrale nella riflessione teorica e nella prassi drammaturgica di Carlo Gozzi* (in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria. Atti del Convegno (Padova-Venezia, 16-19 giugno 2009)*, in corso di stampa).

²⁷ Il concetto troverà ampia articolazione in PLI, allorché l'affondo verso il fanatico «drappelletto», «irremovibile, e addormentato sul suo sistema, e sulle antiche leggi delle Poetiche» giungerà al punto di massima maturazione, riordinando e approfondendo retrospettivamente una semisecolare teoria e prassi drammaturgica. I passi più significativi sono racchiusi nell'esteso commento al frammento della *Storia* di Napoli Signorelli, allorché, dopo aver rimarcato lo scarto epocale tra teatro antico e teatro moderno (per il massiccio incremento dei centri di produzione teatrale, con relativo ampliarsi e differenziarsi di platee e orizzonti d'attesa, nonché per il moltiplicarsi delle compagnie comiche, con connessa esigenza di ampliamento repertoriale), inviterà a considerare «che la semplicità tragica, e comica degli antichi niente più vale rispetto a' moltissimi pubblici Teatri d'oggi aperti all'universalità delle popolazioni», e «che i Poeti tragici, e comici, a' tempi nostri, contemplati come colti, regolari, e obbedienti alle poetiche leggi, furono, e sono in necessità d'intrecciare nell'opere loro molto maggior viluppo d'accidenti degli antichi, per interessare, sorprendere, e trarre applauso da' popoli, disertando così necessariamente da' precetti delle Poetiche col cadere negli evidenti assurdi, e nelle impossibilità, particolarmente nel breve giro di tempo prescritto all'azione, e della stabilità voluta di unico luogo alla rappresentazione della catastrofe, diserzione evidente, ma tuttavia non mai confessata da' Poeti detti colti, e regolari, e non scoperta per una rispettosità cieca prevenzione della ignoranza di una moltitudine di spettatori» (PLI, §§ fr. 98-99).

²⁸ La parentela dei pubblici teatrali inglese, spagnolo e italiano, che «per indole, e per costume cercano, e vogliono molto più de' Francesi, ne' loro Teatri», sarà ribadita nella citata «lettera» a Baretto (GOZZI, *Lettere*, cit., p. 116).

²⁹ Nella dedica dei *Malcontenti*, edita nel t. IV dell'edizione Pitteri (1758), che merita almeno in parte citare: «Egli [Shakespeare] non ha osservato nelle opere sue quella scrupolosa unità di tempo e di luogo, che mette in angustia la fantasia de' Poeti, seguendo in questo la libertà degli Spagnuoli, che malgrado anch'essi al precettore *Aristotile*, hanno empiuto per tanti secoli i loro Teatri di opere maravigliose,

ma l'inclusione nella serie degli *italiani* lascia chiaramente intendere la consapevolezza, da parte del Solitario, di star dando un contributo fondamentale all'evoluzione del teatro nazionale.

3. Una maieutica 'inattuale': il modello del teatro spagnolo

L'incontro del conte Gozzi con il teatro spagnolo —per certo alimentato anche da un confronto accademicamente disinibito con alcuni attori-autori-traduttori della compagnia Sacchi— dovette rivestire un carattere di rivelazione retrospettiva della poetica già perseguita con la produzione fiabesca e, ad un tempo, favorire l'individuazione di un nuovo filone di ricerca drammaturgica, attingendo alle «profonde, e vaste miniere del Teatro Spagnolo» (PLL, § fr. 102) e provando «*col fatto*, che gl'ingegni Spagnuoli non si devono dileggiare» (ARI, § 202); nonostante le apparenze, peraltro, tale filone —per le ragioni che vedremo— non contraddiceva al fondamentale assioma della dovuta corrispondenza al genio nazionale.

Non si trattò certo di un processo immediatamente definito nella sua compattezza progettuale, e solo contestualmente all'avvio dell'iniziativa editoriale —come s'è visto in precedenza— l'autore dovette iscrivere quelle che sino allora erano state occasionali sperimentazioni in un disegno programmatico e vincolante per il proprio futuro *iter* artistico. L'individuazione proprio nel teatro spagnolo di un «nuovo genere di rappresentazioni teatrali» con cui rispondere alla prioritaria esigenza di «rinverdire la novità, e la sorpresa» fu forse incentivata —più che dalle influenze per solito allegate, da un Giovan Battista Conti a un Baretto³⁰— da un autore-attore-storico e teorico di teatro che più volte si scorge nella filigrana delle riflessioni gozziane. Verso Luigi Riccoboni il nostro poteva essere debitore non solo della più appassionata apologia del teatro spagnolo sino allora espressa³¹, ma anche di una specifica argomentazione che non mancherà di riproporre, con instancabili indici di frequenza, nel corso di tutta la sua riflessione teorica: vale a dire quella del nutrimento fondamentale che la più alta tradizione teatrale francese, dai due Corneli a Molière, aveva tratto dal modello spagnolo³². Agitare, con pertinace e duratura insistenza³³, tale motivo assumeva per Gozzi il determinante valore aggiunto di ridisegnare in provocatoria controtendenza la storia teatrale di quella nazione che nel dibattito culturale italiano si tendeva a imporre come paradigma esclusivo —in quanto

istruttive e piacevoli. Per me tengo per sicurissimo, che *Aristotile* colla sua poetica, e *Orazio* suo imitatore, ci abbiano recato assai più danno che utile. Prima di loro *Euripide* avea composto delle buone Tragedie colla traccia soltanto della ragione e del costume de' tempi suoi, e se non avessero gl'idolatrati maestri imposto il giogo servile alla posterità, sarebbersi l'ingegno dell'uomo da sé diretto nella mutazione de' secoli, a seconda del genio delle nazioni e dei costumi del Mondo. Gl'Inglese, e gli Spagnuoli, com'io diceva, sciolti si sono dall'ingiurioso legame, e seriamente pensando non essere una Rappresentazione Teatrale se non se un'imitazione ragionevole delle azioni umane, o Tragiche, o Comiche, a tenore delle persone, o dell'argomento che prendesi a maneggiar dall'Autore, si mantennero in libertà di dilatare l'azione al tempo necessario all'intera consumazione de' fatti storici, o favolosi, e si valsero della mutazione delle Scene alla condotta loro opportuna. È ridicola la ragione di quelli che sostengono necessaria l'unità del tempo e del luogo [...]. Se i spettatori di una Tragedia, o di una Commedia, presumessero di vedere in Teatro il verisimile perfettamente eseguito, partirebbero malcontenti da qualunque scenica rappresentazione, poichè per quanto l'arte s'ingegni d'ingannare chi ascolta, non sarà mai vero che nel periodo di tre ore possano accadere quei fatti che sul Teatro si rappresentano, e che in un luogo solo possano combinarsi tante azioni diverse. *Aristotile* stesso accorda che in tre ore di tempo si possano raffigurare dei fatti possibili in un giro di sole, e perchè dunque non si potranno raffigurare quelli di un anno, di un lustro, e dell'età di un uomo se occorre? Se necessaria è l'immaginazione dell'uomo per appagarsi dell'apparenza, codesta immaginazione può estendersi senza misura, e il verisimile che vanamente si cerca nell'angustia del tempo, nella ristrettezza del luogo, basterebbe si riconoscesse nei caratteri, nelle passioni e nella combinazione artificiosa degli accidenti. Ma pur troppo si veggono questi rigorosi seguaci di *Orazio* e di *Aristotile* osservare con stento i precetti delle unità, e trascurare le regole della ragione dettate dalla natura, ed approvate dall'universo dei popoli» (GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. V, pp. 1019-1020).

³⁰ Influenze altamente improbabili, come ho cercato di dimostrare in «*Annestare i semi dell'informe teatro spagnolo*» nella *scena veneziana di fine Settecento*, cit., in part. pp. 43-45. Alle argomentazioni fatte valere in quella sede, si aggiunga, per quanto riguarda l'ipotesi di un'ascendenza del Baretto autore del *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, che nella celebre lettera LVII con cui si inaugura il riconoscimento proromantico della cultura spagnola —e che Gozzi non avrebbe comunque potuto leggere prima del 1777— ricorrono due concetti profondamente in contraddizione con il punto di vista teorico del nostro: quello per cui «gli uomini non hanno altre qualità inerenti, fuori che quelle che sono comuni a tutta la specie umana; [...] la natura umana è sempre stata la medesima in tutto l'universo»; e quello per cui «gli spettatori inglesi e francesi» sarebbero più delicati, e di un gusto più fino che gli spagnoli» (cito dalla traduzione italiana antologizzata in GIUSEPPE BARETTI, *Opere scelte* (a cura di BRUNO MAIER), Torino, UTET, 1972, pp. 411 e 431).

³¹ Si riconsideri almeno l'*explicit* del capitolo su teatro spagnolo: «quoique le Théâtre Espagnol soit dénué des règles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été & d'être encore le grand maître des Poètes, & le grand modèle des Théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux & la variété des Sujets de Comédie qui n'appartiennent qu'à lui» (RICCOBONI, *Riflessioni*, cit., p. 65). Di non minor peso la considerazione secondo cui «ce n'est point par ignorance que les Espagnols n'ont pas suivi les Règles d'Aristote. [...] *Vegg* lui-même en écrivant sur l'*Art du Théâtre*, nous dit, que si les Poètes ne se sont point attachés aux Règles, c'est moins par ignorance que par la nécessité de plaire à la Nation» (*ibidem*, p. 60).

³² Cfr. *ibidem*, pp. 59-60. Forse Gozzi conosceva anche il *Théâtre espagnol* (Paris, De Hansy, 1770), con cui, in quattro volumi e per migliaia di pagine, Simon Nicolas Henri Linguet (1736-1794) aveva pagato in nome della cultura francese un appassionato debito di riconoscenza a quel modello spagnolo che veniva senza mezzi termini riconosciuto paradigmatico «en tout genre, mais surtout dans les Arts de l'esprit». Sulle caratteristiche dell'opera e la sua diffusione italiana, cfr. SCANNAPIECO, «*Annestare i semi dell'informe teatro spagnolo*» nella *scena veneziana di fine Settecento*, cit., pp. 50-52.

³³ Presente sin da MC, § 20 (se ne veda la relativa citazione *supra*, p. 32), il motivo troverà sviluppo in ARI, §§ 2-3, PLL, § 147 e §§ fr. 102 e 105. Tali occorrenze andrebbero poi lette contestualmente a quelle —davvero innumerevoli— relative alla polemica contro il 'monologismo' francofilo, di cui è appunto disseminata tutta la produzione teorica gozziana, da PF a PLL.

depositario di una presunta drammatica regolare e colta— del fare teatrale. Della modulazione di tale strategico *Leitmotiv*, merita riconsiderare almeno la più esemplare espressione:

Non si è mai degnato di osservare che la Francia sprezzatrice del gusto, e del genio de' Teatri di tutte le nazioni, il merito della qual Francia (non negando io i veri meriti di quella brava nazione) consiste specialmente nella impostura, nell'audacia, e nell'arte che ha risvegliata una fanatica credenza pressoché universale, di essere ella sola la madre, la legislatrice, il modello, la maestra di tutto il mondo, e segnatamente nel perfezionare la Drammatica tragica, e comica, si è abbassata poi, per sterilità d'immaginazione creatrice, per apparire originale, e con aspetto di novità ne' suoi Teatri, di razzolare, e ghemire le materie fondamentali ne' Teatri di tutte le nazioni, particolarmente nelle profonde, e vaste miniere del Teatro Spagnolo, da lei vilipeso, e deriso, e soltanto per il merito di aver trattato la materia rubata in una gran parte della sua Drammatica tragica, e comica, sul gusto, e sul genio della propria nazione, niente concedendo, anzi condannando al lezzo il gusto, e il genio di tutte le nazioni del mondo, senza esaminare né climi, né educazioni, né costumi delle nazioni che non hanno né debito, né bisogno d'esser francesi. (PLL, § fr. 102)

È in questa stessa prospettiva che, per ribadire il fondamentale principio del relativismo estetico (necessaria rispondenza di una produzione teatrale al suo specifico orizzonte d'attesa), e dell'irregolarità drammaturgica che ne consegue, a più riprese Gozzi ricorre proprio all'*autoritas* di un nume tutelare della scena francese: al Racine che, nella prefazione a *Bérénice*, aveva potuto sostenere che «La principale règle est de plaire, e de toucher, toutes les autres règles ne sont faites que pour parvenir à cette première»; una citazione che Gozzi inoltre correddava del commento con cui era accompagnata nella raccolta da cui ne desumeva la citazione: «La fin légitime de toutes les règles de la Comédie, et de la Tragédie doit être celle de plaire, cette Pièce plait, elle est donc selon les règles, ou si elle ne l'est pas, tant pis pour les règles, car c'est une marque qu'elles ne sont pas telles qu'elles doivent être»³⁴.

Riattivare le «reliquie de' teatrali spettacoli Spagnuoli» (PS, p. 5) diventava insomma un formidabile strumento nella serrata polemica che il Solitario aveva ingaggiato contro «i predicantisi illuminati rigeneratori de' cervelli», solerti a «gelosamente sostenere in tutta la Drammatica, come sacre, e intangibili le antiche leggi delle Poetiche di Aristotile, di Orazio, di Boelò che non scrissero mai riga per i teatri» (PLL, § 204; e non sfugga l'inclusione nel mazzo del venerato Boileau)³⁵. E, in particolare dall'altezza conclusiva di PLL, potrà contemplare l'insieme della propria produzione teatrale dalla prospettiva unificante di un persuaso e coerente antiregolismo: quella «di aver voluto comporre una Drammatica a senno mio sul genio della mia Nazione da me benissimo conosciuto, senza temere di allontanarmi dalle legittime poetiche immaginazioni, e senza temere di acquistarmi del disonore» (PLL, § fr. 78). All'ottuso conservatorismo che, in materia teatrale, «un secolo creduto filosofico rigeneratore, in cui si pretende di aver rovesciate generalmente tutte le leggi divine, ed umane» continua a prestare cieca fede³⁶, Gozzi può opporre un suo personale canone drammaturgico, dove significativa rappresentanza riceve proprio il modello spagnolo: quello cioè che rivendica

la immortalità di un Aristofane, di un Plauto, di un Shakespear, di un Lopez de Vega, di un Calderone, di un Tirso da Molina, di un Agostino Moretto, e di tanti altri che scrissero per i Teatri

³⁴ Il primo utilizzo di entrambe le citazioni ricorre nella 'lettera' a Baretto del 1776 (GOZZI, *Lettere*, cit., rispettivamente pp. 116 e 115); verranno poi riprese in PLL, rispettivamente §§ 214 e 211. L'opera da cui Gozzi desumeva le citazioni era l'*Elite des bons mots et des pensées choisies, recueillies avec soin des plus célèbres Auteurs & principalement des Livres en ANA*, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1709^a (1704), pp. 113-116.

³⁵ Il principio era stato già chiaramente espresso nella 'lettera' a Baretto del 1776: «io non diffenderò giammai i miei generi come sudditi delle regole d'Aristotile, delle Poetiche d'Orazio, di Boelau, o degli altri sapienti. Non mi vergogno di non poter fare ciò che far non potrebbe Shakespear, il quale senza questo bel vantaggio s'è meritato tuttavia le statue d'immortalità de' suoi Nazionali, che non sono oche. Sono generi originali figliuoli d'un genio libero, e usciti sotto quelle regole ch'io mi prefissi. Questi generi piacquero infinitamente. Le mie regole furono autenticate dal Pubblico» (GOZZI, *Lettere*, cit., p. 120). L'evocazione dell'*autoritas* shakespeareana è naturalmente debitrice verso il lusinghiero (e, per il Gozzi teorico di teatro, rivelatore) parallelo che il Baretto dell'*Account* aveva tracciato tra l'autore inglese e quello veneziano. Per l'influenza 'maieutica' delle posizioni di Baretto sulla riflessione teorica e sulla prassi drammaturgica gozziana, cfr. PIERMARIO VESCOVO, «La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...». *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 119-142: 136-137 e ID., «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli*». Da uno 'spagnolismo' all'altro, in WINTER (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, cit., pp. 57-71: 66-69.

³⁶ La potenza inventiva dell'affondo polemico merita un'estesa citazione: «A me sembra tuttavia un portento che in un secolo creduto filosofico rigeneratore, in cui si pretende di aver rovesciate generalmente tutte le leggi divine, ed umane; in cui tutte le immaginazioni dell'umano genere sono capivolte, e rivoluzionate; in cui la voluttà sguinzagliata cupida e insaziabile, è Regina e legislatrice; in cui tutti i freni posti da' saggi antenati alle passioni, sono atterrati, beffeggiati, e sputacchiati come ridicoli pregiudizi; in cui tutte le Città, le Castella, le Terre, e quasi i Villaggi dell'Italia sono forniti d'innumerabili Teatri aperti all'universale; in cui l'esercito di Xerse di Commedianti trae il vitto da que' ricinti specialmente in Italia, in cui tutto il premio dipende da pochi soldi all'entrata, esista ancora un picciolo drappelletto che sostenga in virga ferrea, a differenza di tutte le Leggi rovesciate, le Leggi delle antiche Poetiche come sacre, e intangibili nella Drammatica, e gridi che ciò che non è Tragedia sublime, o Commedia semplice famigliare, composte in sul saggiauolo de' precetti delle Poetiche, è composizione spuria, mostro, spazzatura indegna di entrare in un Teatro, e capitalmente sbandita dal Parnaso» (PLL, § fr. 92).

delle loro Nazioni a' tempi loro, e con tanta libertà, e lontananza da' precetti delle Poetiche legislatrici, senza cadere nell'abisso della obblivione, come tanti scrittori Drammatici, i quali pretesero di comporre le opere loro con impuntabile scrupolosa obbedienza alle poetiche Leggi. (PLL, § fr. 93)

Il motivo (nella sua eventuale ascendenza riccoboniana) dell'ineguagliata potenza e ricchezza della tradizione teatrale spagnola e l'inevitabile debito verso essa contratto dalle varie drammaturgie europee poteva in linea di principio autorizzare — e sia pure con una buona dose di anticonformismo, stante l'ostacolo compatto che la cultura italiana coeva schierava in materia — la perlustrazione delle «profonde, e vaste miniere» di quella tradizione. Ma per un autore come Gozzi, così intimamente persuaso delle peculiarità nazionali e della necessaria rispondenza della produzione teatrale al «gusto natio», non potevano non valere anche altre ragioni. La prima indubbiamente è quella, già illustrata, della 'lezione di metodo' che veniva dalla drammaturgia spagnola; a cui vanno poi aggiunte una ragione che si potrebbe definire di estetica sociologica e una attinente al cuore stesso della poetica gozziana.

A più riprese infatti Gozzi sottolinea la funzionalità del teatro spagnolo all'orizzonte d'attesa del pubblico italiano: se «l'universale Italiano non è suscettibile di quella, che alcuni, ridotti scimie de' Francesi, adottano per delicatezza» (COL. III, p. 129, dalla prefazione a *Zeim*), se «le circostanze forti sono quelle che fermano gli spettatori italiani, e non l'arte de' soli sentimenti delicati nelle lagrimevoli rappresentazioni di piccola circostanza» (MC, § 20), è precisamente la drammaturgia spagnola che può offrire un'esemplare riprova di come sia stata felicemente fatta valere «la forza delle circostanze negl'argomenti da Teatro» (ARI, § 3). E se «riguardo al Teatro, il gusto dell'universale Italiano richiede un po' più di regolarità dello Spagnuolo», «s'accosta però alla robustezza del pensare a quello, e non alloggia alla delicatezza Francese» (PS, p. 8). Dato il carattere generale delle affinità che apparentano il pubblico delle due nazioni, il modello spagnolo è peraltro suscettibile di utilizzo e reimpiego per qualsiasi compagnia italiana e non solo funzionale — come si ama ripetere, magari sulla scorta di alcune affermazioni, decontestualizzate, dello stesso Gozzi — al profilo interpretativo della compagnia Sacchi³⁷. Ciò naturalmente nulla leva al fatto che, almeno in una prima fase, e coerentemente a un suo cardinale principio drammaturgico (di notoria ascendenza goldoniana), il poeta di 'sevizio e soccorso' alla *troupe* Sacchi a questa conformasse le proprie produzioni, «giudicando che il romanzesco caricato Spagnuolo fosse confacente al caricato ridicolo delle nostre maschere» (ARI, § 4); o, come argomenterà più distesamente nella 'lettera' a Baretti del 1776:

Giudicai bene il cambiar genere per rinverdire la novità, e la sorpresa.

Alcuni argomenti del teatro Spagnolo usati con una nuova ossatura, con nuovi caratteri e nuovi dialoghi, mi parvero opportuni a poter divertire la nostra Nazione.

Non volli da questi escludere le Maschere. Voi conoscete l'utilità de' teatri, e l'amore ragionevole che hanno i Veneti ascoltatori a' nostri Sacchi, a' nostri Fiorilli, a' nostri Zanoni, a' nostri Derbes, e gli proteggette sempre da imparziale conoscitor del vero.

I loro caratteri originali di natura, ma di natura facetissima, o languiscono nel mezzo agl'accidenti d'una passione naturale domestica, o fanno languire la passione medesima.

Trovai ne' Spagnoli degl'avvenimenti d'una seria passione tanto robusta che la credei atta a poter reggere a fronte d'un caricato ridicolo popolare. (GOZZI, *Lettere*, cit., pp. 113-114)

Anche in questo caso, pare peraltro lecito scorgere nella filigrana delle convinzioni teoriche gozziane la precisa memoria di quelli che erano stati alcuni originali rilievi di Luigi Riccoboni: la convinzione cioè di un'affinità storica e di una con-genialità drammaturgica fra tradizione teatrale italiana e spagnola, con particolare riferimento a quel vero e proprio elemento distintivo nell'economia drammaturgica del teatro spagnolo che era il *gracioso*, suggestivamente — in prospettiva gozziana — ascrivito dal Riccoboni al retaggio dell'italianissima tradizione dell'improvvisa³⁸.

³⁷ È quanto viene chiaramente asserito in ARI, § 3: «Se avessi voluto adoperare gli argomenti Spagnuoli per qualche Truppa Comica Italiana differente nell'indole da quella del Sacchi, gli averei adoperati con modo diverso da quello che tenni, e mi lusingo che avrebbero avuto tra noi l'effetto medesimo». Il concetto era già formulato nel nucleo originario dell'*Appendice* (se ne vedrà *supra* la relativa citazione, p. 33).

³⁸ «Les Comiques du Théâtre Espagnol sont plus dans le goût des Italiens que des autres Nations. On appelle *Gracioso*, celui qui joue le principal comique: ce personnage approche fort de celui d'Arlequin, puisqu'il lui ressemble dans le caractère & dans la façon de plaisanter. [...] je ne suis point surpris que le *Gracioso*, ou Comique du Théâtre Espagnol ait tant de rapport avec l'Arlequin de la Comédie Italienne. Je suppose que le Théâtre en Espagne ait eu sa naissance un siècle avant celui d'Italie [...]. Quoi qu'il en soit, il ne sera jamais plus ancien que la Comédie Italienne à l'improvvisu [...]. Le Théâtre Espagnol, en se formant, n'avoit d'autres exemples à suivre que les Grecs & les Latins, ou la Comédie Italienne à l'improvvisu, qui sans contredit régnoit plusieurs siècles auparavant; ainsi il est naturel de penser que les Espagnols l'ont imitée, & que pour cela on trouve tant de ressemblance entre les Comiques des deux Nations» (RICCOBONI, *Reflexions*, cit., pp. 63-64).

Il carattere non strutturale di tale ‘stilema’ della drammaturgia gozziana di ispirazione spagnola —oltre a quanto già segnalato prima— è comunque comprovato dalla circostanza per cui sin dal 1772, con *La principessa filosofa*, Gozzi prescindesse dall’impiego delle maschere, per poi escluderle definitivamente a partire dal 1777, e non avendo mancato, in precedenza, di esprimere persuase riserve sulla sua pertinenza³⁹. Resta per tal via dimostrata la sostanziale soluzione di continuità che —sotto questo profilo— si può registrare tra la produzione fiabesca e quella ‘spagnolesca’.

Un nesso stringente tra le due fondamentali stagioni della drammaturgia gozziana è invece riconoscibile nell’altra ragione a cui si faceva riferimento, quella di ordine poetologico, che fra l’altro dissipa l’apparente contraddizione tra chi professava l’inalienabile principio di operare come «un diligentissimo esploratore [...] sui talenti, sugli animi, e sulle inclinazioni della mia Nazione» e si ispirava poi a un repertorio extranazionale. Punto davvero nevralgico, anche perché inevitabilmente implicava il problema dell’originalità creativa: e, non a caso, l’esigenza di allontanare da sé la taccia di mero ‘traduttore’ rimarrà un basso continuo di tutta la riflessione teorica gozziana, diventando inoltre ingrediente fondamentale nelle strategie argomentative delle singole prefazioni alle commedie spagnole⁴⁰.

L’insussistenza di tale problema viene da Gozzi immaginosamente dimostrata, in PLL, con due ingegnose metafore che, attingendo all’ordine architettonico e a quello botanico, intendono chiarire che il rapporto con il testo-fonte, come già nella precedente produzione fiabesca, sia da considerarsi alla stregua di quello tra materia grezza e nuovo artefatto, interamente calibrato sui principi di «una Drammatica a senno mio sul genio della mia Nazione da me benissimo conosciuto» (PLL, § fr. 78)⁴¹. Ma anche prima della sua monumentale e conclusiva *performance* teorica, l’autore non aveva mancato —dagli spazi insolitamente articolati delle prefazioni alle ultime commedie spagnole⁴²— di formulare significativi pronunciamenti, che, proprio per la loro scarsa notorietà, merita richiamare:

³⁹ Nella prefazione a *Il moro di corpo bianco*, andato in scena nel 1776 ed edito per la prima volta nel 1787, Gozzi appunto confessava il carattere puramente strumentale del ricorso alle maschere (dovuto a ragioni di mera ‘cassetta’, per le particolari condizioni in cui versava il teatro San Luca, minacciato in quei mesi di chiusura per inagibilità), e sottolineava «quanto sia facile il levare da quest’opera coteste maschere, senza scemare in lei l’intrinseca forza. Confesso che leggendo oggi, e fuori dalle accennate circostanze, questa rappresentazione, le ridicole popolari maschere che compariscono ne’ punti della più robusta passione, infastidiscono anche me» (*COL, IX, p. 148).

⁴⁰ Per quanto riguarda il ricorrere del motivo negli scritti di carattere teorico si considerino gli estremi di ARI, § 201 («Potranno i Signori Heufeld, e Sonnenfels confrontare, se la mia composizione [*La donna vendicativa disarmata dall’obbligo*], qual ella siasi, sia semplice traduzione, o nuova ne’ suoi dialoghi, e riformata nell’ossatura») e di PLL, § 148 («Via via, crocidarono i miei censori imbestialiti, queste non sono che favate irregolari, che pretendiamo di avvilire, e sotterrare col titolo di *spagnolate*. Un tal titolo deve essere sufficiente a renderle sprezzabili. Sono infine semplici traduzioni del mostruoso teatro spagnolo. Qual merito ha un traduttore, che cerca di sbalordire degl’ignoranti con delle traduzioni di cose non sue?»). Quanto poi alle prefazioni, pressoché tutte insistono sulla radicale innovazione apportata, rispetto al testo-fonte, tanto nei «dialoghi» (e nell’«eloquenza») quanto nell’«ossatura» (termine intercambiabile con «intreccio»: cfr. in particolare le prefazioni ad *Amore assottiglia il cervello* e a *La figlia dell’aria*, nonché quella de *Il moro di corpo bianco*), mentre si riconoscono debitorici verso il modello in ordine a quello che viene di volta in volta definito «tema» (*Il pubblico secreto*), «fondamento» (*I due fratelli nimici*, *Le droghe d’amore*), «argomento» (*Le droghe d’amore*), «fondo» (*Amore assottiglia il cervello*), «una base in astratto» (*Il moro di corpo bianco*). L’ossessione con cui Gozzi rivendicava che l’opera mia non ha la menoma effigie d’una traduzione» (pref. a *Bianca costosa di Melfi*, in *COL X, p. III) ha molto a che fare, soprattutto negli anni settanta, con il bisogno di stabilire una sprezzante e non colmabile distanza con la sua più diretta antagonista, Elisabetta Caminer (per cui cfr. anche quanto osservato *supra*, p. 32). La formulazione più netta rispetto al proprio metodo di radicale affrancamento dal testo-fonte è rimasta consegnata alla prefazione ad *Amore assottiglia il cervello*: «da differente invenzione nella pianta delle mie scene, e le riflessioni, e i raziocinj de’ miei dialoghi, e de’ soliloqui, e i miei apparecchi, non contengono nulla o poco dell’opera Spagnuola, e palesano con cento bocche un rovescio, che riduce la mia Composizione a meritarsi il titolo d’originale, o buono o cattivo. Un tal metodo ho sempre tenuto nel rialzare degli edifizj sulle immagini in me destate dalla lettura del Teatro Spagnuolo» (PS, p. 22).

⁴¹ Per quanto tali metafore siano molto famose, merita offrire citazione: «E però, lo *Cunto delle cunte trattenimento per le piccierle*: *La Posilipeata* di Masillo Repone, Fiabe napolitane scritte per le balie, e per le vecchie morali custodi de’ fanciulletti: *La Biblioteca de’ Geni*: *Le Novelle Arabe*, *Persiane*, *Cinesi*: *Il Gabinetto delle fate*. Alcune pietre dell’informe e irregolarissimo teatro spagnolo, per rialzare sopra quelle co’ miei materiali, de’ nuovi edifizj, furono le mansuete fonti de’ miei scelti argomenti, e le basi sopra le quali presi a comporre i scenici generi miei, a’ quali certamente nessuno potrà negare l’originalità, e il romoroso buon effetto» (PLL, § 96); «Sempre costante al gusto, e al genio teatrale della mia nazione, [...] cercando io di dare un nuovo aspetto a scenici generi miei scelsi alcuni semi dell’informe teatro spagnolo (che non è informe al gusto, e al genio della sua nazione) da far rinascere, innestare, e fecondare nel nostro teatro. Con la rifabbrica di nuove ossature, di nuovi intrecci, di nuovi modelli, di nuove architetture, di nuove circostanze, di nuovi dialoghi, e soliloqui, umani, efficaci, del tutto nuovi, e di locuzione differentissima, i semi presi da me da quel teatro per la mia coltivazione, per i miei innesti, per le mie inaffature, divennero fecondissimi sul gusto, e sul genio della mia nazione, che a me piacque di appagare» (*ibidem*, §§ 143-144).

⁴² Nonostante l’apodittica quanto sbrigativa testimonianza delle *Memorie inutili*, secondo cui le prefazioni ai drammi spagnoli ne «danno intero ragguaglio partitamente», sicché si rende inutile «annojar il Lettore sul proposito di quelle» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 542), esse arrecano un contributo molto modesto alla definizione della teoria teatrale gozziana (ad eccezione, come si accennava a testo, di quelle più tarde, dagli anni ottanta sino a qualcuna delle *principes* Zanardi). I fattori fondamentali che le costituiscono sono per norma: 1) esplicitazione del dramma spagnolo di riferimento (per assunto polemicamente programmatico: «Ogni volta ch’io feci un nuovo impasto a mio talento d’alcune reliquie de’ teatrali spettacoli Spagnuoli, ho nominata, e la Commedia, che aveva presa di mira, e l’Autore di lei, per quelli, che volessero divertirsi ne’ confronti»; PS, p. 5); 2) rivendicazione dell’originalità della propria ‘rivisitazione’ (cfr. anche *supra*, n. 41) e polemica contro i detrattori; 3) felice e duraturo esito spettacolare. Nelle più tarde prefazioni invece, che non a caso presentano un’estensione molto più pronunciata (e talora decisamente ipertrofica), si fa più articolata la riflessione sul rapporto con il testo-fonte, e soprattutto si dà largo campo alla polemica antipeccettistica e all’individuazione nell’allegorismo della cifra distintiva della propria poetica drammaturgica.

[...] lessi [...] i viluppi del Teatro Spagnolo, non già per fare delle traduzioni, ma per risvegliare in me delle idee da edificare delle nuove tessiture da vestire de' miei dialoghi confacenti a' nostri Teatri, ed utili a' nostri comici poveri più che non si vuol credere [...] (*La figlia dell'aria*, in *COL. X, p. III)

L'aver fissata la massima di comporre un dramma sopra l'argomento di cosa scritta, successa, o rappresentata, non toglie il merito a chi ha saputo ordire, e tessere una nuova scenica composizione, che piaccia. Se ciò fosse, sarebbero Poeti molto meschini, con tutta la loro giusta rinomanza, quelli che riprodussero con della differenza i già trattati argomenti delle Ifigenie, degli Edipi, delle Meropi, degli Oresti, e di tante altre Opere. (*Bianca contessa di Melfi*, *ibidem*, p. III)

Io non lessi, e non leggerò giammai le opere del Teatro Spagnuolo certamente per tradurle nell'idioma Italiano, né per conservare le loro ossature, né per attaccarmi a' loro caratteri, né per valermi specialmente punto, né poco de' loro dialoghi. Mi servono come serve uno squarcio di storia, una novella, un romanzo, un caso veduto o udito, per ordirmi sopra un'azione scenica. (Ps, p. 5)

Il teatro spagnolo insomma appare un pre-testo su cui «ordire un'azione scenica»; e di 'pre-testi' i più eterogenei (da quelli che hanno statuto di realtà a quelli puramente *fictional*) si alimenta la drammatica gozziana, indifferente all'ignaro automatismo con cui vengono ordinariamente inastate le categorie di «verità» e di «natura»⁴³, in quanto consapevole che «la professione Drammatica [è] di jurepoetico» e che dunque le proprie «Azioni sceniche, quali si siano, ritengano dell'aura della Poesia, della quale sono affatto prive quelle di alcuni, che si protestano seguaci della verità e della natura, scostandosi le mille miglia da quelle, non che dall'aura poetica» (Ps, p. 13). Essendo di «jurepoetico», la drammatica non solo prescinde dai ristretti perimetri di un genere e delle sue presunte convenzioni normative, ma esprime con principi rappresentativi suoi propri —indifferenti agli imperativi della piatta mimesi e del verosimile, ma non certo a quelli della «verità» e della «natura»— la capacità di «illudere, trasportare, sorprendere, allacciare» «gli animi e le fantasie»: vale a dire i principi de «il meraviglioso, gl'inverisimili, le impossibilità, dipinti dall'arte, dalla immaginazione, dall'entusiasmo poetico con i colori del vero, e della natura» (PLL, § 35)⁴⁴.

È per questa via che Gozzi —in particolare sotto la spinta dell'esperienza maturata con la produzione di ispirazione spagnola— si riconosce ideatore di un «libero genere poetico artificioso»⁴⁵, la cui massima cifra distintiva è quella dell'allegorismo:

Avrei potuto rispondere [...] che tutti coloro i quali dormono sulla prevenzione, o vegliano in sogno colla vista alle leggi delle Poetiche, troveranno facile la censura sulla regolarità, e sulla catastrofe de' generi miei teatrali. Che ognuno di questi deve essere guardato come un'azione scenica poetica allegorica, in cui non è osservabile, sennonché una certa tal quale regolarità differente da tutte le credute regolarità, non conosciuta, o rinnegata da' maligni, e non ammessa da' stitici inoperosi; e ch'è osservabile in questi principalmente, lo specchio morale e il significato allegorico. (*Il metafisico*, in *COL. IX, p. 312)⁴⁶

«Sotto il manto dell'allegoria può benissimo campeggiare la natura»: e anzi *hic opus, hic labor est*, giacché chi non sa dare le tinte di verità ad un inverisimile, è copista materiale, plagiatore, sfrondatore degli alberi altrui, privo di fantasia creatrice, non ha ingegno, e, dovrò dirlo? Non è Poeta. Colui che non vede essere più difficile l'artificio di intrattenere in un Teatro una piena di persone colte ed incolte

⁴³ Cfr, Ps, p. 27: «Da cosiffatto mendicume deriva la derisione alle composizioni poetiche dette fuori di verità, e di natura, da quelli che hanno in sulle labbra solo per consuetudine i due vocaboli *verità* e *natura*, senza conoscere il loro vero significato, e senza sapere la forza della imitazione, né la vera sostanza di quelli».

⁴⁴ Merita riportare per esteso il paragrafo in questione: «Intorno alle accuse che danno i spettabili nemici nostri alle opere mie teatrali sul meraviglioso, sugl'impossibili, e sulle inverisimiglianze vedute dal guercio sprezzante occhio loro, chiederete se pretendono di cancellare dall'immortale Omero, dall'immortale Virgilio, da' nostri immortali Dante, Ariosto, Tasso, e da altri celebri poeti di tutte le nazioni, il meraviglioso, gl'inverisimili, le impossibilità, dipinti dall'arte, dalla immaginazione, dall'entusiasmo poetico con i colori del vero, e della natura, squarcj che tanto illudono, tanto trasportano, tanto sorprendono, e allacciano gli animi, e le fantasie de' lettori, e squarcj che tanto adornano di bellezze le opere di que' grandi uomini».

⁴⁵ Dalla prefazione a *La figlia dell'aria* (in *COL. X, p. VII). Sorprende che quello di «artificiale» sia definito «temine [...] mai usato da Gozzi» proprio nella più recente monografia gozziana (SUSANNE WINTER, *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati, 2009, p. 231).

⁴⁶ Proprio nel caso de *Il metafisico*, analizzandone il rapporto col testo-fonte (*El amor y el amistad* di Tirso de Molina), Rosend Arqués ha potuto dimostrare «de "novità" e gli "scarti" profondi che differenziano un dramma della gelosia e dell'onore, per quante implicazioni sociali possa avere, da una dramma mentale semifaceto, in cui si muovono non personaggi storici, ma le allegorie e i fantasmi malinconici creati dalla nostalgia del poeta per i valori della nobiltà, ormai cadaveri estinti per quanto eccellenti, come la fedeltà all'amicizia, all'amore, e il rispetto alla legge e alle gerarchie» (ROSSEND ARQUÉS, *Il viaggio dell'amore e dell'amicizia: da Tirso a Gozzi*, in WINTER (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, cit., pp. 207-223: 223).

per molte sere con una Favola allegorica di fondo morale, colorita da verità, che con una storia, o un romanzo sceneggiati, ha delle cataratte mentali insanabili, né v'è oculista valente che possa guarirlo dalla cecità. (*La donna contraria al consiglio*, in ZAN IX, pp. 5-6)

Quella dell'allegorismo gozziano —dopo alcune fondamentali indicazioni di Jean Starobinski— resta una questione critica tutta da approfondire⁴⁷; ciò che in questa sede può essere conclusivamente utile rimarcare, è quanto il serrato confronto con la drammaturgia spagnola abbia costituito, per il 'solitario' e 'inattuale' conte Gozzi, la formidabile palestra per prefigurare una nuova idea di teatro, capace di ricomporre la verità rappresentativa in «una artificiosa difficile illusione»:

L'indole poetica fantastica, che hanno tutti gli argomenti del Teatro Spagnuolo, costringe lo Scrittore che vuol ricomporre sopra a quelli, ad usare tutta la industria della rettorica ne' dialoghi, ne' soliloqui, e ne' gradi dell'apparecchio, per dipingere con verità, delle circostanze immaginarie, e per sedurre gli Spettatori ad una artificiosa difficile illusione. (Ps, p. 30).

⁴⁷ Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in VITTORE BRANCA (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, t. II, pp. 423-462. Su tale problematica si sono misurati alcuni recentissimi contributi, con formulazioni non del tutto persuasive, che meritano di essere discusse altrove: WINTER, *Realtà illusoria e illusione vera*, cit., pp. 241-244; ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo*, «Problemi di critica goldoniana», XV, 2008 [ma 2009], pp. 7-44. A mo' di contributo liminare per ulteriori approfondimenti, vorrei segnalare che un esplicito nesso tra 'pre-testo' (il materiale il più eterogeneo da sottoporre ad orditura scenica, da trasformare in «artificiosa difficile illusione») e allegorismo, veniva da Gozzi tracciato nella prefazione a *La figlia dell'aria*: «Ho detto ch'io prendo a trattare in iscena le Favole per un mero pretesto, e per poter sostenere, sotto al manto dell'allegoria, un'industrie coraggiosa urbana critica sul costume, sulle massime, e sulle perniciose scienze, che si adottano con abuso, a' tempi nostri» (*COL. X, p. XII).

Progetti culturali, modelli autobiografici e motivazioni personali nelle *Memorie inutili*. Appunti sul teatro spagnolo (con inediti documenti del Fondo Gozzi)

Javier Gutiérrez Carou
Università di Santiago de Compostela

1. I progetti culturali e i modelli autobiografici di riferimento

a) È stato additato il progetto del conte di Porcia come uno dei modelli autobiografici a cui Gozzi si rifa per stendere la narrazione della propria vita, anche per le modalità diegetiche scelte dal conte:

[...] torniamo a riflettere intorno ai potenziali modelli autobiografici di Gozzi, per i quali, sulla base di quanto traspare dalle sue stesse affermazioni proemiali, mi pare ci si debba orientare verso le proposte dell'Arcadia veneta primoseptecentesca, tra Muratori e Giovanartico di Porcia: quelle che definiscono i modi e le finalità dell'«autobiografia letteraria», cioè del racconto da parte del letterato, con sincerità e senza pregiudizi, della propria vita intesa soprattutto come percorso culturale, con un'unica narrazione continuativa, senza distinzione in parti e talora nemmeno in paragrafi¹. (GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, in CARMELO ALBERTI (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-134: 128)

È chiaro però che, qualora Gozzi abbia pensato al modello porciano, lo fece applicandovi una sua totale e personale «sincerità», non esente da pesanti «pregiudizi» (situazione che, in pratica, lo porta a superarlo e, dunque, ad allontanarsene). Anche se nell'autobiografia crediamo di percepire una concezione della propria vita non come «percorso culturale», a nostro avviso, la lezione porciana potrebbe essere parzialmente alla base della prima ideazione delle *Memorie* (quindi a livello di avantesto, con scarsissima concretizzazione testuale, come vedremo più sotto). Infatti, se leggiamo alcuni dei paragrafi del *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro Vite*, in cui il conte di Porcia rendeva pubblica la sua idea nel 1728, troveremo alcune ombre che il progetto del nobile sembra aver proiettato sull'autobiografia del Solitario. Tale affinità si percepisce specie nei primi capitoli², i quali, si ricordi, presentano l'origine della sua famiglia, i genitori, i dati della sua nascita, e le diverse fasi e circostanze della sua formazione, il tutto corredato da diversi aneddoti ed avvenimenti della vita personale e familiare. Indica Porcia:

Nostra intenzione dunque si è di esporre al Pubblico per mezzo delle loro stesse penne le *Notizie d'alcuni Letterati viventi d'Italia, e de' loro Studj*. Questa Istoria dovrà, siccome testè s'è accennato, da essi stessi scriversi contezza in essa dando del tempo della loro nascita, del nome de' loro Padri, e della loro Patria, e di tutte quelle aventure della loro vita, che render la ponno più ammirabile, e più curiosa, e che onestamente da essi senza carico del loro buon nome, e senza pena d'un giusto rossore puote al Mondo, ed ai posterì comunicarsi. Appresso ò separatamente raccontando, o intrecciando, secondo occasione, ò secondo lor genio, alle accennate notizie quelle de' loro Studj, una più distinta narrazione verran descrivendo di questi, stendendola con le più esatte circostanze, e minute. (GIOVANARTICO DI PORCIA, *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro Vite*, «Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici», 1 (1728) [Venezia, Cristoforo Zane], pp. 127-143: 131-132³)

Paradossalmente, alcune delle frasi appena citate, avrebbero perfino dato una giustificazione a Gozzi per non essere sempre sincero, manipolando il materiale narrativo a suo vantaggio e, dunque, scostandosi in realtà dalla lezione porciana (situazione che si materializzerà saldamente a mano a mano che avanziamo nella lettura dell'autobiografia): «senza carico del loro buon nome, e senza pena d'un giusto rossore [...] separatamente raccontando, o intrecciando, secondo occasione, ò secondo lor genio». Tale possibilità torna ancora più avanti, allorché il Porcia esprime la necessità di includere nei testi autobiografici un riferimento esplicito all'attività in cui si è distinto l'autore, con menzione delle opere, dei modelli, dei

¹ A questo tipo di narrazione stesa come un *continuum*, anche se non assoluto, sembrerebbe rimandare la versione manoscritta delle *Memorie inutili* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Ms. Ital. classe VII 2504 (=12069), d'ora in poi M1. Il manoscritto pervenne alla biblioteca nel 1932. Le citazioni che faremo di questo manoscritto provengono dalla nostra trascrizione personale dell'autografo, anche se indicheremo la pagina dell'edizione delle *Memorie inutili* citata di seguito in cui se ne può prendere visione (entrambe le letture non sono sempre esattamente coincidenti): CARLO GOZZI, *Memorie inutili* (a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA), Milano, LED, 2006, 2 voll. Utilizzeremo sempre questa edizione, per cui nelle citazioni indicheremo solo volume, pagina, parte e capitolo.

² Fino al quattordicesimo della prima parte in cui il Nostro racconta il ritorno dalla Dalmazia: dunque, prima dell'irruzione diretta nella sua vita dei problemi finanziari e culturale-teatrali.

³ Sugli sviluppi del progetto cfr. LORENZO TOMASIN, «Scrivere la vita». *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Firenze, Franco Cesati, 2009, specie pp. 19-70.

sostenitori, dei rivali... (il che combaccia inoltre, come è noto, con alcuni aspetti dei *Mémoires* goldoniani). Infatti, le seguenti frasi sono suscettibili di essere orientate a proprio vantaggio da parte di Gozzi⁴:

[...] il nostro Letterato [...] passerà a ragionare di quella Scienza, od' Arte, a cui con istudio particolare s'è appigliato, l'Opere notando, che ha pubblicato⁵, o è per pubblicare, quali autori abbia seguiti, o imitati, e perche, e perche pure gli altri trattanti la stessa materia abbia schifati; se nell'Opere sue di che ritrattarsi, o pentirsi ritrovi, le Critiche accennando, e le Apologie, che fatte si sono, è si potrebbero fare contro, e in difesa loro. (DI PORCIA, *Progetto*, cit., pp. 135-136)

b) Nei primissimi trattati di letteratura veneziana in cui compare il nome di Gozzi è stato additato anche il modello rousseauviano per le *Memorie inutili*. Infatti, nel suo *Della letteratura veneziana*, il Moschini affermava, con severo giudizio sull'argomento, che sia Goldoni che Gozzi avevano seguito il prototipo autobiografico dello svizzero:

Si il Goldoni che il Gozzi scrissero entrambi le *Memorie* della propria *Vita*, che servir possono a coloro, i quali sentono vaghezza di aver intorno ad essi le più minute notizie; ma e l'uno e l'altro si perdettero in cose di assai poco rilievo, ed in alcune anzi, che più lodevolmente si sarebbero taciute, sicché anche il Goldoni imitando il Gozzi, che fu nel suo lavoro simia (*sic*) del Rousseau, avrebbe potuto apporvi il titolo di *Memorie Inutili* per molta parte della storica sua narrazione. (GIANNANTONIO MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia, Palese, 1806-1808, 4 voll., vol. II, p. 132)

Come ha sottolineato Pizzamiglio⁶ le divergenze di pensiero fra Gozzi e Rousseau sono notevoli nonché palesi⁷. Inoltre, il fatto che la prima parte (libri I-VI) dell'autobiografia dello svizzero sia stata pubblicata per la prima volta nel 1782 in due volumi, mentre la seconda (libri VII-XII) abbia visto la luce solo nel 1789, sposterebbe la sua eventuale influenza sul testo gozziano lontano dalla primissima fase di stesura dell'opera. In un nostro saggio⁸, in cui rivisitavamo, studiando nuove evidenze testuali, le teorie sulla cronologia di composizione delle *Memorie* avanzate da Cristina Bombieri e da Gérard Luciani⁹, ipotizzavamo come ambito temporale di scrittura della prima versione del manoscritto M1 fondamentalmente gli anni 1780-1781, anche se con una probabile estensione fino al 1784, il che avrebbe permesso a Gozzi di conoscere almeno la prima parte del testo del Rousseau. Oggi, infatti, possiamo affermare che il conte possedeva per lo meno tale parte de *Les confessions* (anche se ignoriamo la data in cui il volume gli sia pervenuto), poiché nell'inventario dei beni del Solitario, iniziato lo stesso giorno del decesso (4 aprile 1806) dal notaio e amico Raffaele Todeschini, ne è indicata fra i suoi libri un'edizione in francese in due volumi: «*Les Confessions de J. J. Roussau (sic) T. 2*»¹⁰. Lo studio delle possibili influenze di Rousseau in Gozzi deve ancora percorrere una lunga strada, ma ci sembra importante rendere pubblico il dato ricavato dall'inventario dei suoi libri, ritrovato da Marta Vanore, soprattutto se teniamo conto che alcuni aspetti dell'autobiografia rousseauviana, come il gusto per i particolari aneddotici, potrebbero avere dei corrispettivi nel testo gozziano.

c) Ci sia permesso di aprire una parentesi tornando brevemente all'affermazione del Moschini in cui si dichiara che Goldoni imitò, nelle sue memorie, Gozzi. La perplessità che tale idea potrebbe destare, al di là di una possibile svista dello storico, è risolta da Pizzamiglio con l'ipotesi di un'eventuale circolazione manoscritta di una prima versione dell'autobiografia gozziana che sarebbe potuta arrivare anche alle mani di Goldoni (PIZZAMIGLIO, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, cit., pp. 124-125). L'idea è veramente accattivante

⁴ Più difficile però manipolare a proprio vantaggio la richiesta esplicita ai «Letterati nostri ad armarsi nel descrivere la storia di se stessi d'una generosa neutralità, e a trattare le cose loro siccome la varia costituzione delle cose stesse lo richiederà, vestiti ora del carattere di giudici, ora di censori, ed ora d'apologisti.» (DI PORCIA, *Progetto*, cit., p. 138).

⁵ Si ricordi che il manoscritto marciano che conserva la prima versione organica delle *Memorie* (M1) contiene un capitolo dedicato alla storia dell'edizione Colombani espurgato poi nella versione a stampa. Pubblicato prima da Pompeo Molmenti (*Carlo Gozzi inedito*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXVII/259-260 (1926), pp. 36-73: 39-43), si può leggere ora anche in GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 517-522.

⁶ PIZZAMIGLIO, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, cit., pp. 133-134 (cfr. la bibliografia citata dallo studioso).

⁷ Gozzi lo cita tre volte nelle versione a stampa delle *Memorie* (I, VI; II, III; e III, XLVII — in realtà XLVI a causa del noto errore di numerazione —; le due prime sono anche presenti nel manoscritto marciano), in modo particolarmente critico nella terza occasione: «Le odierne novità di rovesci, che ci dipingono gl'Epicuri onest'uomini; i Seneca impostori; venerabili Filosofi i Volteri, i Russò, gl'Elvezj, i Mirabò ec. ec. [...] non seducono il mio interno» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 865, parte III, cap. XLVII <XLVI>).

⁸ JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Gli strati testuali nella versione manoscritta delle «Memorie Inutili» di Carlo Gozzi*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIII/3 (2005), pp. 89-100.

⁹ CRISTINA BOMBIERI, *Le due redazioni delle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLII/438 (1965), pp. 161-208; recensito con alcune precisazioni da GÉRARD LUCIANI, «Revue des Études Italiennes», XIII/1 (1967), pp. 94-97.

¹⁰ Voglio ringraziare Marta Vanore, autrice dell'importante scoperta, la sua gentilezza nel comunicarmi il ritrovamento (si può prendere visione di una nota della studiosa veneziana a riguardo in www.carlogozzi.com).

perché verrebbe a dimostrare una reciproca mutua influenza fra Gozzi e Goldoni. Infatti, se Gozzi poté agire sul Goldoni memorialista (finora solo come ipotesi), a nostro avviso non c'è nessun dubbio che i *Mémoires* abbiano influenzato, fondamentalmente come un modello *a contrario sensu*, le *Memorie*¹¹: le diverse affermazioni dell'autobiografia¹² in cui Gozzi dichiara apertamente che non parlerà distesamente delle proprie opere devono intendersi non (solo) come una giustificazione per il mancato adempimento delle istruzioni per gli autori indicate dal Di Porcia, ma fondamentalmente come un modo di allontanarsi, di opporsi al modello goldoniano, pieno di riassunti e notizie sui propri componimenti teatrali:

Può star certo il mio Lettore, ch'io non lo annojerò, nè con le analisi di questi generi¹³, nè con le apologie di questi generi. (vol. II, p. 421, parte II, cap. I)

[...] io seguiva a donare delle teatrali opere mie alla Compagnia [Sacchi], delle quali opere non farò menzione, né de' titoli, né del contenuto con delle analisi, e degl'estratti¹⁴, perché sono assai conosciute per la loro fortuna [...] (vol. II, p. 512, parte II, cap. XVII)

2. Il titolo: versioni a stampa e manoscritte

Uno dei tratti caratterizzanti del *modus scribendi* di Carlo Gozzi è la sua forte reattività di fronte ad attacchi, veri o immaginari (o volontariamente finti), come è stato indubbiamente dimostrato da Anna Scannapieco, che ha definito il Nostro un «autore antagonista»¹⁵. La veste del testo delle *Memorie inutili* pubblicata dal Palese nel 1797 (d'ora in poi *Pa*) porta a individuare come causa prima della nascita della narrazione della propria vita il desiderio, anzi la necessità, di smentire tutte le accuse che contro di lui avevano rivolto il nobile padovano Pietro Antonio Gratarol, segretario del Senato, nella sua *Narrazione apologetica*, e i suoi sostenitori¹⁶. Se prendiamo però la versione manoscritta del testo (M1) osserveremo, già dalla prima carta, una significativa modifica rispetto alla versione stampata: il cambiamento del titolo. Mentre M1 si intitola *Memorie per servire alla vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo*¹⁷, il testo passato al torchio reca sul frontespizio del primo volume la dicitura *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*¹⁸. L'aspetto più rivelatore del cambiamento è il mutamento antifrastico del titolo manoscritto: «per servire alla vita» diventa «inutili» e, dunque, se sono «inutili», possono essere pubblicate (in un primo livello di lettura) solo per «umiltà», virtù opposta a una presumibile superbia di chi fa stampare l'autobiografia convinto dell'importanza del proprio operato («S'io pubblicassi le memorie della mia vita colla presunzione di darvi un'idea grandiosa di me, e non le pubblicassi per umiltà, avrei debito di sentire de' pungenti

¹¹ Perfino nella struttura materiale in tre volumi (cfr. GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Modelli autobiografici e tentazioni romanzesche nelle «Memorie inutili»*, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale. Centro tedesco di studi veneziani (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 53-76: 58a). L. Tomasin indica un'altra concomitanza: «L'insistente tentativo di cattivarsi, con simili accenni, la "compassione" e l'adesione del lettore [da parte di Gozzi fondamentalmente nella sezione finale delle *Memorie*] è [...] tipico anche delle prefazioni Pasquali del Goldoni e dei suoi stessi *Mémoires* [...]» (TOMASIN, «*Scrivere la vita*», cit., p. 124).

¹² Presenti, si badi bene, solo nella versione a stampa e, dunque, appartenenti a una versione del testo quasi sicuramente posteriore al 1787-1788, anni, com'è noto, della *princeps* e della prima traduzione italiana dell'autobiografia goldoniana.

¹³ A nostro avviso in questo caso, e in altri, il termine «generi» significa semplicemente «opera teatrale» (cfr. le pp. 16-17 del nostro capitolo in apertura del presente volume).

¹⁴ Realmente in M1, in cui non sono presenti queste affermazioni, Gozzi offre il riassunto de *Le droghe d'amore* (cc. 188r-189r). A nostro avviso è un'altra prova del desiderio di allontanare il suo testo da quello del Goldoni, poiché l'inserimento dei due brani ricordati e la cancellazione del riassunto de *Le droghe* ebbero luogo quasi sicuramente nella profonda revisione dell'opera realizzata per la stampa del 1797 e, dunque, dopo la lettura dei *Mémoires*.

¹⁵ ANNA SCANNAPIECO, *Uno scrittore antagonista*, in EAD., *Antologia della critica gozziana*, in MICHELE BORDIN - ANNA SCANNAPIECO, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 213-369: 215-222.

¹⁶ Come infatti il Nostro dichiara esplicitamente nel manifesto che annuncia la pubblicazione delle *Memorie*. «La novella stampa fatta in Venezia di quel Libro [la *Narrazione apologetica* di Pietro Antonio Gratarol] in quest'anno [1797], che ha rinverdate delle fastidiose dicerie popolari in cosa ch'io giudicava dimenticata, m'obbliga finalmente a pubblicare le memorie della mia vita sin ora tenute inedite dalla violenza [il divieto di pubblicazione da parte delle autorità della ex Repubblica]» (vol. I, p. 183, manifesto per la pubblicazione delle *Memorie*, *Carlo Gozzi a' suoi Concittadini fratelli*).

¹⁷ Il testo ha subito diverse cassature e aggiunte da parte dell'autore (per i criteri di trascrizione cfr. l'appendice di questo capitolo): «Memorie per servire alla vita | [del Co:] <di> Carlo Gozzi | scritte [da lui medesimo] <da lui medesimo>, | [e pubblicate da lui medesimo]». La cancellazione del titolo nobiliare è probabilmente dovuta al fatto che il testo fu rivisto subito dopo la caduta della Repubblica, mentre l'eliminazione del riferimento «e pubblicate da lui medesimo» tenterebbe di nascondere l'autofinanziamento dell'edizione.

¹⁸ *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, Carlo Palese, 1797 (ma 1797-1798), 3 voll. L'indice completo e particolareggiato dei tre volumi è consultabile (così come quelli di tutte le edizioni esistenti delle memorie gozziane) in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Opere di Carlo Gozzi*, in ID., *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006, pp. 43-115: 96 (per edizioni e studi pubblicati dopo il 2005 si consulti la sezione bibliografica, aggiornata regolarmente, del sito web: www.carlogozzi.com). Sui cambiamenti subiti dal titolo delle *Memorie* cfr. RICCIARDA RICORDA, *Gasparo e Carlo Gozzi*, in ILARIA CROTTI - PIERMARIO VESCOVO - RICCIARDA RICORDA, *Il 'mondo vivo'. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, il Poligrafo, 2001, pp. 153-224: 208.

rimorsi»; vol. I, p. 194, parte I, *A' suoi amati concittadini*)¹⁹. Infatti così glossa Gilberto Pizzamiglio l'inizio del *Premio* del primo volume delle *Memorie*:

Carlo Gozzi si presenta dunque come un individuo modesto, e proprio perché non è un personaggio illustre può cimentarsi in un'autobiografia, con quel senso del narrare di sé, umile, veritiero e testimoniale, che presiedeva all'autobiografismo della prima Arcadia, ai progetti di Porcia e di Muratori, e che ancora oltre la metà del secolo ha largo spazio nell'attività di un Calogerà. Di contro, a questo tipo di scrittura non possono accedere i personaggi importanti, in quanto, descrivendo i propri casi, troppo facilmente cadrebbero vittime della presunzione e della superbia, facendo di se stessi una ridicola, inverosimile apologia, che è meglio lasciare allora ad altre e piuttosto squalificate categorie di scrittori. (PIZZAMIGLIO, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, cit., p. 130)

Per quanto riguarda l'inutilità effettiva dell'autobiografia (versione *Pa*), il Nostro, in prima istanza probabilmente, la riteneva così perché non avrebbe servito a far capire al Gratarol²⁰ l'errore in cui era caduto nel giudicare la vicenda de *Le droghe d'amore*²¹, anche se, ovviamente, l'aveva considerata utilissima per difendere il proprio operato e, dunque, la sua innocenza e il suo onore. Al di là delle valenze ironiche dell'inutilità²² dell'autobiografia, forse più pertinente in questo momento è sottolineare che la modifica del titolo probabilmente riflette la necessità di riorientare, e concludere, un precedente progetto memorialistico per adeguarlo alla difesa contro i diversi attacchi del Gratarol. A riguardo afferma Gilberto Pizzamiglio:

Credo insomma che le *Memorie* fossero già avviate indipendentemente dal Gratarol e che l'aspra contesa con quest'ultimo non ne determini la nascita, ma sia piuttosto la causa per così dire scatenante di un loro affrettato avanzamento e di una violenta torsione al servizio di intervenute necessità difensive. (PIZZAMIGLIO, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, cit., p. 129)

Il titolo però non ebbe sempre una veste, nonostante le sottovarianti, simile a quella appena ricordata. Infatti fra i materiali del Fondo Gozzi riguardanti le *Memorie inutili*²³, se ne trova anche una formulazione

¹⁹ Così, nel testo introduttivo alla seconda parte, *Ragionamento del Cittadino Carlo Gozzi a' Cittadini amici della memoria di Pietro Antonio Gratarol*, spiega Gozzi il motivo del titolo delle sue *Memorie* (si ricordi che tale testo fu scritto nel 1797): «Restami a dirvi le ragioni per le quali intitolò i miei volumi: *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo, e da lui pubblicate per umiltà* [il titolo non è esattamente uguale a quello che compare sul frontispizio dei volumi, situazione che potrebbe indicare che il suo ripensamento è nato in un momento estremamente vicino all'avvio della stampa], ma che voi vorreste un po' troppo *inutili*. | La prima ragione è quella della mia umiltà, non avendo io alcuna presunzione di me medesimo per credere che ci sia alcun bramoso di leggere il corso della mia vita né alcuna considerazione o baldanza per li scritti miei. | La seconda ragione è quella, che siccome gl'accidenti della mia vita sono di poco rimarco, e non atti ad interessare, così le narrazioni veridiche di quelli non mi servono che d'un pretesto per poter empire i miei grossi volumi di riflessioni di quella morale, ch'io sempre credei la più sana, e la più utile per il mio prossimo, e che da cinquant'anni ho predicata ne' pubblici Teatri, e ne' miei fogli stampati, e sempre con una perfettissima inutilità. | La scienza ingegnosa del nostro Secolo, che da gran tempo va fiancheggiando, e adulando con molta industria le passioni della umanità, dipingendo da pregiudizj le massime della morale di tanti secoli al nostro secolo anteriori, ha seminata una messe di morale a rovescio (vede Iddio, e dovrebbero vedere anche gl'uomini, con qual ricolta desolatrice e venefica alle famiglie) ed ha resa la mia povera morale affatto inutile. | Eccovi appagati anche sul titolo de' miei volumi.» (vol. II, p. 414, parte II, *Ragionamento del Cittadino Carlo Gozzi*).

²⁰ Sull'opera del Gratarol e sullo sfondo politico su cui si svolge tutta la vicenda cfr. GIANCARLO BOCCOTTI, *La fuga di P. A. Gratarol nobile padovano a Braunschweig: una loggia massonica negli intrecci politici della Venezia tardosettecentesca*, «Studi veneziani», VIII (1984), pp. 291-337, e BRUNO CAPACI, *Il processo nell'autobiografia: la «Narrazione apologetica» di Pietro Antonio Gratarol*, «Quaderni veneti», 25 (1997), pp. 97-117.

²¹ Infatti nel testo proemiale del terzo volume, probabile risposta alle *Memorie ultime di Pietro Antonio Gratarol coi documenti della di lui morte, e dell'ingiustizia del Fisco Veneto verso la di lui Famiglia, per servire di Supplemento alla Narrazione Apologetica del medesimo Autore* (Venezia, Zatta, 1797), Gozzi apre il suo intervento proprio tomando sull'aggettivo: «Dilette Memorie mie, se voglio dar retta a ciò che vedo succedere [la riabilitazione del Gratarol nel testo della cui sentenza era contenuta una «relazione» per cui il conte si sentì offeso], non ho preso un granchio a intitolarvi: *Memorie inutili* [...] Ma perdonate care le mie Memorie, se nel trascorrere la lettura di quella Relazione, fondamento d'una matura liberazione della Giustizia, vinto dal mio naturale risibile, non potei trattenere le risa nel leggere questo periodo, che vi comprende. | *Le furie persecutrici d'una Donna orgogliosa; il talento, e la passione d'un'Autore assai celebre, lo resero con orrore de' buoni oggetto di scherno, e di ludibrio comune su di una scena prostituita per opera d'un Mimo vile ed infame*» (vol. II, pp. 807-808, parte III, *Alle sue Memorie*).

²² Sul problema delle diverse sfumature semantico-ironiche del termine, cfr., tra gli altri, VITTORIO RODA, *Unità e pluralità nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in ID., *Homo duplex. Scomposizione dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-40: 25-26 (prima in «Studi e problemi di critica testuale», 23 (1981), pp. 131-155).

²³ Si ricordi che il Fondo Gozzi fu aperto alla pubblica consultazione nel mese di novembre 2006. I manoscritti riguardanti le *Memorie* sono segnati 11.1. *Grosso modo* questi sono i documenti delle diverse cartelline (si tenga conto che contengono materiali con stratigrafie redazionali appartenenti a diverse fasi di stesura e che vi sono lacune e mescolanze in tutti i sottoinsiemi —risultano perfino alcune carte con conti e inventari di beni—):

11.1/1: parte prima, con importanti lacune (senza la sezione preproemiale *A' suoi amati concittadini* —probabilmente si tratta della primissima versione del testo con correzioni posteriori—).

11.1/2: parte seconda (senza la sezione preproemiale *Ragionamento del cittadino Carlo Gozzi* [...] né il primo e forse anche il secondo capitoli —le varianti sono così pesanti da impedire una perfetta identificazione delle coincidenze macrostrutturali—).

11.1/3: *A' suoi amati concittadini, Premio* della prima parte (versione *Pa*), due versioni di *Carlo Gozzi a' suoi Concittadini* (manifesto per la pubblicazione delle *Memorie*), e *Ragionamento del cittadino Carlo Gozzi a' Cittadini amici della memoria di Pietro Antonio Gratarol* (testo introduttivo alla seconda parte).

totalmente diversa, in cui il concetto di inutilità sembra essere già presente dall'inizio, ma non quello dell'umiltà riscontrabile solo dalla seconda sottovariante in poi. Anche se non possiamo affermarlo con totale sicurezza, la prolissità del titolo, le seriori aggiunte di alcune parole chiavi o la presenza dei riferimenti all'umiltà e all'inutilità (assenti nella primissima formulazione del titolo) sembrerebbero indicare che si tratta di una versione a metà strada fra la prima e quella alla fine stampata in *Pal* (datazione *ante quam* che sembra avallata dalla conservazione del titolo di conte). Per poter seguire con chiarezza il percorso evolutivo della presente versione, trascriveremo le diverse tappe redazionali che si possono dedurre dalle cassature e dalle aggiunte interlineari:

1^a La prima redazione sembra essere stata:

Memorie non meno vere | che inutili. | Scritte dal Co: Carlo Gozzi | e pubblicate senza alcun | testo in fronte greco, latino, | e francese

2^a Cassature e aggiunte ulteriori offrono la seguente lettura:

Memorie non meno vere | che superflue, e riflessi non | inutili | Scritti dal Co: Carlo Gozzi | e pubblicati per umiltà e senza alcun | testo in fronte greco, latino, | e francese

3^a La terza e finale lettura sarebbe:

Memorie non meno vere | che superflue, e riflessi non | meno veri che inutili | Scritti dal Co. Carlo Gozzi | Pubblicati senza alcun | testo in fronte greco, latino, | francese, o italiano per umiltà²⁴

3. Le intenzioni prime

Alla luce delle nuove carte del Fondo Gozzi, come avremo opportunità di vedere di seguito, sembra che il Solitario abbia iniziato il suo progetto memorialistico rispondendo a diversi stimoli tra cui, già dall'inizio, anche l'attacco della *Narrazione apologetica* ma, mentre nelle prime ideazioni la difesa dal Gratarol sarebbe stata una fra altre motivazioni, nelle revisioni successive l'affare con il nobile padovano avrebbe guadagnato sempre più centralità. Questo spostamento focale potrebbe essere la reazione contro i successivi divieti comunicati a Gozzi di pubblicare qualunque scritto contro il segretario del Senato e, alla fine, contro l'ultimo attacco prodottosi nel 1797 con le diverse ristampe della *Narrazione* e di altri testi pro Gratarol. Infatti, mentre la versione del titolo delle *Memorie* in M1 (cfr. nota 17) sembra inserire il testo nel filone della progettistica autobiografica dei primi anni del Settecento a scopo esemplaristico-didascalico auspicata dal conte Di Porcia, la seconda (Fondo Gozzi; cfr. nota 24) e la terza formulazione (*Pal*; cfr. nota 18) allontanano il testo dalla prima di tali finalità, per cui, se nella primitiva versione ci si aspetterebbe la presenza di una storia del proprio teatro parallela a quella della vita²⁵, nell'ultima il fuoco sembra restringersi attorno

11.1/4: dalla parte terza (senza il testo prefativo *Alle sue Memorie*): *Lettera confutatoria*, capitoli prosopografico ed etopeico, e quelli sugli amori del protagonista (tra cui uno non presente nelle *Memorie*, che potrebbe far riferimento a una giovane Elisabetta Caminer: lo trascriviamo nell'appendice al presente capitolo).

11.1/5: oltre a diversi frammenti della seconda parte, qualche testo in versi (trascritto in appendice), e alcuni passi riguardanti la storia dell'edizione Colombani («Il Signor Sebastiano Muletti [...], molto mio amico, mi punse [...] perch'io mi risolvessi a porre alle stampe tutte le opere [mie] di sceniche mie [...], c. 28r), alcuni passi in forma di diario indicanti giorno per giorno tutte le vicende delle prime recite de *Le drughe*, e via dicendo. Merita di essere sottolineata una lettera di Carlo Gozzi a Gratarol in cui risponde al biglietto insultante del padovano trascritto nel capitolo XLII <XLI> della seconda parte (la copiamo nell'appendice al presente capitolo per il suo interesse): si ricordi che in *Pal* Gozzi non fa nessun accenno al fatto di avere scritto una risposta agli attacchi del Gratarol.

11.1/6: brevi frammenti della prima parte e ampi abbozzi della seconda, comprendenti un dialogo in stile diretto fra Gozzi e Gratarol e diverse copie in pulito dei biglietti inviati dal patavino al conte, del prologo scritto da Gozzi per quella che dovrebbe essere stata l'ultima recita de *Le drughe* (vol. II, pp. 726-727, parte II, cap. XXXVI), o del memoriale di questi agli Inquisitori di Stato.

11.1/7: materiali sparsi riguardanti i contratti della Ricci, prologo suddetto offerto al Gratarol, conti, brevi note (tra cui una versione differente del titolo, come vedremo subito), tre pagine con dati su *Cimene Pardo* e su *La figlia dell'aria* assenti in *Pal* (si tratta infatti di una versione del frammento della *Prefazione a La figlia dell'aria* presente in ZAN XI, pp. 126-132: dato che occupa carte sciolte potrebbe trattarsi semplicemente di un problema di ordinamento del materiale, e non necessariamente di un trapasso di testo dalla prefazione alle memorie).

²⁴ Ne offriamo al lettore anche la trascrizione diplomatica:

Memorie non meno vere
che [inutili] <superflue, e riflessi non>
<[inutili] meno veri che inutili>
Scritt[e]<i> dal Co: Carlo Gozzi
[e] [p]<P>ubblicat[e]<i> <per umiltà e> senza alcun
testo in fronte greco, latino,
[e] francese, o italiano per umiltà (F. G. 11.1/7 c. 4r)

²⁵ Come infatti, nel 1787, con titolo molto simile si troveranno nell'autobiografia goldoniana: *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre* (Paris, Veuve Duchesne, 1787, 3 voll.).

alla vicenda Gratarol (la quale ingombra, grosso modo, l'intero secondo volume delle *Memorie* e un bel pezzo del terzo, con la pubblicazione del testo de *Le droghe d'amore*²⁶).

Se teniamo conto, dunque, di quanto appena detto, potremo meglio capire perché anche le *Memorie*, come prima l'*Appendice al Ragionamento ingenuo*²⁷, materializzeranno un'occasione essenzialmente perduta di storicizzare e 'poetologizzare' esaustivamente il teatro di ispirazione spagnola dell'autore: nelle pagine autobiografiche non mancheranno numerosi riferimenti a esso, come vedremo subito, ma dobbiamo lasciare qualsiasi speranza di trovarvi una presentazione organica e articolata dell'insieme drammaturgico.

Non dobbiamo però cadere in affermazioni iperboliche in senso contrario. Nella storicizzazione e 'poetologizzazione' del proprio operato teatrale ci si aspetterebbe una narrazione articolata almeno a due livelli, come infatti troviamo nei *Mémoires* goldoniani (ci sia scusato l'inevitabile paragone): uno di carattere macroscopico, contenente una storia della propria evoluzione drammaturgica con la descrizione delle caratteristiche e delle circostanze esterne che la circondavano (poetica; compagnie, teatri, pubblico, critica), e un altro microscopico, con l'elencazione, la descrizione e i riassunti di tutti i testi che, a giudizio dell'autore, l'avrebbero meritato. Entrambi i livelli, inoltre, dovrebbero essere corredati da dati cronologici veritieri necessari alla corretta messa a fuoco e comprensione, da parte del lettore, dell'*iter* compositivo del drammaturgo. È ovvio che il livello microscopico manca quasi totalmente nelle *Memorie* (come d'altra parte dichiara esplicitamente Gozzi in *Pa*²⁸, ma non in *M1*), e anche alcuni aspetti della prospettiva macroscopica²⁹ (oltre al fatto che la cronologia in non pochi casi è approssimativa, quando non sfacciatamente e volutamente fasulla³⁰), ma sarebbe fuorviante affermare che il Nostro non si sia occupato della sua attività teatrale nell'autobiografia³¹: in essa sono citati quasi tutti i suoi testi recitati, si presentano in diversi punti certi aspetti ideologici e estetici del suo operare, e si offrono non poche informazioni sulla compagnia Sacchi (raffigurata fondamentalmente, è vero, come collettività e facendo riferimento esplicito solo ad alcuni dei suoi più famosi componenti). Il fatto che tutto questo materiale sia presentato, in genere, in modo poco organico e con 'rumorosi' silenzi, quando non addirittura falsificazioni, non consente comunque di affermare che la storia del proprio teatro sia assente, o sia un elemento trascurabile nel testo memorialistico, anche se è vero che resta più in ombra di quanto ci si aspetterebbe, a causa non solo dell'imperfetta organicità, come appena detto, ma anche della smisurata proporzione assunta dalla narrazione di altri eventi (i problemi in famiglia, l'affare Gratarol), che sembrano di gran lunga di minore interesse.

4. Tre leve e una molla per innescare il meccanismo

L'analisi condotta fin qui sui particolari relativi ai progetti culturali e ai modelli autobiografici che avrebbero potuto influire sull'avantesto delle *Memorie* gozziane ci ha permesso di individuare quali tratti strutturali-contenutistici potrebbero essere attribuiti alla creatività del conte e quali dovuti a eventuali modelli da lui conosciuti. Inoltre abbiamo potuto constatare che il passaggio da una veste a un'altra del testo (*M1*→*Pa*) implicava alcuni riorientamenti concettuali. Siamo così ora in grado di tentare di offrire un'altra possibile motivazione alla solo parziale perimetrazione del proprio operato teatrale realizzata da Gozzi nell'autobiografia, una frammentarietà particolarmente stupefacente se teniamo conto che nei progetti del *Ragionamento ingenuo* (per le fiabe teatrali) e dell'*Appendice* (per i testi spagnoleschi) il conte decise di abbandonarne lo scopo principale per reagire, rispettivamente, alla pubblicazione delle *Composizioni teatrali*

²⁶ Non offerto alla stampa prima e assente dall'edizione Zanardi, relegato dunque al limbo in cui si trovava già, ad esempio, il *Fajel*: non condannato alla dimenticanza, ma nemmeno accolto nel canone conclusivo dell'ultima edizione delle *opere omnia*.

²⁷ A riguardo cfr. il capitolo di Anna Scannapieco nel presente volume.

²⁸ Cfr. le citazioni complete alla p. 47.

²⁹ Ad esempio, per quanto riguarda gli attori, si ricordi quanti sono citati e in quale modo nei *Mémoires* e quanti, invece, risultino totalmente trascurati nelle *Memorie*. Su tale atteggiamento gozziano cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 11-27.

³⁰ Già nei materiali del Fondo Gozzi relativi alle *Memorie*, troviamo la seguente affermazione riguardante l'esattezza cronologica del testo: «Questa lusinga soltanto m'ha indotto a scrivere le mie memorie, alle quali si farà la grazia <a chi avrà la gran noia di leggerle> di non imputare qualche sbaglio d'epoca, essendomi in ciò impossibile l'esattezza [...]» (Fondo Gozzi 11.1/1 c. 1r).

³¹ Gabriele Muresu afferma proprio il contrario: «Lo spazio davvero preponderante che le vicende ruotanti attorno al mondo della scena teatrale hanno, rispetto a tutti gli altri ricordi, nelle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi credo non trovino riscontro —fatta eccezione, forse, per i *Mémoires* goldoniani— in nessuna delle autobiografie italiane del tardo Settecento e del primo Ottocento.» (GABRIELE MURESU, *Memoria e ripudio del teatro nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in FRANCA ANGELINI (a cura di), *Memorie di Goldoni e memoria del teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-142: 123; prima «Critica Letteraria», XXI/80 (1993), pp. 489-507). Sulla validità di questa affermazione a nostro avviso, si vedano le conclusioni del presente capitolo. Il saggio del Muresu, inoltre, va letto con grande cautela perché, secondo noi, un'ingenua lettura del testo gozziano porta già dal titolo, e per buona parte delle pagine, a conclusioni quanto meno discutibili (non si deve però dimenticare la data in cui fu pubblicato).

moderne di Elisabetta Caminer e all'insuccesso dell'*Indigente* di Mercier recitato dalla compagnia Sacchi nel gennaio 1773³².

a) Le notevolissime differenze testuali presenti nel manoscritto gozziano rispetto alla forma a stampa³³ non riguardano, in genere, il trattamento dell'attività drammaturgica: anche se la mutazione di orientamento del testo da M1 a Pa¹ sarebbe dovuta alla focalizzazione dell'affare Gratarol, già prima di tale avvenimento sembra che il Solitario avesse deciso di non aprire le porte, all'interno dell'autobiografia, a un'organica, sistematica e totalizzante ricostruzione della sua vita a teatro. A nostro avviso, come abbiamo già accennato sopra, nel primo momento di ideazione delle memorie, Gozzi avrebbe potuto prendere dal progetto del Di Porcia non solo l'idea di offrire dei dati relativi alla propria attività letterario-teatrale, ma anche la convinzione della necessità di presentare pubblicamente le sue origini e quelle della sua famiglia. Ciò lo metteva dinnanzi a un serio problema, dato che non avrebbe potuto zittire i notissimi problemi familiari nella Venezia contemporanea, anche se nello stesso momento, ne siamo convinti, lo allettava perché gli avrebbe permesso di rispondere alle molte critiche ricevute per il suo modo di comportarsi nei confronti di alcuni dei suoi più stretti congiunti.

Anche se non possiamo affermare come principio inamovibile che Gozzi scrive sempre per opporsi a qualcuno o a qualcosa, la lettura della prima parte e dei capitoli iniziali della seconda delle *Memorie* ci mostra come gli elementi centrali della narrazione in tale sezione siano proprio il precipizio economico in cui è caduta la famiglia³⁴ e tutte le ingiurie che sono rivolte contro di lui privatamente³⁵, ma anche pubblicamente, fino ad arrivare all'obbrobriosa occasione in cui viene messo alla berlina sul palcoscenico del teatro S. Angelo³⁶ per l'intervento del fratello Gasparo³⁷. L'episodio è trattato in un capitolo a sé stante in Pa¹³⁸ (come a sottolineare l'importanza che Carlo voleva conferirgli anche a decenni di distanza, nonostante le sue affermazioni in senso opposto) che riceve il cervantino³⁹ e ammiccante titolo di *Non crederei ciò che contiene il seguente Capitolo, se non l'avessi veduto* (I, XXVIII). Infatti, Gasparo presentando al pubblico veneziano la sua traduzione dell'*Esopo in città*, aveva aggiunto una scena in cui una «vecchia Dama, concludeva ch'era stata scacciata di casa con un suo affettuoso Figlio, tre Figlie, una Nuora e cinque Nipotini, da tre propri Figli suoi disumanati e sedotti» (vol. I, p. 344, parte prima, cap. XXIX), vale a dire, l'immagine deformata della propria situazione familiare. Infatti Carlo, insieme ai fratelli Francesco e Almorò, i figli «disumanati», aveva deciso di separarsi dalla famiglia per evitare il totale fallimento. Nella divisione era corrisposto loro il primo piano del palazzo Gozzi in S. Cassian a Venezia⁴⁰, occupato dalla madre e dalla famiglia di Gasparo, che si rifiutavano di abbandonarlo mettendo in grosse difficoltà Carlo, il quale l'aveva già affittato alla vedova contessa Ghellini Balbi⁴¹. Inoltre, forse è inutile ricordarlo, fra Carlo (insieme a Francesco e ad Almorò) e l'altro gruppo familiare capeggiato dalla madre e dalla cognata Luisa Bergalli, intercorsero numerose accuse e dissensi che in alcuni casi arrivarono perfino dinnanzi ai magistrati. Se a tutte queste circostanze, aggiungiamo inoltre che Carlo più volte ripete nell'autobiografia che si proteggeva da tutte queste sciagure rifugiandosi nella scrittura⁴², vale a dire, mettendo in strettissimo, anche se indiretto, rapporto la sua attività letteraria con gli

³² Cfr. rispettivamente ANNA SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006 e il capitolo della studiosa veneziana nel presente volume.

³³ Cfr. il succitato saggio di CRISTINA BOMBIERI, *Le due redazioni delle «Memorie inutili»*, cit., e la recensione di Gérard Luciani, cit. Attualmente se ne può prendere visione nella citata edizione Bosisio-Garavaglia dell'autobiografia. Per un'ipotesi evolutiva delle fasi redazionali cfr. GUTIÉRREZ CAROU, *Gli strati testuali*, cit., le cui conclusioni non sembrano smentite dai nuovi materiali rinvenuti nel Fondo Gozzi (non presentato —e, dunque, non accessibile— all'autore nel momento della stesura dell'articolo).

³⁴ A causa della nefasta gestione, in opinione del Nostro, della madre, ma fondamentalmente della cognata Luisa Bergalli, moglie del fratello Gasparo.

³⁵ Assumiamo in modo acritico quanto affermato da Gozzi per tentare di 'ricostruire' il suo pensiero.

³⁶ Proprio la stessa situazione in cui anni dopo si sarebbe trovato il Gratarol a causa dell'intervento di Carlo sulla scena del S. Luca.

³⁷ Insieme alla moglie impresario del succitato teatro nella stagione 1747-1748.

³⁸ Nel manoscritto l'episodio, con una forma molto diversa, è presente fra le carte 82r e 83r, logicamente tenendo conto della struttura primitiva di questa versione divisa in pochi capitoli ma di notevoli dimensioni, non costituisce una sezione indipendente.

³⁹ Da sottolineare l'evidente parallelo del titolo gozziano con qualche titolo dei capitoli del capolavoro cervantino, come ad esempio: «*Donde se cuenta lo que en él se verò*» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, seconda parte, capitolo IX). Sull'influenza del *Don Chisciotte* su Gozzi cfr., tra gli altri, ILARIA CROTTI, *Immagini dell'«ingenioso hidalgo» nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in MARGHERITA MESIRCA - FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Il revival cavalleresco dal «Don Chisciotte» all'Ivanhoe (e oltre). Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Gimignano, 4-5 giugno 2009)*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 51-74; o JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Un «Don Quijote poético» veneciano: la novela cervantina en la obra de Carlo Gozzi*, in HANS CHRISTIAN HAGEDORN (coord.), *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 391-410 (e la bibliografia citata in tutti e due i saggi).

⁴⁰ Il palazzo si affaccia, in calle della Regina, al rio in Campo Santa Maria Mater Domini: ancor oggi abitato anche se bisognoso, da quanto si può vedere dall'esterno, di alcuni restauri e privo di qualsiasi lapide che ne ricordi gli illustri antichi proprietari.

⁴¹ Questo affitto fu il pretesto per il pettegolezzo che Gozzi si era sposato in segreto con lei, preferendola perfino alla propria madre.

⁴² «Per distormi dag'amari pensieri, richiamava tutti i miei spiriti, e gli obbligava ad occuparsi a scrivere de' ruscelli di versi, di prose, e di fantasie. | In una lunga concatenazione di persecutori pensieri afflittivi di tutti i miei giorni sino al punto in cui scrivo ora, oltre al soccorso del mio interno robusto, e democraziano, non ho cercato altra distrazione, che quella di studiare l'umanità, e quella d'empire infinite risme di versi, e di prose satiriche morali, e di spirito. Posso dire che lo immaginare, e lo scrivere sia stato a' miei dolenti pensieri ogn'ora quello

affari familiari (dai problemi interni con la cognata e con la madre alle cause giudiziarie per recuperare proprietà e affitti), ci sembra che non sia totalmente azzardato ipotizzare che forse all'origine delle *Memorie*, nella sua prima forma, ci fossero con la stessa forza cogente tre vettori coincidenti: non solo il desiderio di Carlo di ricostruire il suo percorso letterario, ma anche quello di difendersi pubblicamente e di lavare il proprio onore dagli attacchi che perfino pubblicamente gli erano stati scagliati da alcuni membri della famiglia, e dalle infamie mossegli dal Gratarol (cioè, tre scopi indipendenti e precisi, e non un unico movente iniziale dal quale si sviluppassero poi secondariamente altri temi roventi). Infatti nelle *Memorie* i ritratti della madre⁴³ e della cognata⁴⁴ sono fortemente negativi, situazione che stupisce vivamente nel caso della progenitrice, specie se teniamo conto che, quando Carlo pubblica il testo nel 1797, era già morta da quasi venti anni, circostanza che non porta il figlio a smorzare gli aspri toni utilizzati nei suoi confronti, accusata perfino di favorire apertamente Gasparo fra tutti i suoi figli⁴⁵: al proposito, forse, non è inutile ricordare che il conte non dedica nemmeno una riga a rammentare la morte della madre nelle sue *Memorie*, mentre alcune delle pagine più commoventi della narrazione sono occupate dal ricordo del decesso del padre.

Una particolare coincidenza cronologica, inoltre, sembrerebbe avallare la nostra ipotesi della triplice 'leva'. Pensiamo sia difficilmente sostenibile, conoscendone la personalità, che Carlo avesse deciso di pubblicare un libro in cui sua madre fosse direttamente e acerbamente criticata sottomettendola così al ludibrio dei pettegolezzi a Venezia (probabilmente nemmeno l'avrebbe fatto con la cognata per una concezione di rispetto globale alla famiglia). Invece, sembra perfettamente consono alla mentalità e alla personalità gozziana, che non dimenticava mai un'offesa, mettersi a scrivere una volta che le due donne, particolarmente la progenitrice, non fossero state più in vita. Infatti, la data più volte additata come probabile momento di inizio di redazione delle *Memorie*, 1780⁴⁶, coincide perfettamente nel tempo con questa

che sono gli opiatî calmanti, a' dolori di ventre.» (vol. I, pp. 307, parte I, cap. XIX). Il brano è molto simile nella stesura del manoscritto marciano (cc. 66v-67r). Anche se è logico prendere questa affermazione di Gozzi con prudenza, è chiara indubbiamente l'enorme importanza che il conte conferiva ai problemi familiari (si faccia attenzione al fatto che l'autore dà validità alla sua affermazione fino al momento in cui scrive: «tutti i miei giorni sino al punto in cui scrivo ora»). Sui molteplici valori connotativi dello «stanzino» in cui Carlo scriveva cfr. ILARIA CROTTI, *Lo stanzino e lo scrittoio: luoghi metonimici nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in MONICA GIACHINO - MICHELA RUSI - SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN (a cura di), *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 85-97.

⁴³ Su Angela Tiepolo in Gozzi speriamo di pubblicare prossimamente un saggio sulla vita e sulla attività letteraria. Carlo identifica l'origine di tutte le sciagure familiari e dei dissensi con la progenitrice nell'incapacità di questa di gestire l'economia familiare: «[...] il maggior dispiacere ch'io abbia avuto riguardo a mia Madre fu quello, di vederla sempre senza un Ducato da spendere a modo suo, anche allorchando giunse a possedere tutta la facoltà di quella famiglia Tiepolo estinta, dopo la morte della sua sorella Girolama, che lasciò de' mobili, e molti danari, istituendola erede di tutto unita a mio fratello Gasparo, ed a' di lui figli.» (vol. I, p. 337, parte I, cap. XXVII). La stessa opinione è ribadita dal nipote Francesco, figlio di Gasparo: «Era questa mia ava [Angela Tiepolo in Gozzi] stata così poco economica e così poco attenta agli interessi ed affari della famiglia, che fu essa il motivo che miei zii [Carlo, Francesco e Almorò] al tempo della morte di suo marito loro padre si distaccavano dal di lei fianco [...]» (FABIO SOLDINI, *Contributo agli studi su Gasparo Gozzi. Gli inediti «Frammenti di memorie» di Francesco Gozzi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 145-450/451 (1968), pp. 369-402: 396).

⁴⁴ Così la presenta Gozzi nelle *Memorie*: «Mio fratello Gasparo s'era ammogliato per una geniale astrazione poetica. Anche la poesia ha de' pericoli [...] Una giovane, che aveva però due lustri più di lui, ch'era di nome Luigia, di cognome Bergalli, e tra le pastorelle d'Arcadia, Irminida Partenide, Poetessa di fantasia, come si può vedere dall'opere sue a stampa, fu la Laura di mio fratello, il quale, per non essere Canonico come il Petrarca, se l'ha sposata petrarchescamente, ma legalmente. | Questa femmina di fervida, e volante immaginazione, e per ciò abilissima a' poetici rapimenti, volle per i stimoli d'un buon'animo misti con quelli dell'ambizione, e della presunzione che aveva della sua attività, inoltrarsi a regolare le cose domestiche disordinate, ma i suoi progetti, e gl'ordini suoi non poterono uscire da' ratti romanzeschi, e pindarici. | Innamoratasi d'un dominio ideale, divenuta Sovrana d'un regno tisico, col desiderio di far tutti felici, con verace disinteresse, altro non fece, che tessere delle maggiori infelicità a tutti gl'altri non meno che a se medesima.» (vol. I, pp. 215-216, parte I, cap. III). I toni della forma iniziale del testo erano più aspri, perché infatti alla c. 16v del manoscritto marciano (M1) si osserva che il sintagma «con verace disinteresse» è stato aggiunto in una fase ulteriore di revisione del testo. Si ricordi che Luisa Bergalli morì il 18 luglio 1779, proprio alla vigilia dell'arrivo della *Narrazione apologetica* del Gratarol a Venezia e, dunque, della revisione delle *Memorie* da parte di Gozzi.

⁴⁵ «Questa Madre, che amai e rispettai sempre per dovere, e per genio, protestava spesso, anche senza necessità di proteste, che amava con un riparto eguale d'affetti, tutti i suoi nove figli. Diceva con serietà, e inarcando le ciglia, frequentemente: *Tagliatemi un dito, mi duole; tagliatemi un'altro dito mi duole*, e passava sino a nove delle sua dita tagliate in parole col dolore medesimo. Nondimeno il dolore forse d'otto dita tagliate unito, non avrebbe eguagliato il dolore del taglio del dito primogenito, ch'era il Fratello Gasparo [...] la di lei predilezione conservata per tutto il tempo della sua lunga vita non solo, ma sino al punto della sua morte col suo testamento [...]» (vol. I, p. 281, parte I, cap. XVI; corsivo dell'autore). L'accusa finale mossa da Carlo contro la madre di favorire il fratello Gasparo perfino nella distribuzione della sua eredità è vera, come si potrà verificare nel nostro promesso saggio sulla nobildonna in cui pubblicheremo il testo del testamento (Carlo ricorda esplicitamente la parzialità del testamento della madre nel capitolo sul tentato suicidio di Gasparo: «La eredità non indifferente per parte della nostra Madre, per una predilezione, cadde nella famiglia del fratello Gasparo»; vol. II, pp. 790-791, parte II, cap. XLIV <XLIII>). La metafora del taglio delle dita è presente più volte lungo le *Memorie*, come in questo dolente passo permeato di amarezza: «Io fui sempre il di lei sesto dito tagliato [Carlo era il sesto figlio] dalle sue [della madre] mani senza alcun suo dolore.» (vol. I, p. 337, parte I, cap. XXVII).

⁴⁶ Nei materiali preparatori delle *Memorie* presenti nel Fondo Gozzi (alcuni dei quali pensiamo sia possibile identificare con il codice M0 —la cui esistenza avevamo ipotizzato in GUTIÉRREZ CAROU, *Gli strati testuali*, cit. pp. 98-99—, altri invece sono posteriori a M1, ma precedenti *Paù*) si trova un brano che indicherebbe che la data di inizio della stesura potrebbe essere leggermente anticipata, poiché il Solitario afferma di essere stato informato da Caterina Dolfin Tron dell'esistenza di un libro del Gratarol mentre quello era ancora in fase di stampa, quindi, al 1779: «Essend'io un giorno a visitare la Dama che contro la mia volontà aveva voluto sostenere in scena [la mia male] il mio maledetto dramma: *Le Droghe d'amore*, ella mi disse: Si sono lette alcune [gl]>azzette le quali annunziano che il Grataroli sta facendo stampare un libro in Svezia.» (F. G. 11.1/2, c. 66r).

situazione: la madre, Angela Tiepolo in Gozzi mancò il 13 dicembre 1778 (casualmente il giorno del cinquantottesimo compleanno di Carlo) e la cognata, Luisa Bergalli in Gozzi, nemmeno un anno dopo, il 18 luglio 1779. Da quella data in poi Carlo si sarebbe sentito libero di iniziare il lavoro di recupero e mistificazione della propria vita mettendola nero su bianco. A nostro avviso, dunque, Gozzi, verso il 1779-1780, comincia a vagheggiare la possibilità di stendere un'ampia narrazione della sua attività letteraria e delle sue sciagure familiari difendendosi pubblicamente dagli attacchi della cognata e della madre una volta che tutte e due erano decedute. Proprio mentre lavorava (forse ancora solo mentalmente) in tale direzione, per una (s)fortunata coincidenza, l'arrivo della *Narrazione apologetica* del Gratarol a Venezia, lo costringe a riorientare quella forma primitiva della sua idea, rimaneggiandola non solo, come appena accennato, per narrare la sua vita letteraria e per dare la sua versione delle vicende familiari, ma anche per reagire agli attacchi del Gratarol, nonostante il testo finale di arrivo non potesse vedere la luce, almeno a stampa (forse sì in forma manoscritta) per l'intervento delle autorità marciane⁴⁷. Nel 1797, con la ristampa dell'opera grataroliana e la caduta delle Repubbliche (e, dunque, anche dopo la lettura dei *Mémoires* goldoniani), Gozzi riprende il testo autobiografico, lo rivede, lo completa e, finalmente, lo fa pubblicare. In tutte le diverse vicissitudini la sua scrittura è reattiva e, proprio per tale motivo, anche se l'attività letteraria si manifesta ovviamente nei suoi paragrafi già dai primi abbozzi (non poteva essere in altro modo tenendo conto dell'importanza sempre crescente che acquisisce fino alla maturità dell'autore), si presenta sempre intrecciata alla narrazione di altri fatti che erano serviti da comburente all'irruente esplosione autobiografica del Nostro.

La prova materiale della non centralità del problema Gratarol nelle prime idee per le *Memorie* si riscontra nella versione del *Proemio* che originariamente apriva l'autobiografia⁴⁸ (insieme alla primitiva versione del titolo, probabilmente l'unica materializzazione testuale dell'originario progetto mentale autobiografico), in cui, oltre al fatto che mancano totalmente i significativi paragrafi terzo, quarto e quinto della versione definitiva (nei quali Gozzi pone come nucleo della narrazione il conflitto con il patavino), si percepisce chiaramente l'ispirazione del Solitario al progetto del Di Porcia, entrando subito nel merito della questione letteraria con un riferimento esplicito al *Ragionamento ingenuo*, alle polemiche con Goldoni e con Chiari, all'origine delle fiabe teatrali, alla compagnia Sacchi, e così via, mentre le allusioni al segretario del senato sono talmente evanescenti da far pensare che potrebbero essere state introdotte solo nel processo di copia da un abbozzo anteriore⁴⁹, di cui non resterebbe traccia, e che, comunque, l'affare Gratarol non avrebbe occupato il centro della protoautobiografia (solo un ripensamento totale del progetto avrebbe portato seriamente alla stesura di una nuova versione della prefazione con la presenza di allusioni al padovano più trasparenti e pesanti, e lo spostamento ad altre sezioni delle memorie dei riferimenti al teatro e alla compagnia Sacchi).

Due sono i velati riferimenti al patavino a cui si accennava qualche riga prima. Il primo si trova nell'elenco di luoghi in cui Gozzi afferma che erano stati pubblicati dei testi nei quali si discorreva su di lui. Si tratta di città che servirebbero a identificare libri e giornali facilmente riconoscibili, tranne per quanto riguarda quel generico e vago posto «del Nord», che potrebbe essere Stoccolma e la pubblicazione ivi stampata, dunque, la *Narrazione apologetica*⁵⁰. Lo «scandalo» citato nella seconda riga della carta 2v è quasi sicuramente un'allusione, la seconda, all'affare Gratarol. Vediamo i primi paragrafi delle quattro versioni del *Proemio*: anche se la citazione è un po' lunga, pensiamo meriti la pena trascriverla per mostrare quanto era differente la via che Gozzi sembrava aver pensato di percorrere prima di far diventare centro della sua narrazione il conflitto con il segretario del senato:

⁴⁷ In realtà le diverse iniziative gozziane per difendersi pubblicamente dalle offese mosse contro di lui dal Gratarol furono bloccate dalla censura marciana per ben tre volte, con tutta la frustrazione che può portare tale iterazione, secondo quanto racconta il conte nel testo che precede il *Proemio* delle *Memorie* (vol. I, pp. 188-189, 190 e 191-192, parte I, *A' suoi amati concittadini*).

⁴⁸ Fondo Gozzi 11.1/1 cc. 1r-3r (com'è ovvio e noto il testo precedente il *Proemio*, *A' suoi amati concittadini* fu aggiunto nel 1797 nel momento della stampa di *Pal*). Questa versione del *Proemio* risale al 1780 se teniamo conto dei due periodi indicati nel testo: nove anni prima del momento di scrivere (probabilmente in riferimento alla data dell'arrivo della Ricci alla compagnia e inizio delle dissensioni: 1771) e dieci anni prima del primo periodo, cioè diciannove anni prima del momento della scrittura (quindi 1761, anno della prima fiaba teatrale e, dunque, dell'inizio del rapporto fra Gozzi e la compagnia Sacchi). La citazione completa, alle cc. 2r-2v del manoscritto, può essere letta nell'appendice del presente capitolo. Ringrazio vivamente Anna Scannapieco per la segnalazione del testo.

⁴⁹ Così sembrerebbe indicarlo qualche correzione presente nel manoscritto Fondo Gozzi 11.1/1 nella cui c. 1v si legge: «Una colta società introdotta sulle scene [introdotta], passo in cui la parola «introdotta» presente e cancellata la seconda volta potrebbe indicare che, mentre copiava da un altro manoscritto, Gozzi per errore inizia a copiare una parte appena trascritta e, accortosi dell'errore, la cancella.

⁵⁰ Gozzi parla diverse volte lungo le *Memorie* del «Nord» per indicare il Gratarol e il suo testo (vediamo un esempio particolarmente significativo: «La Comica [Teodora Ricci] sapeva da un'anno ciò ch'erano tutti i nomi, tutti i caratteri, e ciò ch'era l'orditura di quel Dramma, nè io era il Signor Grataroli per far delle puerili interrogazioni frascheggiando con una Attrice per andar poscia nel Nord a far l'editore, ed a [illustrare] <lordare> di così [sublimi] <sciocchi, e sozzi> argomenti i Torchj del Signor Cavalier Foug.; M1, c. 189v). Si tenga conto che nel manoscritto del Fondo Gozzi che ci occupa potrebbe trattarsi di un'aggiunta seriore poiché si trova in fine di paragrafo in un rigo in cui c'è ancora diverso spazio bianco e perché, se eliminassimo l'intero riferimento —«e del Nord»—, il periodo non subirebbe nessun danno sintattico.

FG 11.1/1 (c. 1r) ⁵¹	FG 11.1/3 (c. 5r)	M1 (c. 3r)	Pal (vol. I, p. 195, par. I)
Mi sono proposto di dare una veridica storia delle mie azioni, e delle mie occupazioni, ed ho protestato, che se credessi d'essere un gran Santo, un gran Soldato, un gran Giurisconsulto, un gran Filosofo, [o uno] un gran Letterato, non avrei scritte di mio pugno le memorie della mia vita. Ho trovate delle menzioni di me, e [dell'op] de' miei scritti nelle Gazzette [di] e nelle Prefazioni e [Venezia] <nei libri>, e ne' Giornali di Venezia, di Firenze, <di Napoli> della Germania, di Parigi, e sino ne' Libri di Londra, e del Nord. Senza volontà, e senza saper come, ho risvegliat[i] <o>[.] l'ira, l'invidia, la critica, i libelli, non meno che l'amicizia, gl'elogi e le apologie <in mio favore>, ed ho letto tutto senza avvilirmi, e senza insuperbire. Credo che que' tanti [che] <i quali> si prendono gentilmente, o malignamente il pensiero di favellare, o di scrivere di me, non devano aver discare delle erudizioni da poter ben fondare i loro ragionamenti, o di scorgere che la persona che move i loro discorsi, non merita la briga del lor perditempo. Questa lusinga soltanto m'ha indotto a scrivere le mie memorie, alle quali si farà la grazia <a chi avrà la gran noia di leggerle> di non imputare qualche sbaglio d'epoca, essendomi in ciò impossibile l'esattezza[.]<.> [come non m'è impossibile] Non chiedo però favore se non contenessero impuntabile verità di non esser smentito con delle veridiche prove.	Proemio Se credessi d'essere un'uomo la di cui vita contenesse delle imprese considerabili da gran Santo, da gran Soldato, da gran [scientifico] <Filosofo>, da gran Giurisconsulto, <e infine> da gran Letterato, non avrei certamente la folle ambizione di scriverla di mio pugno, e di pubblicarla. Lascierei quest'uffizio a' zelanti che cercano di sorprendere de' Lettori, e di dare un'utile specchio d'esempio alla società. Ho veduti troppi uomini non privi affatto di qualche bell'attributo rendersi ridicoli [a] <perdere ogni merito e tirarsi addosso delle sciagure> per una stolta [e] gigantesca presunzione che hanno di se medesimi. [Il paragrafo successivo si trova alla c. 6r ma con un segno di rimando indicante che deve essere inserito in questa posizione] Costoro accecati dalla superbia, si vestono d'un <i>noli me tangere</i> <di comica caricatura, [e] che gli fa aombrare [ogni] come puledri viziosi [.] <.> [e s]>S>e [si] <per avventura si> degnano di credere d'aver bisogno di fare a se stessi un'apologia non sanno farla, che con delle velenose invettive e degl'infami, e scellerati libelli suggeriti da una fantasia riscaldata che gli fa travedere sul loro faceto <i>noli me tangere</i>, accrescendo per tal modo le disgrazie loro. [Il testo continua alla carta 5r] Lo studio maggiore ch'io abbia fatto [...]	Proemio Se credessi d'essere un'uomo, la di cui vita contenesse delle imprese considerabili da gran Santo, da gran Soldato, da gran Giurisconsulto, da gran Filosofo, e infine da gran Letterato, non avrei certamente la folle ambizione di scrivere di mio pugno delle memorie intorno a quella, e di pubblicarle. Lascierei quest'uffizio a' romanzieri, che cercano di far maravigliare de' lettori, o a de' zelanti, che procurano di dare degl'utili specchi d'esempio alle posterità. Ho veduti troppi uomini non privi affatto di qualche [bell'] <buon> attributo, rendersi ridicoli, perdere ogni merito, e tirarsi addosso delle sciagure, per una stolta gigantesca presunzione, che hanno di lor [se] medesimi. Costoro, accecati dalla superbia, si vestono d'un comico <i>noli me tangere</i>, che gli fa aombrare come puledri viziosi. Se per avventura si degnano di crederci in necessità di fare a se stessi un'apologia, non sanno farla, che col dipingersi semidei, col chiamare due terzi del mondo invidiosi della lor gloria, e con delle velenose invettive, e degl'infami scellerati libelli suggeriti da una fantasia riscaldata, che gli fa travedere contro al [.] <.> [mortal] <prossimo>, [che non] <il quale non> cad[ono]<a> bocconi a terra innanzi al faceto loro: <i>noli me tangere</i>. Gli elogi che hanno la clemenza, di fare a qualche persona sono pochi, perché poche furono le persone degne de' lor panegirici, e sono quasi sempre diretti a' sciochi che gl'ammirarono, e a' vigliacchi che gl'adularono. Lo studio maggiore ch'io abbia fatto [...]	Proemio Se credessi d'essere un uomo, la di cui vita contenesse delle imprese considerabili da gran Santo, da gran Soldato, da gran Giurisconsulto, da gran Filosofo, e in fine da gran Letterato, non avrei certamente la folle ambizione di scrivere di mio pugno delle memorie intorno a quella, e di pubblicarle. Lascierei quest'uffizio a' Romanzieri, che cercano di far maravigliare de' Lettori; o a de' zelanti che procurano di dare degl'utili specchi d'esempio alle posterità. Ho veduti troppi uomini, non privi affatto di qualche buon attributo, rendersi ridicoli, perdere ogni merito, e tirarsi addosso delle sciagure per una stolta gigantesca presunzione che hanno di loro medesimi. Costoro, accecati dalla superbia, si vestono d'un comico <i>noli me tangere</i>, che gli fa aombrare come puledri viziosi. Se per avventura si degnano di crederci in necessità di fare a se stessi un'apologia, non sanno farla, che col dipingersi semidei, col chiamare due terzi del mondo invidiosi della lor gloria sognata, e con delle velenose invettive, e degl'infami scellerati libelli suggeriti da una fantasia riscaldata, che gli fa travedere contro al prossimo, il quale non cade bocconi prostrato a terra innanzi al faceto loro: <i>noli me tangere</i>. Gli elogi che hanno la clemenza, di fare a qualche persona sono pochi, perché poche furono le persone degne de' lor panegirici, e sono quasi sempre diretti a' sciochi che gl'ammirarono, e a' vigliacchi che gl'adularono. Lo studio maggiore ch'io abbia fatto [...]

Tenendo conto di tutti i dati finora esaminati, pensiamo sia possibile capire in buona misura i moventi profondi che portarono Gozzi a mancare all'appuntamento con la storicizzazione del suo teatro spagnolesco, anche nell'ambito memorialistico. Questa assenza, però, sembra essere diventata per il conte un pensiero ricorrente, una sorta di sentimento di colpa, forse perché temeva l'orizzonte di attese creato fra il pubblico dai *Mémoires* goldoniani (nonostante siamo convinti che da tale modello si sia allontanato volutamente, come già accennato), forse perché consapevole della perdita di un'importante opportunità di mettere nero su bianco a riguardo: non sapremo mai fino a quale punto *La più lunga lettera* sia nata come tentativo di chiudere una strada percorsa tante volte, dal *Ragionamento ingenuo* in poi, ma mai compiuta totalmente. La prova di questa inquietudine si trova nell'insistenza con cui Carlo ribadisce che non tratterà minutamente dei testi

⁵¹ Anche se mancante dell'indicazione di *Proemio*, aggiunta seriamente, non c'è dubbio che si tratti proprio di quello, poiché la sezione successiva del manoscritto, che inizia alla c. 4r, si apre con il titolo «Mia nascita», versione ridotta di quello che poi troveremo in testa al primo capitolo della narrazione in M1 e in Pal («Mia stirpe, e mia nascita»). Sulla copertina della cartella che custodisce l'eterogeneo manoscritto si legge, da mano dell'ordinatore del materiale: «Primo abbozzo delle "Memorie" | Volume I° | delle Memorie inutili | A suoi amati concittadini», ma il testo non è certo quello che precede il *Proemio* in Pal.

spagnoleschi (*excusatio non petita*...). Infatti, nell'autobiografia non solo troveremo le affermazioni già ricordate, in cui esplicitamente Gozzi afferma che non farà l'analisi né offrirà dei riassunti delle sue opere per evitare la noia al lettore e perché i testi sono abbastanza noti (cfr. p. 47), ma anche un'esplicita, quanto inesatta, dichiarazione in cui il Solitario afferma, insistendo sul desiderio di non annoiare i lettori, che nelle prefazioni pubblicate insieme alle sue creazioni si trovano tutti i dati necessari per conoscerne la storia (si rammenti che molte delle introduzioni invocate si dilungano in diversi argomenti non sempre riguardanti le *pièces* e che solitamente offrono solo alcuni dati relativi alle fonti spagnole e alle *premières*)⁵²:

Le prefazioni ch'io scrissi a tutte le opere mie teatrali che furono date alle stampe, danno intero ragguaglio partitamente delle mie capricciose opere teatrali, e del loro effetto, e per ciò non annojo il Lettore sul proposito di quelle. (vol. II, p. 542, parte II, cap. XX)

b) Alle motivazioni memorialistiche letterarie e a quelle reattive si potrebbe aggiungere, come ipotetica molla metaforica, anche la passione per la narrazione che accompagnò Gozzi per tutta la vita, sia come lettore di raccolte di racconti e di alcuni romanzi, sia come autore di splendide novelle o di testi di carattere eroicomico come la *Marfisa bizzarra* o i due primi canti de *Le spose riacquistate*⁵³. Infatti la caduta nella «tentazione» del genere sospetto, non sancito dal canone, nelle *Memorie*⁵⁴ è stata sottolineata più volte: forse l'opportunità dell'autobiografia fu vista dal Gozzi come un'eccellente via di sfogo a tale vena creativa. Vale a dire, aldilà di puntuali influenze e concomitanze con diversi romanzi e della presenza nelle *Memorie* di episodi chiaramente romanzeschi, è pensabile, a nostro avviso, che l'intera concezione del romanzo come forma di narrazione più libera e aperta ondeggiasse nel pensiero gozziano nelle diverse fasi di stesura del racconto della propria vita, situazione che contribuirebbe inoltre a giustificare il parziale disinteresse dell'autore per una presentazione organica e strutturata della sua attività teatrale⁵⁵.

5. Il teatro spagnolesco nelle *Memorie inutili*⁵⁶

Dopo avere tentato di capire le motivazioni e le cause di una mancata presentazione organica dell'operato teatrale gozziano nelle *Memorie inutili*, passiamo di seguito a vedere quali modalità utilizza il Solitario per riferirsi, nella narrazione autobiografica, alla sua produzione spagnolesca.

a) Da *La donna vendicativa* a *Le due notti affannose* (1767-1771)

Dei testi spagnoleschi precedenti l'arrivo della Ricci nella compagnia Sacchi troviamo scarsissime notizie nelle *Memorie*. Ricorderemo, ad esempio, la seguente menzione, che sembra inserita più per vantarsi del profitto economico fruttato dalle proprie creazioni teatrali alla compagnia Sacchi⁵⁷ che per dare notizie sul testo:

Dopo dieci anni della mia ricreazione comica, era tempo ch'ella dovesse essere intorbidata da qualche fastidioso principio.

*Le due notti affannose*⁵⁸, altro, mio nuovo bizzarro aborto scenico, aveva data al Sacchi molta utilità. (vol. II, p. 445, parte II, cap. VI)

⁵² Inoltre, al momento della pubblicazione di *Pal*, era ancora inedita una delle spagnolesche, *La malia della voce*, pubblicata solo in ZAN (XIII, pp. 3-139), oltre, ovviamente, alle tre ultime, non allora pronte.

⁵³ Speriamo di offrire presto un'edizione critica dell'intero testo.

⁵⁴ Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Carlo Gozzi tra romanzi 'antichi' e 'moderni'*, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 13-34; PIZZAMIGLIO, *Modelli autobiografici*, cit.; ILARIA CROTTI, *Fantasma del 'romanzesco' nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», III (2008), pp. 11-26; EAD., *Il «romanzesco» e le sue epifanie nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in SIMONA COSTA - MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, 2 voll., vol. I, pp. 195-212 (e della stessa autrice anche *Immagini dell'«ingenioso hidalgo» nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, cit.).

⁵⁵ Niente di più noioso e contrario allo spirito di narrazione avventurosa e divertente del romanzo che, ad esempio, l'inclusione nel testo dei riassunti di tutte le sue opere teatrali.

⁵⁶ In questa sezione faremo riferimento quasi esclusivamente alle citazioni dei testi spagnoleschi presenti in *Pal*, ultima volontà per i poster dell'autore. Va chiarito subito comunque che nella versione M1, nonostante le notevoli differenze riguardo a *Pal*, non si trovano dati significativi assenti nell'ultima stesura (tranne qualche eccezione che ricorderemo nel momento opportuno). Per quanto riguarda i materiali preparatori del Fondo Gozzi una veloce, anche se completa, disamina ci ha permesso di constatare una situazione simile: vale a dire, per quanto si riferisce alla presenza di dati obiettivi storico-poetici del teatro spagnolesco sembra che non si siano prodotti significative incorporazioni o soppressioni nel percorso evolutivo della narrazione autobiografica gozziana.

⁵⁷ Gozzi arriva perfino a mettere un'affermazione riguardante tale circostanza sulle labbra del Gratarol, il che, a nostro avviso, è molto improbabile e farebbe parte della grande macchina mistificatrice stesa lungo tutta l'autobiografia: «Il Sacchi Capocomico (diss'egli [il Gratarol]) ha tanti vincoli con lei [Carlo Gozzi] per le beneficenze ricevute d'opere teatrali donate, che gli fruttarono de' tesori [...]» (vol. II, p. 715, parte II, cap. XXXVI; corsivo dell'autore).

⁵⁸ In questo caso la precisione cronologica di Gozzi è ammirevole, infatti la prima de *Le due notti affannose* ebbe luogo il 5 gennaio 1771 al S. Luca, quasi esattamente dieci anni dopo *L'amore delle tre melarance* (S. Samuele, 25 gennaio 1761). Si ricordi che la Ricci arrivò alla compagnia nel 1771, ma dopo il carnevale, durante la Quaresima, periodo abituale in cui le compagnie ristrutturavano il loro organico.

Un curioso riferimento a *Il pubblico secreto* si trova alla fine della seconda parte delle *Memorie*, in quei capitoli che non seguono la narrazione diacronica della vita di Gozzi, ma servono alla sua prosopografia ed etopea o alla presentazione di alcuni aneddoti accadutigli lungo la vita. Infatti, nella storia del suo primo amore, Gozzi utilizza il titolo del suo testo per fare un paragone con la segretezza in cui egli e la sua amante credevano di tenere il loro rapporto: «Accecati in una tresca reciprocamente infiammata in cui per due mesi fummo immersi, tresca che noi speravamo secreta, e che forse era la Commedia del *Pubblico Secreto* [...]» (vol. II, p. 875, parte II, cap. XLVIII <XLVII>).

La scarsenza di dati riguardo alle tre/quattro opere spagnolesche del periodo stupisce perché invece saremmo inclini a pensare che il Solitario si sarebbe dilungato maggiormente nella presentazione di questo secondo gruppo di componimenti scenici. Se teniamo conto però dell'insistente attenzione prestata a *Le droghe d'amore*, come vedremo subito, potremo capire che al conte Gozzi, nel periodo spagnolo, interessa soprattutto chiarire l'affare Gratarol⁵⁹ e non tanto offrire particolari notizie sui suoi parti teatrali.

b) I testi scritti per la Ricci fra il 1771 e il 1777: da *La donna innamorata da vero* a *Le droghe d'amore*⁶⁰

Nella prima parte delle *Memorie* (dall'origine della famiglia fino alla decisione di scrivere la prima delle fiabe teatrali), non risconteremo nessun riferimento al teatro spagnolo, situazione consona all'ambito cronologico presentato in tali pagine. Ciononostante, nel testo preproemiale, *A' suoi amati concittadini* (in cui l'autore si sofferma sulle circostanze che lo mossero a scrivere) sono presenti alcune menzioni de *Le droghe d'amore*, sia con indicazione diretta del titolo, sia tramite allusioni, chiaramente decifrabili⁶¹. Da questa sezione Carlo non tornerà a parlare della sfortunata *pièce* fino al *Ragionamento del Cittadino Carlo Gozzi a' Cittadini amici della memoria di Pietro Antonio Gratarol*, con cui si apre il secondo volume Palese, nel quale di nuovo comparirà una menzione esplicita del titolo: «[...] a persuadervi, che nella Commedia intitolata: *Le Droghe d'Amore*, non abbia io giammai avuta l'idea [...]» (vol. II, p. 412, parte II, *A' cittadini amici...*).

Nella narrazione della propria vita acquisisce una grande importanza, per ovvi motivi, il racconto dell'arrivo di Teodora Ricci⁶² nella compagnia Sacchi e la presentazione delle diverse tappe del rapporto che il Solitario instaurò con la comica. In tale contesto, per quanto riguarda i riferimenti ai testi spagnoleschi, Gozzi agirà in due modi diversi, ma internamente coerenti: innumerevoli saranno le menzioni de *Le droghe*⁶³ (*pièce* con cui si chiude il primo periodo veneziano della Ricci), e anche, in minore misura però, delle altre sue due opere più significative all'inizio della carriera dell'attrice in Laguna, vale a dire, *La donna innamorata da vero*, primo testo scritto per lei⁶⁴ (di cui il conte parla due volte⁶⁵, indicando che ebbe successo sia a Mantova che a Venezia, ma che non recò alcun riconoscimento alla Ricci come attrice —anche se non entra nella storia compositiva del testo—), e *La principessa filosofo* (la cui recita fu bloccata dai raggi delle attrici della compagnia, per evitare il prevedibile successo della Ricci —almeno così lo racconta il conte—, fino a quando Gozzi non minacciò di consegnare il testo ai comici del teatro S. Angelo). Il resoconto della vicenda de *La principessa* si presenta più particolareggiato⁶⁶ rispetto ad altri testi (benché di nuovo l'autore ometta qualsiasi

⁵⁹ Sul 'volume' materiale della narrazione del caso Gratarol, cfr. le conclusioni del presente capitolo.

⁶⁰ In apertura della sezione delle schede delle opere spagnolesche (p. 148) si trova una tabella con le date delle prime alla quale rimandiamo per evitare di ripeterle costantemente.

⁶¹ Due esempi: «[...] stravagante e balzano cervello del Gratarol nell'occasione della mia Commedia: *Le Droghe d'Amore*; «Impreso egli [P. A. Gratarol] ostinatamente ch'io abbia voluto malignarlo, ed esporlo alle pubbliche risa in una Commedia [...]» (vol. I, rispettivamente pp. 191 e 193, parte I, *A' suoi amati concittadini*).

⁶² Per un avvicinamento a una biografia organica dell'attrice cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Teodora Ricci (1749-1825): tappe vitali, tappe teatrali di un'attrice italiana del Settecento*, in VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN - MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ - CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ - MILAGRO MARTÍN CLAVIJO (ed. de), *Máscaras femeninas. Ficción, simulación & espectáculo*, Sevilla, ArCibel, 2010, pp. 603-628.

⁶³ vol. II, pp. 535, 542, 543, 554, 590, 609, 610, 611, 627, 628, 630, 631, 632, 633-636 (pagine in cui si ricorda che fu lo stesso Gozzi a distribuire le parti del dramma fra gli attori e come questi modificarono tale decisione, affermazione ribadita successivamente nel vol. II, pp. 666-667, parte II, cap. XXXII), 642, 643 e via dicendo (in alcuni dei casi citati non si indica esplicitamente il titolo del testo, ma vi si fa riferimento inequivoco).

⁶⁴ Anche se il conte riconosce di non avere avuto il tempo sufficiente per studiare le caratteristiche che doveva possedere un personaggio per mettere in risalto le doti interpretative della giovane: «Non avendo ancora potuto conoscere la di lei anima comica, e il di lei carattere fondatamente, scrissi una Rappresentazione intitolata: *La innamorata da vero* [...] M'avvidi dopo d'essermi ingannato nella mia lusinga, e nel mio giudizio. Quella rappresentazione, che per se stessa fu fortunata, non istava però bene in sul dosso della Ricci.» (vol. II, p. 458, parte II, cap. VIII).

⁶⁵ Chiamandola in entrambi le occasioni *L'innamorata da vero*: vol. II, pp. 458 e 460, parte II, capp. VIII e IX.

⁶⁶ Con l'interessante riferimento all'abitudine della lettura alla compagnia del testo come primo passo verso la recita: «Letta da me quell'opera a tutta la comica assemblea, si proruppe nelle consuete eccessive lodi [...]» (vol. II, p. 462, parte II, cap. X). Più preciso ancora il riferimento a tale prassi presente nella narrazione degli avvenimenti riguardanti *Le droghe d'amore*: «Fatta ch'ebbi la disposizione delle parti in iscritto sull'opera licenziata, doveva io per una consuetudine necessaria far la lettura agl'Attori, e alle Attrici radunati che dovevano rappresentarla. | La intenzione de' sentimenti dello Scrittore d'un'opera scenica è soltanto da lui conosciuta. Senza questa lettura preliminare, e senza una somma attenzione di chi compose l'opera, s'odono ne' Teatri moltissimi controsensi da una gran parte de' nostri Comici per lo più macchine ignorantissime.» (vol. II, p. 634, parte II, cap. XXVIII).

riferimento al processo creativo) a causa della sua importanza nella consacrazione come attrice della Ricci⁶⁷, offrendo al lettore la data precisa della prima⁶⁸ e il numero di recite. È interessante sottolineare che, proprio ricordando il successo della *pièce*, l'autore coglie l'occasione per ribadire l'idea che il favore dell'uditorio non è argomento sufficiente per dimostrare la qualità di un'opera teatrale: «La verità ch'io narro del buon avvenimento di quell'opera, non vuol dire che il mio Dramma sia buono; vuol dire che piacque.» (vol. II, p. 466, parte II, cap. X)⁶⁹. Si deve evitare di cadere nell'interpretazione letterale e 'buonistica' del passo ai danni dell'autore: Gozzi nega che il successo fra il pubblico della sua opera sia prova della qualità letteraria, ma ciò non significa il contrario, cioè, che ritenga il suo testo scadente.

Da questo punto in poi la narrazione si concentra su tutti gli avvenimenti relativi al problema con il Gratarol con costanti riferimenti a *Le droghe d'amore*, di cui offre numerosissimi dati sulle fasi di composizione, sulla censura, sul numero delle recite, in modo tale che l'attenzione dedicata al testo è di gran lunga superiore a quella prestata agli altri. A volte, però, il Nostro, per mostrare una visione completa di tutte le circostanze concorrenti nella lunga storia de *Le droghe*, deve parlare di altri testi spagnoleschi, ricordati come prove di quanto afferma:

[...] io la [la commedia *Le droghe d'amore*] posi determinatamente nel ripostiglio della obblivione, e a tutte le nuove lettere di preggiere del Sacchi risposi delle civili negative, promettendo qualche altra mia Rappresentazione per farlo desistere sopra le *Droghe d'amore*. In fatti aveva poste in ossatura due sceniche opere, l'una intitolata: *Il Metafisico*, l'altra *Bianca Contessa di Melfi*, che [...] non avevo [ancora] potuto dialogare, e condurre a fine.⁷⁰ (vol. II, pp. 610-611, parte II, cap. XXV)

In altri casi, rapito dalla narrazione degli eventi degli anni in cui la Ricci lavorò con la compagnia Sacchi, Gozzi cita sotto forma di menzioni vaghissime le sue produzioni teatrali (perché il centro del racconto è l'attrice, non i testi, e perché quelli più importanti contestualmente sono già stati indicati), le quali, tenendo conto della cronologia, devono per forza essere dei testi spagnoleschi, come nel seguente esempio: «Non mancava dal canto mio di renderla [la Ricci] coll'opere mie sceniche ognor più applaudita dal Pubblico, e più necessaria alla sua comica società [...]» (vol. II, p. 490, parte II, cap. XIV)⁷¹. Simile è il seguente frammento:

Mentre io seguiva a donare delle teatrali opere mie alla Compagnia, delle quali opere non farò menzione, nè de' titoli, nè del contenuto con delle analisi, e degl'estratti, perchè sono assai conosciute per la loro fortuna, dalla qual fortuna non pretendo di trarre la conseguenza, che fossero buone⁷², e mentre trattava la Ricci, e il Coralli [...] (vol. II, p. 512, parte II, cap. XVII)

Nei due esempi appena trascritti, si osservi che l'indeterminazione e l'utilizzo del plurale, fa pensare a un ampio numero di testi, mentre in realtà, per la Ricci, fra il 1771 e il 1777 il conte ne scrisse solo sei⁷³. Non sono questi gli unici casi simili. Nel corso della descrizione dell'evoluzione del suo rapporto con l'attrice, spinto dall'interesse per chiarire tutte le circostanze (alla fine, in maggiore o minore misura, conducenti alla sciagura dell'affare Gratarol), Gozzi omette più volte i titoli delle sue opere, parlandone genericamente, come nel seguente caso, in cui il testo sottinteso deve essere *I due fratelli nemici* (1773) o *La malia della voce* (1774),

⁶⁷ Vol. II, pp. 462-466, parte II, capp. IX-X. La *pièce* è citata di nuovo più avanti quando Gozzi ricorda l'opinione di Gasparo a riguardo (vol. II, p. 610, parte II, cap. XXV), o quando asserisce che venne impiegata per fare un provino all'attrice Regina Gozzi (vol. II, p. 612, parte II, cap. XXV).

⁶⁸ Gozzi indica che ebbe luogo l'8 febbraio 1772 (così come anche nella *Prefazione* al testo, sia in Col V, p. 147, sia in Zan VII, p. 5), ma Luciani ritiene che la data sia sbagliata e che debba essere anticipata a gennaio dello stesso anno: «La date proposée par Gozzi [...] est sujette à caution: il semble qu'il ait pris une fois de plus des libertés avec la chronologie de ses pièces quand il écrit que *La Princesse philosophe* fut représentée le 8 février. Or l'*Europe littéraire* se fait l'écho de cette pièce dès son numéro de janvier. Si même l'on admettait que les numéros du journal pouvaient être antérieurs de quelques jours — chose possible mais nullement démontrée — la différence demeurerait assez considérable dans le cas présent.» (GÉRARD LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'œuvre*, Lille-Paris, Champion, 1977, 2 voll., vol. I, p. 278, nota 99).

⁶⁹ In altri casi, però, Gozzi sembra ammettere il giudizio degli spettatori come elemento valutativo di una creazione drammatica. L'apparente contraddizione si risolve tenendo conto che il successo di pubblico è importante nell'ambito delle logiche del mercato teatrale, mentre è secondario nella valutazione del testo come 'poema': «I Teatri degli Italiani non saranno giammai licei letterari» (CARLO GOZZI, *Processo a difesa, ad offesa, e storia della commedia intitolata: «Amore assottiglia il cervello»*, in ZAN XIII, pp. 143-161: 158). È questa la prospettiva, a nostro avviso, in cui deve essere interpretato, ad esempio, il seguente paragrafo de *La più lunga lettera*, in cui Gozzi riconosce al pubblico la capacità di giudicare, ma l'incapacità tante volte di farlo correttamente (cioè la non necessaria coincidenza fra successo della *pièce* e qualità del testo, e viceversa): «Chi espone un'opera in un pubblico teatro, trasfonde nel primo sino all'ultimo de' spettatori la irrevocabile facoltà di giudicarla a seconda delle teste, e del raziocinio che hanno, e nel punto dell'esporsi, e dell'alzare il sipario, dice al pubblico: *Giudicatela*. Noi vedemmo gli uomini ne' tempi trascorsi fare quasi sempre poco buon uso della ragione.» (CARLO GOZZI, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...*, in ZAN XIV, pp. 3-168: 68-69).

⁷⁰ La circostanza è ribadita di nuovo qualche pagina più avanti (vol. II, p. 628, parte II, cap. XXVII).

⁷¹ Brani simili, ad esempio, in vol. II, p. 492, parte II, cap. XIV, o in vol. II, p. 502, parte II, cap. XV.

⁷² Cfr. nota 69.

⁷³ Oltre alla traduzione del *Figiel* e al libretto di *Eco e Narciso*, mai rappresentato.

poiché citato dopo *La principessa filosofa* (1772) ma prima de *Il moro di corpo bianco* (1776): «Mi portai alla prima prova d'un'opera scenica che aveva donata alla Compagnia, la qual prova non era che una lettura d'incontro delle parti distribuite con tutti gl'Attori, e le Attrici seduti in circolo.»⁷⁴ (vol. II, p. 499, parte II, cap. XV).

Un'eccezione a questa linea generale di trascuratezza nei riferimenti ai testi spagnoleschi diversi da *Le droghe d'amore* si crea quando l'attenzione di Carlo si sposta verso circostanze importanti, anche se non appartenenti all'affare Gratarol, di quel periodo. Così l'autore fa riaffiorare il titolo de *Il moro di corpo bianco* per evidenziarne il successo, poiché il dramma, secondo le sue parole, fu in grado di far superare al pubblico la paura dell'eventuale crollo del teatro S. Luca. Infatti il conte ricorda come per i primi dieci giorni dopo la sua riapertura il recinto fosse un «diserto», come poi una tragedia del Crebillon incominciasse ad attirare l'attenzione del pubblico e come questo, finalmente, incuriosito dal titolo del suo parto, affollasse il teatro⁷⁵: nella narrazione di queste circostanze, il titolo de *Il moro* viene ricordato per ben cinque volte nel giro di pochissime pagine⁷⁶ (vol. II, pp. 525-527, parte II, cap. XVIII).

Una volta analizzati i riferimenti agli altri testi spagnoleschi del primo periodo veneziano della Ricci, possiamo a studiare le moltissime citazioni e i dati su *Le droghe d'amore* presenti nell'autobiografia. Sebbene Carlo non offra molte informazioni, come è solito fare, sul processo di trasformazione⁷⁷ dell'originale di Tirso de Molina *Celos con celos se curan*⁷⁸ ne *Le droghe d'amore*, troveremo invece nelle *Memorie* una dettagliatissima descrizione di tutti i particolari della storia esterna del testo, storia che Gozzi riteneva di particolare importanza per disculparsi di qualsiasi responsabilità nella satira personale del Gratarol che il pubblico veneziano, per i maneggi degli attori (secondo quanto affermato dal conte), poté vedere nel suo dramma.

Il Nostro non offre una data precisa del momento in cui iniziò l'adattamento del testo tirsiano («Col medesimo sopra accennato mio sistema, aveva ideata, posta in apparecchio d'ossatura⁷⁹, con un'intreccio a modo mio, e dialogato in versi l'atto primo d'una Commedia, ch'io intitolai: *le Droghe d'amore* [...]», vol. II, p. 542, parte II, cap. XX), anche se insiste in numerose occasioni sulla cronologia della scrittura per tentare di dimostrare che il testo era quasi pronto prima che venisse a sapere del rapporto fra la Ricci e Gratarol, in modo tale da provare così che non aveva nessun motivo per far diventare la *pièce* una satira contro il nobile padovano. Le tappe del processo di scrittura sono ribadite diverse volte nelle *Memorie*, sempre, grosso modo, senza cadere in contraddizioni: l'opera, iniziata in data indeterminata, sarebbe stata stesa fino alle prime scene⁸⁰ del terzo atto durante una convalescenza di Carlo iniziata la novena di Natale del 1775 e durata «trenta e più giorni» (vol. II, p. 543, parte II, cap. XX), vale a dire, fra la seconda quindicina di dicembre 1775 e i primi giorni di febbraio 1776. Sarebbe poi stata conclusa nell'estate dello stesso anno, secondo quanto afferma il Nostro nella trascrizione presente nell'autobiografia del memoriale steso il 23 gennaio 1777 contro il Gratarol, su «suggerimento» dell'allora senatore Paolo Renier, per essere presentato agli Inquisitori di Stato:

Divisa questa in tre atti, fu da me scritta co' medesimi personaggi della Spagnola, e con caratteri universalissimi sino dal Carnovale dell'anno scaduto 1776, e letti alla Compagnia stessa, terminato il Carnovale il primo, il secondo, e parte del terzo atto, a cui diedi fine nell'estate trascorso, intitolando quest'opera: Le Droghe d'Amore. (vol. II, p. 775, parte II, cap. XLII <XLII>, corsivo dell'autore)⁸¹

⁷⁴ Nella pagina successiva: «[...] la mattina susseguente non comparvi alla seconda prova dell'opera mia». I due brani sono particolarmente interessanti perché testimoni della prassi delle compagnie nell'inizio delle prove di un'opera mai rappresentata prima: sarebbe il passo successivo a quello descritto precedentemente riguardante l'iniziale lettura del testo (cfr. nota 66).

⁷⁵ «Il Teatro fu pieno senza timori, perchè la curiosità di sapere che diavolo fosse il Moro di corpo bianco, aveva fatto scordare ogni paura del recinto che si predicava cadente.» (vol. II, p. 526, parte II, cap. XVIII). L'orgoglio dell'autore per il successo de *Il moro* ha un riscontro indiscutibile nella realtà: se accettiamo i dati offerti da Gozzi sul numero di recite nel momento della presentazione del testo al pubblico veneziano, questo dramma spagnolesco fu una delle sue opere, comprese le fiabe, che raggiunse un maggiore numero di recite (diciotto).

⁷⁶ Nella versione manoscritta, M1, si riscontra un accenno al vestiario usato dalla Ricci nella recita di questa opera: «(161v) [...] perchè ella s'era caricata di qualche spesa per farsi un'abito alla spagnola, che aveva addoperato nel rappresentare l'opera mia: *Il Moro di corpo bianco*, le porsi un picciolo risarcimento per il gravame che aveva avuto (162r) a mio riguardo [...]». Si può prendere visione del brano nel vol. II, p. 580 dell'edizione delle *Memorie* che utilizziamo.

⁷⁷ Aldilà dei riferimenti alle solite fasi di ossatura, verseggiamento, e via dicendo, in M1, come ricordato prima (cfr. nota 14), Gozzi offre il riassunto de *Le droghe d'amore*.

⁷⁸ Sulle importanti conclusioni deducibili dalle diverse grafie del titolo spagnolo adoperate da Gozzi le diverse volte in cui è indicato, cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzi. I drammi spagnoleschi*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 81-106: 96-98. Alle formule del titolo registrate nel saggio, va aggiunta almeno un'altra riscontrata nei materiali del Fondo Gozzi che sembra sostenere l'ipotesi ivi esposta: «Zelo cum zelos se curat» (F. G. 11.1/6 c. 21r).

⁷⁹ Sul concetto cfr. PIERMARIO VESCOVO, «Farri sopra le parole». Scenario, ossatura, canovaccio, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 95-116.

⁸⁰ Nel vol. II, p. 590, parte II, cap. XXIV, precisa che si trattava della nona.

⁸¹ Datazioni simili, anche se additano fondamentalmente al dicembre 1775, si trovano nella *Lettera confutatoria* (vol. II, p. 821 e 829, parte III), mentre invece nel manoscritto M1 leggiamo: «(182v) Rammemoro le verità, che tra il Dicembre dell'anno 1775, e il Gennajo susseguente,

Allo stesso filone difensivo appartengono i riferimenti alle tre letture del testo a diverse persone eseguite dall'autore⁸², alle due volte che il dramma fu sottoposto alla censura⁸³, alle due letture dell'opera realizzate dal fratello Gasparo⁸⁴, o alla distribuzione delle parti ideata dal Gozzi⁸⁵ e cambiata successivamente dai membri della compagnia per far recitare la parte di D. Adone (il supposto alter ego scenico di Pietro Antonio Gratarol) a Giovanni Vitalba⁸⁶ che assomigliava leggermente il segretario del Senato.

La prima ebbe luogo al S. Luca il 10 gennaio 1777 (vol. II, p. 669, parte II, cap. XXXII) e, nonostante un inizio lusinghiero, si concluse senza ottenere il successo, probabilmente non solo per la lunghezza, ma anche proprio a causa della delusione dell'aspettazione risvegliata dal dramma⁸⁷: il sipario fu calato fra i fischi del pubblico. È interessante notare che, nel racconto dell'episodio, il conte indica che al S. Luca il suo palchetto era al terzo ordine e che, in coincidenza con quanto indicato nella distribuzione delle parti, il Sacchi non recitava quella sera, poiché infatti sedette con l'autore a guardare la rappresentazione (vol. II, pp. 670-671, parte II, cap. XXXII). Inoltre è l'unica occasione in cui si dilunga sulla qualità dell'interpretazione degli attori principali:

Alzato il sipario, e cominciata la rappresentazione, vidi gl'Attori recitare l'opera ottimamente secondo la maniera italiana⁸⁸, nè posso per giustizia accusare la Ricci, che non abbia usata tutta l'accuratezza nel rappresentare la parte sua di Leonora [...] dovei confessare, che la parte data dal Sacchi a Luigi Benedetti romano, contro la mia disposizione, di Don Alessandro geloso furente, era perfettamente appoggiata. Si rideva, si applaudiva il Dramma piaceva [...] Presentatosi appena in sul palco quel personaggio [D. Adone], un'enorme applauso, e un'universale picchiata di palme che andò alle stelle, m'avvertirono abbastanza, che le anteriori prevenzioni avevano stabilita un'illusione perfetta, e che con l'indegno soccorso d'acconciatura, di vestiti, di gesti e di passi insegnati all'Attore [Giovanni Vitalba], era presentato agl'occhi de' Spettatori in carne, ed ossa il Gratarol [...] Il Dramma terminò quella prima sera tra il susurro procelloso d'urlo, di fischi, e d'acclamazioni, ma non inteso, e precipitato da' Comici sbalorditi dallo strepito dalla metà dell'ultimo atto sino alla fine [...] (vol. II, pp. 673-678, parte II, cap. XXXII)

Dopo la prima, gli attori pregano il conte di accorciare il testo, attribuendo l'insuccesso alla sua lunghezza. Di questa operazione Carlo lascia notizia sia nella narrazione autobiografica che nell'edizione de *Le droghe d'amore* presente nel volume terzo, in cui inserisce fra virgolette le parti che sarebbero state eliminate⁸⁹, anche se indicando che la sua intenzione principale non era ridurre la durata della recita, bensì eliminarne tutti i riferimenti al Gratarol:

La mattina successiva alla prima recita della Commedia [*Le droghe d'amore*], ch'ebbe l'effetto puntualmente narrato, ebbi alla mia abitazione, e assai pertempo, alcuni de' comici col manoscritto. Con una faccia allegrissima, mi riferirono, e mi giurarono, come se credessero di fare a me una notizia che mi dovesse esser cara, che tutto il mondo attendeva la replica, e che dovevano riprodurre il Dramma quella sera. Mi pregarono a troncargli in esso qualche cosa per ridurlo alquanto più breve [...] Cercai nell'opera tutto ciò che col mio pensiero giudicai che potesse essere interpretato [...]

tempi ne' quali un reuma, e una febbretta pertinace mi teneva chiuso nella mia abitazione, composi e ricopiai il mio Dramma sino tutta la [undecima] <nona> scena dell'ultimo atto [...]» (cfr. vol. II, p. 619).

⁸² Vol. II, pp. 543, 590, e 634 e 637, parte II, capp. XX, XXIV, e XXVII e XXVIII. Alla prima avrebbe assistito la Ricci senza percepire nel testo nessuna allusione satirica al Gratarol, come contrariamente ne troverà nella terza.

⁸³ Vol. II, pp. 630 e 648, parte II, capp. XXVII e XXX. La seconda volta che il testo è sottoposto alla censura Gozzi ricorda non solo la magistratura incaricata di tale funzione, ma anche il nome del segretario. Parla Antonio Sacchi: «Questa mattina il Signor Francesco Agazi Segretario Notajo Revisore al Magistrato sopra alla Bestemmia, mi comandò di mandargli nuovamente il Dramma *Le Droghe d'Amore* da rivedere, quantunque il libro fosse stato da lui letto, esaminato, e licenziato per il mio Teatro». Sull'impossibilità di Carlo di impedire la recita del testo per ordine proprio dell'Agazi cfr. vol. II, pp. 659-661, parte II, cap. XXX.

⁸⁴ Vol. II, pp. 610-611 e 630-631, parte II, capp. XXV e XXVII.

⁸⁵ Vol. II, p. 633, parte II, cap. XXVII; e, fondamentalmente, vol. II, pp. 635-636 e 666-667, parte II, cap. XXVIII e XXXII (di interesse notare che nella distribuzione Gozzi utilizza le denominazioni di «parte principale» per i protagonisti e «parte d'episodio» per i personaggi secondari (nella *Lettera confutatoria* userà invece «carattere d'episodio»); vol. II, p. 829, parte III, *Lettera confutatoria*).

⁸⁶ Vol. II, p. 666, parte II, cap. XXXII.

⁸⁷ «[...] le chiavi de' palchetti erano state comperate ad un prezzo sterminato.» (vol. II, p. 669, parte II, cap. XXXII).

⁸⁸ Contrapposta a quella francese, descritta nell'*Appendice al ragionamento ingenuo*: «Fu rappresentato da quella truppa il *Padre di famiglia* del signor Diderò [...] Fui sempre attentissimo; intesi l'ossatura [cioè, l'intreccio], di cui aveva pratica, ma confesso d'aver provata una grand'impazienza per non intendere né i dialoghi, né i sentimenti. Ho condannata la pronunzia degli attori, la velocità loro di esporre, la voce bassa che usano scordandosi di chi è in teatro per ascoltarli [...]» (CARLO GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, in ID., *Il ragionamento ingenuo* (a cura di ALBERTO BENISCELLI con presentazione di ELIO PAGLIARANI), Genova, Costa & Nolan, 1983, pp. 93-143: 133).

⁸⁹ In realtà le virgolette di apertura e di chiusura non sono sempre utilizzate coerentemente; cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi e le due versioni de «Le droghe d'amore»*, «Theatralia», 8 (2006) (= JAVIER GUTIÉRREZ CAROU - JESÚS G. MAESTRO (a cura di), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*), pp. 81-89.

riguardo al Gratarol, e troncai senza pietà, e senza riguardo alla ragione, alla filatura, alle avvertenze, o all'arte, una buona quantità di pagine. (vol. II, pp. 678-679, parte II, cap. XXXIII)

La notizia è certamente interessante come resoconto di una prassi, forse puntuale, di revisione dei testi drammatici, anche se produce una certa perplessità per due motivi: per la situazione contraddittoria di un'attesa replica dopo l'insuccesso della sera precedente, e perché Gozzi, sebbene affermi che tronco senza rispettare né svolgimento dei fatti né logica dello spettacolo, aveva sostenuto alcune pagine prima che per ben due volte aveva chiesto al fratello Gasparo di aiutarlo nella riduzione della durata dell'opera e questi gli aveva evidenziato in tutte e due le occasioni (cfr. nota 84) l'impossibilità di accontentarlo senza compromettere la recitabilità del dramma. Per questo ultimo motivo prenderemo il brano appena trascritto come sospetto di mistificazione da parte del Solitario (che fosse stata sua l'idea di accorciarlo per tentare di recuperare il pubblico, anche per scrupoli redditizi verso la compagnia?).

Tutte le mosse del Gratarol per fermare le recite de *Le droghe* (perfino convincendo la Ricci a fingere una caduta che le impedisse di recarsi a teatro o visitando il medesimo Gozzi) e tutti i tentativi dell'autore del testo, se crediamo alle sue parole, non impedirono che il dramma fosse rappresentato per ben dieci volte dal 10 al 14 e dal 17 al 21 gennaio⁹⁰. Questi dati così precisi, situazione unica nelle *Memorie* (ma anche in altri testi di storia e poetica teatrale del Gozzi), si trovano comunque non nella versione definitiva, *Pal*, ma in quella manoscritta (M1). Non sarebbe da escludere che proprio per tale eccezionalità il passo fosse espurgato nel passaggio dal manoscritto alla stampa. Infatti nella *Lettera confutatoria*, compresa nelle *Memorie*⁹¹, il conte parla più imprecisamente di nove o dieci recite:

Siate però certo, ch'io condannerò sempre alcuni de' possenti nimici vostri, i quali non paghi di perseguitarvi nelle vostre oneste dimande, lasciarono trascorrere il cruccio, e lo sdegno loro contro voi sino alla indecentissima crudeltà di esporvi, o di volervi esposto per nove o dieci sere ad un'abbominevole martirio delle pubbliche risa sopra una scena [...] (vol. II, p. 819, parte III, *Lettera confutatoria*)

Il Dramma delle *Droghe d'Amore* era corso nel Teatro, oltre alle cinque recite nella sua produzione de' di dieci, undici, dodici, tredici, e quattordici del Gennajo, il di diciasette, diciotto, diciannove, venti, e ventuno nella sua riproduzione.

I Comici renderanno ragione dell'aver lasciato di replicarlo a di ventidue. (M1, 239v)

Tutto il seguito della vicenda de *Le droghe d'amore* continua lungo non poche pagine⁹², ma senza aggiungere nuovi dati di interesse dal punto di vista della storia del teatro spagnolesco.

c) Da *Il metafisico* a *La figlia dell'aria* (1778-1786)⁹³

Dopo l'uscita della Ricci dalla compagnia Sacchi per la partenza alla volta di Parigi⁹⁴, Gozzi ricorda che i suoi amici lo distolsero dall'idea di non scrivere più per il teatro (un altro caso di *noluntas auctoris*), accennando velocemente a due sue nuove produzioni spagnolesche: «[...] cessi con docilità a' consigli degl'amici e composi i miei due Drammi, l'uno intitolato: *Il Metafisico*, l'altro intitolato: *Bianca Contessa di Melfi*» (vol. II, p. 802, parte II, cap. XLV <XLIV>).

⁹⁰ La sera del 16, secondo quanto racconta Gozzi, i teatri erano chiusi per «rispetto alla vigilia di S. Antonio Abate detto *dal fuoco*» (vol. II, p. 743, parte II, cap. XXXVIII <XXXVII>). Infatti ancor oggi il 17 gennaio, fra altri santi, si festeggia S. Antonio abate. Il 15 gennaio non vi fu recita per la già ricordata finta caduta della prima donna.

⁹¹ Gozzi indica che la lettera fu scritta il 25 ottobre 1780. L'affermazione certamente merita qualche chiarimento, perché nella sua prima pagina il conte afferma di aver già concluso le *Memorie* («Ho scritte le *Memorie della mia vita*, nelle quali leggerete per incidenza quanto è avvenuto tra voi, e me per la mia Commedia intitolata: *Le Droghe d'Amore*»; vol. II, p. 813, parte III). A nostro avviso il testo della *Lettera* fu fortemente rimaneggiato prima della stampa in *Pal* (la conclusione delle *Memorie* nel 1780 è totalmente inattendibile —cfr. GUTIÉRREZ CAROU, *Gli strati testuali*, cit.—) quando non scritto *ex professo* nel 1797-98 per colmare lacune documentarie de *Le droghe d'amore*: nel 1780 sarebbe impensabile diffondere molte delle affermazioni contro i nemici del Gratarol, alcuni patrizi, contenute nel testo.

⁹² Il testo è citato per l'ultima volta nel penultimo paragrafo dell'ultimo capitolo delle *Memorie*.

⁹³ Per motivi cronologici ovvi Gozzi non poté parlare nell'autobiografia dei suoi ultimi tre testi spagnoleschi, scritti fra il 1799 e forse il 1801. L'ultimo, *Il montanaro don Giovanni Pasquale*, sarebbe stato rappresentato a Udine, vivente l'autore, se crediamo alla testimonianza de *La più lunga lettera*: «Mi fu detto che quella Favola fu esposta nel teatro di Udine, e che un romoreggiare continuo di conversazioni ne' palchetti, impedì il poterla ascoltare.» (ZAN XIV, p. 67). Anna Scannapieco, invece, afferma che fu recitata solo dopo la morte dell'autore nella stagione teatrale 1806-1807 con la compagnia Fabbrichesi (SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, cit., p. 139n).

⁹⁴ Ingaggiata per il teatro italiano di quella città nell'estate del 1776, l'intervento di diverse persone riuscì a fermarla a Venezia fino alla Quaresima dell'anno successivo (vol. II, p. 611, parte II, cap. XXV).

Dopo la chiusura della *Comédie Italienne* (1779-1780) di Parigi, Teodora Ricci torna in Italia, anche se sembra essersi trattenuta qualche tempo a Milano prima di rientrare a Venezia⁹⁵. A partire della primavera del 1782 fa parte della compagnia Battaglia, in cui rimane fino al 1788, svolgendo il ruolo di prima donna avicendandosi a Maddalena Battaglia, almeno nella stagione 1786-87⁹⁶. Aldilà dei meriti personali nel raggiungere il primato, anche se condiviso, nell'organico femminile della compagnia, non sarebbe da escludere che in tale ascesa possa avere influito l'aver ottenuto da Gozzi il testo di *Cimene Pardo*⁹⁷, la cui *première* ebbe luogo al S. Giovanni Grisostomo sicuramente con notevole successo, se teniamo conto delle diciassette repliche consecutive proprio nel carnevale del 1786. Per l'edizione dei testi di *Cimene Pardo* e de *La figlia dell'aria* Gozzi scrisse delle prefazioni in cui affronta l'argomento del processo che lo portò a donare alla compagnia Battaglia la prima, senza indicare però in nessuno dei due casi l'intervento della Ricci⁹⁸. Passati alcuni anni, con l'attrice definitivamente ritiratasi dai palcoscenici (1796), Gozzi sembra recuperare la memoria, raccontando nella sua autobiografia di aver donato la *Cimene* alla compagnia Battaglia su richiesta di Teodora: dopo averla criticata violentemente lungo non poche pagine delle *Memorie*, proprio alla fine del racconto, continuando il disegno della sua perfettamente ben architettata retorica autoapologetica, Gozzi manifesta di aver consegnato la *pièce* alla compagnia della Ricci perché mai nessuno potesse accusarlo di essere persona rancorosa o vendicativa:

[...] lessi in quella lettera [della Ricci], ch'ella sapeva pur troppo di non meritare alcun favore da me, ma che conoscendo l'animo s'arrischiava di chiedermi in dono per la di lei Compagnia l'Opera ch'io aveva scritta intitolata: *Cimene Pardo* [...] Se quella valente Attrice, la di lei figlia mia buona figliuoccia, oggidì Monaca in Rovigo, il di lei Marito, dal tempo ch'io lo conobbi sin oggi trovarono in me alcun indizio di livore vendicativo, e se ne troveranno nell'avvenire, gli eccito a pubblicarlo. Ma lasciamo le inutili digressioni⁹⁹. Risposi civilmente alla Comare, che volentieri donava alla di lei Compagnia: *Cimene Pardo*. (vol II, p. 918, parte III, cap. III)

Che la donazione, come afferma Gozzi, sia veramente avvenuta grazie all'intervento della sua *comare* è solo parzialmente confermato da una lettera dell'attrice (forse quella medesima cui Gozzi fa riferimento nelle *Memorie*), ascrivibile all'estate del 1785. Infatti mentre il conte afferma di aver regalato il testo solo per dimostrare che non era persona vendicativa, la Ricci, invece, lascia intravedere che il conte aveva già esibito in precedenza alla compagnia Battaglia l'opera, e che alcuni dei comici le avevano prospettato che una sua richiesta avrebbe convinto definitivamente il drammaturgo a donargliela. Tale situazione smorza, di non poco, l'autorappresentazione gozziana offerta nell'autobiografia: la Ricci, in realtà non gli chiede il dramma, ma solo che adempia alle precedenti promesse fatte ai comici della compagnia senza lasciarsi trascinare da un eventuale livore contro di lei:

Tacio il timore di dover avere un rimoso rapporto la comica compagnia, avendo inteso ancora molti de miei compagni attribuire forse a me stessa la perdita di una produzione che poteva formare la loro fortuna, ed a me donare il bene di un ottima parte. Dicon essi che V: S: ill:^{ma} l'aveva quasi promessa alla Gavardina, dice il fiorio¹⁰⁰, che la sperava dicono tutti che se io l'avessi supplicata, forse l'avrebbero ottenuta. Io rido. Quai meriti posso vantare per lusingarmi di tal favore? Come sperarlo nemo, se il Sig: Co. si è dichiarato per la compagnia di S. Luca?¹⁰¹ (MATTEO GORLA, *Cinque lettere di Teodora Ricci a Carlo Gozzi*, in MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006, pp. 107-132: 131)

Gozzi ricorda anche la *troupe* cui consegnò *La figlia dell'aria*, affermando che gli fu chiesta dal capocomico Perelli. Inoltre, indica che il testo fu rubato da uno degli attori, lasciando capire che questi l'avrebbe venduta

⁹⁵ «[...] la Teodora [...] passerà ella nella ventura Primavera [cioè quasi sicuramente quella del 1782] a farsi vedere per la seconda volta nella Città di Milano unendosi alla rinomata Compagnia della Maddalena Battaglia, nel suo carattere di prima donna [...]» (FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani precedute dal foglio che serve dei prospecto all'opera Notizie storiche de' comici più rinomati italiani* (a cura di GIOVANNA SPARACELLO et alii), 2010 (consultabile online e scaricabile in <http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Bartoli_notizie.pdf>), p. 377; *princeps*: Padova, Conzatti, 1782).

⁹⁶ ORIETTA GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 102-104, anche se per Rasi, che segue il Bartoli, già dal 1782 (BARTOLI, *Notizie storiche*, cit. p. 377; LUIGI RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 2 voll. in 3 tomi, vol. I, tomo 1, p. 291).

⁹⁷ *Cimene Pardo* rimase nel repertorio della compagnia per anni: infatti abbiamo notizia almeno di una recita avvenuta il 5 dicembre 1798, sempre al S. G. Grisostomo (*Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse [...] corredata di Notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, s.e. [ma Antonio Fortunato Stella], 1796-1801, 61 voll., 1798, vol. XXX, p. 8).

⁹⁸ Rispettivamente CARLO GOZZI, *La figlia dell'aria o sia L'innalzamento di Semiramide dramma favoloso allegorico in tre atti, e in verso sciolto del Conte Carlo Gozzi. Seconda edizione emendata, e corretta*, Venezia, Curti q. Vito, 1791, p. xx; e ID., *Prefazione a Cimene Pardo*, in Zan IX, pp. 115-116.

⁹⁹ Altroché «inutili» nel suo disegno retorico!

¹⁰⁰ Margherita Gavardina e Gaetano Fiorio (primo uomo a vicenda con Gregorio Patella nella compagnia Battaglia).

¹⁰¹ Nel anno comico 1785-1786 al S. Luca recitava la compagnia di Luigi Perelli.

ad altre compagnie. Questa situazione l'avrebbe spinto per la seconda volta a decidere di non scrivere più per i teatri (anche per la seconda volta cambiò opinione):

Fui circuito per parte del Capocomico della Compagnia in S. Salvatore Perelli per avere in dono *La Figlia dell'Aria*, e siccome dopo lo scioglimento della Trupa Sacchi da me sostenuta per cinque lustri, non voleva avere parzialità più per uno che per un'altro Teatro, donai al Perelli l'Opera, che fu rappresentata con quella buona fortuna e quegli accidenti che sono palesi nella prefazione a quell'Opera già data alle stampe.

Se fossi suscettibile di impressione a dispiaceri che danno i Comici, un'Attore di quella Trupa non ha mancato di darmene un buon numero facendo dell'opera mia di cui aveva involata una copia, un strano mercimonio.

Ho perdonato anche a quello, ma quantunque avessi qualche apparecchio d'ossature d'altre Opere teatrali, accorgendomi dopo ventincinqu'anni ch'io mi dicervellava, donava, e non riceveva che sgarbi, e amarezze, diedi un calcio alle mie ossature, e mi determinai a non voler più scrivere una scillaba per i Teatri. (vol. II, p. 919, parte III, cap. III)

Il motivo per cui né *Cimene* né *La figlia*¹⁰² furono consegnate alla compagnia Sacchi era stato spiegato in modo parzialmente diverso, non per lo scioglimento della «truppa comica», qualche pagina prima del brano succitato:

La Compagnia [Sacchi] passò nel Teatro in Sant'Angelo scarsa di danari, scarsa di Attori, e ch'erano anche Attori infelici.

Aveva io scritte due sceniche Rappresentazioni per soccorrerla, l'una intitolata: *Cimene Pardo*, l'altra: *La Figlia dell'Aria*.

Non si poterono mai esporre al Pubblico da quella Truppa per mancanza di modi alle necessarie decorazioni, e per mancanza di Personaggi. (vol. II, p. 917, parte III, cap. III)

d) Elencazioni generiche

Aldilà dei ricordi ordinati cronologicamente, un'altra modalità di citazione delle opere spagnolesche che riteniamo particolarmente significativa è quella in cui compaiono elencate. Queste enumerazioni, in assoluto caotiche nonostante le apparenze, contengono a volte anche i titoli delle fiabe, venendo così a ribadire anche nella diegesi l'idea, non infrequente nei testi teorici del Gozzi, che non vi sia nessuna sostanziale differenza fra fiabe teatrali e drammi spagnoleschi, poiché alla loro base, nonostante le materializzazioni parzialmente diverse, si troverebbe la stessa concezione drammatica. Il primo di questi elenchi si trova già nei capitoli iniziali della seconda parte (avvenimenti dal 1761 al 1780 circa) e, anche se si potrebbe affermare che la convivenza di fiabe e spagnolesche è dovuta al semplice ambito cronologico di cui si parla, il fatto che Gozzi non ne stabilisca nessuna 'frontiera', a nostro avviso, conferma quanto appena detto:

Nel corso di quella mia lite¹⁰³ che fu ardentissima, e durò tre anni, uscirono dal mio cervello disturbato, e dalla penna, l'*Angel belverde*, il *Rè de' Geni*¹⁰⁴, la *Donna vendicativa*, la *Caduta di Donna Elvira*, il *Pubblico secreto* [...] (vol. II, p. 443, parte II, cap. V)

A volte però, troviamo degli elenchi delle sole spagnolesche inseriti nella narrazione allo scopo di rivendicarne la produttività commerciale¹⁰⁵, ricordandone il successo. Nel contesto dell'esempio che trascriviamo di seguito si osserva per la prima volta anche un accenno, velocissimo ma decisamente significativo, al processo di stesura seguito dal conte (con sottolineatura però dell'originalità del prodotto finale), oltre alla particolarmente importante notizia precompositiva che era il Sacchi a fornirgli i testi castigliani (situazione che implica una sorta di corresponsabilità da parte del capocomico nella pre-scelta dei testi da adattare¹⁰⁶):

Il Sacchi mi mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane, e mostruose opere di quel Teatro [spagnolo]; la maggior parte erano da me scartate, e rifiutate, ma il fondo d'alcune di quelle da me

¹⁰² A proposito di una malattia, Gozzi ricorda l'ideazione di un ballo per il Viganò inserito ne *La figlia dell'aria*: «[...] chiedeva alle visite che mi giugnevano come fosse riuscito un Ballo nell'opera intitolata *la Figlia dell'Aria* di cui aveva io data l'idea al Viganò famoso Danzatore. | Due salassi mi guarirono perfettamente, e andai a vedere il Ballo della *Figlia dell'Aria* che mi piacque moltissimo.» (vol. II, p. 923, parte III, cap. V).

¹⁰³ Contro il marchese Terzi: si svolse, secondo i dati offerti dal proprio Gozzi nella narrazione, dal 1766 al 1769 circa.

¹⁰⁴ Le due fiabe citate sono, com'è noto, del 1765.

¹⁰⁵ A riguardo si veda anche vol. II, p. 863, parte II, cap. XLVII <XLVI>.

¹⁰⁶ Sul ruolo dei componenti della compagnia Sacchi nella creazione del proprio repertorio cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Luigi Benedetti traduttore: un problema di attribuzione nel catalogo dei fondi manoscritti della Biblioteca Marciana di Venezia*, in ASSUMPTA CAMPS (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura, cultura*, in corso di stampa, e un altro saggio, di nuovo sul Benedetti e le sue traduzioni presenti nel Fondo Gozzi, che speriamo di pubblicare in breve.

scelto, riedificato, con una orditura nuova del tutto, colla introduzione di caratteri naturali e tra noi intesi¹⁰⁷, dialogato coll'italiano frizzo, l'italiana grandezza, ed eloquenza poetica, aveva dato diletto al Pubblico, e cagionate delle replicate irruzioni di concorso utilissimo a' miei protetti.

Di questa verità fanno pubblica testimonianza le mie *Donne innamorate da vero*; le mie *Donne vendicative*; le mie *Donne Elvire*; le mie *Notti affannose*; i miei *Fratelli nimici*; le mie *Principesse filosofe*; i miei *Pubblici segreti*; i miei *Mori di corpo bianco*; i miei *Metafisici*; e le mie *Bianche di Melfi*; ec. [...] (vol. II, p. 542, parte II, cap. XX)

Il ruolo del Sacchi come fornitore dei testi-base si trova ribadito nel momento in cui Gozzi decide di allontanarsi dalla sua compagnia a causa dei sempre crescenti problemi, situazione nella quale restituisce al capocomico «[...] molti libri spagnoli, e molti scartafacci ch'io aveva appresso di me del Sacchi [...]» (vol. II, p. 915, parte III, cap. II).

In altri casi però troveremo dei vaghi riferimenti in cui l'autore parla di un nuovo genere per fare riferimento alla produzione spagnolesca. A nostro avviso, tali affermazioni non entrano in contraddizione con quanto detto prima, e sarebbero attribuibili al semplice fatto che, in determinati contesti, nonostante l'ideale unità globale fiabe-spagnolesche di cui parla il Solitario in varie occasioni, Gozzi desidera sottolineare la novità, l'originalità del teatro spagnolesco (indicazione di particolare importanza nella logica di funzionamento del mercato teatrale che il Nostro teneva sempre ben presente¹⁰⁸). A questa tipologia appartengono due riferimenti che incorniciano il fondamentale momento del passaggio della compagnia Sacchi dal teatro S. Angelo al S. Luca (o S. Salvatore¹⁰⁹), come a voler suggerire che i suoi testi avevano esercitato una particolare influenza nel processo di migrazione della 'truppa' comica al più importante e centrale teatro veneziano (1771):

Senza mostrar di sapere le opinioni offensive a' miei doni sparse per la loro [dei comici] repubblica [...] credei di dover sospendere per alcun anno, di dar loro de' nuovi miei scenici capricci [...] Le genti avvezze a' nuovi generi, nel primo anno cominciarono a mormorare della mancanza. Nel secondo cominciarono a gridare. Schemava il pubblico favore [...] Aveva avvezzato il pubblico a de' generi nuovi in quella Compagnia [...] e rinnovellai la mia assistenza fervorosa con delle opere nuove che piacquerò come dirò [...] Il Sacchi si lagnava spesso d'essere co' suoi campioni ne' Teatri più lontani [...] Sospirava ognora per entrare nel Teatro in S. Salvatore [...] Non passarono molti mesi, che fui scelto dal Cavaliere mediatore de' patti tra lui, ed il Sacchi. Feci io da Notajo, estesi la scrittura di locazione, e posi¹¹⁰ quel Capocomico nel Teatro che tanto desiderava. (vol. II, pp. 447-448, parte II, cap. VII)¹¹¹

6. Conclusioni

L'analisi dei nuclei contenutistici (polemiche-teatro, problemi in famiglia, affare Gratarol) che potrebbero aver mosso Gozzi a iniziare la stesura delle proprie memorie e il loro sviluppo lungo le pagine autobiografiche ci ha portato a evidenziare che il conflitto con il patavino non solo occupa una grande parte del testo, situazione già ben nota, ma che i riferimenti alla commedia che agì da asse, *Le droghe d'amore*, sono esorbitantemente più numerosi di quelli riguardanti gli altri testi spagnoleschi, presi individualmente o come insieme. Questa presenza costante di *Le droghe*, con una martellante iterazione lungo centinaia di pagine, può creare la falsa immagine di un'autobiografia piena di riferimenti al teatro, ma è solo un miraggio. La quasi totale assenza di riferimenti ai testi precedenti l'arrivo della Ricci a Venezia, e la molto ridotta menzione di quelli posteriori al 1777, ci fa capire come per Gozzi l'aspetto più importante nel rammentare il conflitto con il Gratarol fosse la salvaguardia del proprio onore e credibilità, e che i riferimenti teatrali servissero solo da leva strumentale a tale scopo. Infatti, nella *princeps* del testo, la narrazione del problema suscitato da *Le droghe d'amore* occupa dal capitolo VI del secondo volume fino alla *Lettera confutatoria* con cui si apre il terzo, cioè, 472 pagine su un totale di 1009¹¹² (il 46,78% dell'imponente mole materiale delle *Memorie inutili*). Solo le

¹⁰⁷ Riferimento alla necessità di soddisfare i gusti del pubblico di ogni nazione, differenti fra di loro, modificando l'originale se straniero.

¹⁰⁸ Su Gozzi e l'industria teatrale cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingegno»*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 117-147.

¹⁰⁹ Anche se è un dato notissimo, ci sia permesso ricordare che il teatro si trova(va) nella parrocchia di S. Luca, ma vicino alla chiesa di S. Salvatore, per cui era conosciuto con i due nomi: Gozzi, scegliendo la seconda delle denominazioni si ricollega a tradizioni precedenti, allontanandosi dagli usi più frequenti nel Settecento: «Fin dalle più antiche scritture i due nomi si alternano indifferentemente; più tardi, nei libretti d'opera della seconda metà del '600, risulta preferito il secondo, ma dal '700 in poi finirà per prevalere il primo.» (NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 48n).

¹¹⁰ Non si trascuri l'uso della prima persona singolare!

¹¹¹ Anche: vol. II, p. 542, parte II, cap. XX.

¹¹² Includiamo il primo volume, il secondo e il terzo, tranne le pagine con il testo del dramma e degli indici, dell'edizione Palese del 1797.

eccezioni de *La principessa filosofa* (proprio per essere stata l'opera che aprì la strada del successo alla Ricci, 'attrice' protagonista dell'affare Gratarol) e de *Il moro di corpo bianco* (per motivi in fondo non teatrali) riescono ad aprirsi uno spiraglio, anche se ristretto, nella ben scarsa messe di notizie teatrali vere e significative. Un altro nucleo tematico, i problemi economici della famiglia, additati all'inizio del presente capitolo, occupa anche una porzione di certo peso nell'autobiografia (*grosso modo* dal capitolo XVII al XXXII della prima parte — con qualche affioramento ogni tanto in mezzo al resoconto di altri fatti—, vale a dire, 113 pagine circa, il 11,2% dell'insieme¹¹³) costituendo, per compattezza e organicità, a nostro avviso, il secondo filone di interesse del conte veneziano. In realtà, della vita letteraria e teatrale Carlo dà informazioni sparse in diverse sezioni, tranne per l'eccezione del gruppo formato dai due ultimi capitoli della prima parte e i cinque primi della seconda (110 pagine, 10,9% del totale), il quale, però, si tenga conto che è dedicato al racconto delle baruffe letterarie dei granelleschi con Goldoni e Chiari e al gruppo teatrale delle fiabe. Vale a dire, l'insieme più numeroso delle sue opere drammatiche, il teatro spagnolesco (la cui creazione si prolungò per un periodo maggiore, quasi quaranta anni), merita da parte di Gozzi un'attenzione disattenta (ci sia permesso il secentismo) in cui si osserva una pressoché costante mancanza di dati precisi e l'escamotage di parecchie notizie concernenti il processo creativo visto dall'interno. Il conte affidò la storicizzazione di questo settore della sua produzione fondamentalmente alle prefazioni che avevano incorniciato le *pièces* al momento delle diverse edizioni, e all'*Appendice al ragionamento ingenuo*, nonostante le importantissime lacune presenti in tali opere. Solo la narrazione dell'amara vicenda grataroliana ci permette di ottenere una visione più precisa di uno di tali testi, *Le droghe d'amore*, la quale però si rivela fuorviante e ingannevole per il resto delle creazioni spagnolesche: ripetere cento volte il titolo dell'opera derivata da *Celos con celos se curan* non fa diventare le *Memorie inutili* le memorie organiche del teatro gozziano.

Appendice

Fondo Gozzi 11.1/1

Nota: Indichiamo fra parentesi quadre i caratteri cassati, fra parentesi uncinate quelli aggiunti sopra le righe, o in margine, o scritti sopra altri correggendoli, e in corsivo le sottolineature manoscritte. Nonostante i dettami di qualche autorevole scuola italiana, preferiamo recuperare l'uso delle *cruces disperationis* (con eventuali puntini in mezzo, per indicare il numero totale di caratteri non leggibili), ben vivo, ad esempio, nella tradizione ecdotica spagnola.

Prima versione della prefazione.¹¹⁴

(1r) Mi sono proposto di dare una veridica storia delle mie azioni, e delle mie occupazioni, ed ho protestato, che se credessi d'essere un gran Santo, un gran Soldato, un gran Giuriconsulto, un gran Filosofo, [o uno] un gran Letterato, non avrei scritte di mio pugno le memorie della mia vita.

Ho trovate delle menzioni di me, e [dell'op] de' miei scritti nelle Gazzette [di] e nelle Prefazioni e [Venezia] <nei libri>, e ne' Giornali di Venezia, di Firenze, <di Napoli> della Germania, di Parigi, e sino ne' Libri di Londra, e del Nord.¹¹⁵

Senza volontà, e senza saper come, ho risvegliat[i] <o>[.] l'ira, l'invidia, la critica, i libelli, non meno che l'amicizia, gl'elogi e le apologie <in mio favore>, ed ho letto tutto senza avvilirmi, e senza insuperbire.

Credo che que' tanti [che] <i quali> si prendono gentilmente, o malignamente il pensiero di favellare, o di scrivere di me, non devano aver discare delle erudizioni da poter ben fondare i loro ragionamenti, o di scorgere che la persona che move i loro discorsi, non merita la briga del lor perditempo.

Questa lusinga soltanto m'ha indotto a scrivere le mie memorie, alle quali si farà la grazia <a chi avrà la gran noja di leggerle> di non imputare qualche sbaglio d'epoca, essendomi in ciò impossibile l'esattezza[.]<,> [come non m'è impossibile] Non chiedo però favore se non contenessero impuntabile verità di non esser smentito con delle veridiche prove. Le [guerre] guerre letterarie da me raguagliate nella storia

¹¹³ Il totale di pagine occupato dai due nuclei tematici sarebbe di 585, vale a dire, il 57,98% del totale.

¹¹⁴ Voglio ringraziare Giulietta Bazoli per la sua gentilissima collaborazione nella lettura dei passi più travagliati del manoscritto.

¹¹⁵ A Venezia la *Gazzeta Veneta*, il *Nuovo Corriere Letterario* o l'*Europa letteraria*, a Firenze le *Novelle letterarie*, in Germania le traduzioni di Friedrich August Clemens Werthes (1777-1779) dell'opera gozziana (apparsa in realtà a Berna), a Parigi il *Mercur de France*, a Londra *An Account of the Manners and Customs of Italy* del Baretti, nel «Nord» la *Narrazione apologetica* del Gratarol. Gozzi era in rapporti a Napoli con Francesco di Sangro, principe di Sansevero. Non siamo riusciti a identificare su quale giornale napoletano erano apparse notizie sulle sue produzioni teatrali.

sincera, e nell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali, [p] già pubblicate in istampa, non erano che uno scherzo satirico dal canto mio.

Chiunque avrà voluto il pensiero di leggere quelle poche le quali furono vendute da qualche Librajo di Venezia, specialmente dal Colombani (1v) non avrà trovato in esse che de' sali urbani, delle pitture, delle prove convincenti, e de' piccicotti giovali contro al [cattivo] costume, e contro i cattivi Poeti [scrittori] de' nostri tempi.

Non si troverà nessuno che dica ch'io cercassi prezzo [gio] venale di quanto donai agli Stampatori ed a' Comici. Una libera penna come fu sempre la mia si fa agevolmente [odiosa] sospetta ed odiosa quand'ella scrive delle verità prezzolata. Si dona [facilmente] a un temperamento <satirico> risibile d'un scrittore disinteressato, ciò che si nega ad uno scrittore satirico venale, perch'egli incomincia la satira da se medesimo senza avvedersi.

Vedeva bene che nelle controversie particolarmente contro [il] i Signori Goldoni e Chiari, [ed i loro] inondatori di Commedie, di Romanzi, e di poesie goffe e strane, un buon numero d'intelligenti mi concedevano la ragione.

L'universale però che correva in folla invasato alle loro [Rap] sceniche Rappresentazioni, non curava punto le mie questioni <e confutazioni>, e i due cattivi scrittori [si] citavano il Popolo per giudice della loro letteratura.¹¹⁶

Proposi che il <nostro> [p]<P>opolo non decide [di] <delle> buoni o [scrittori,] delle cattive composizioni, nemmeno Teatrali, e m'impegnai che con delle Fole inette avrei fatto empire de' Teatri furiosamente, ed applaudire alle filastrocche.

Da questa proposizione nacquero le mie dieci [Fi] fanciullesche Fiabe sceniche, L'amore delle tre meleranze, il Corvo, il Re Cervo, la Turandotte, la Donna Serpente, La Zobeide, i Pitocchi fortunati, l'Angel Belverde, il Mostro Turchino, e il Rè de' Genj¹¹⁷.

Il concorso estermiato ch'ebbero [queste] <e che> hanno coteste Fiabe, che nacquero non senza martirio del mio cervello, [e] non senza significato allegorico, e non prive di passione, e di morale espressa con qualche grandezza, ha provata abbastanza la mia proposizione.

(2r) La Compagnia Comica del rinomato Truffaldino Sacchi, [che in quel tempo era oppresa] ottima sostenitrice della Commedia Italiana alla sprovveduta, che in quel tempo era <ritornata di Portogallo ed> oppresa dall'opere [c] sceniche credute regolari e capidopera delli Signori Goldoni e Chiari, ebbe la sua risorsa da queste mie ardite tessiture.

La ragione per la quale m'indussi a soccorrere gratis più questa Compagnia Comica che un'altra, non [furo] fu la sua abilità soltanto, fu il costume morigerato, e raro fra Comici ch'era religiosamente custodito in quest[a]<o> [schiera di Comici teatrale.] drappello teatrale.

[Quest']<L'>assemblea era composta quasi interamente di parenti. La sua ritiratezza, la sua unione, la sua armonia, la vita esemplare degl'uomini, e delle femmine [era] <di quella erano> oppost[a]<e> affatto all'immagine che il mondo s'è formata delle persone di Teatro.

La morigeratezza di queste genti non semava (sic) punto la [loro] [<sua>] <loro> gioivialità, ed essendo nota al Pubblico, cagionava della pubblica compassione [alle loro] <alle [sue] loro> disgrazie, e del [contento] <compiacimento> alle [loro] [<sue>] <loro> fortune.

Una colta società introdotta sulle scene [introdotta] da chi [pre] pretese di riformare il Teatro, avvezzando il Pubblico a degl'aspetti d'Opere non superficiali [ed] allegre <e malenconiche>, pose in necessita questa Compagnia di [r] reclutare de' Comici, e delle Comiche [forestiere] <forestiere differenti> nelle [sue] massime, per sostenere le parti [seri] <gravi>, e per la sua sussistenza.

I novelli alleati sparsero de' sistemi liberi, e guastarono, o <forse il che è più facile a credersi> svilupparono de' vizj che l'arte <o l'ostentazione> o la soggezione, tenevano velati.

Da nov'anni a questo [p] tempo quel drappello ingrossato ha internamente tanti dissapori, ed esternamente tante fummee d'irregolarità, di scostumatezza, e di scandali, che un'onest'uomo non può che appressarsi con cautela a pochi <ancora non guasti> individui [di qu] non guasti di quello.

(2v) Ne' dieci anni anteriori del buon esterno di questa brigata e [sino] per molti anni dopo sino allo scoppio dello scandalo io non aveva maggior [f]azione che quella d'occupare molte ore del giorno [in] colla penna in suo beneficio e a fare il maestro quasi universale a' rampolli cresciuti col fine di istilare qualche coltura ne' comici italiani rarissima.

¹¹⁶ Cfr. nota 69.

¹¹⁷ Sull'ordine con cui Gozzi elencò più volte le fiabe e le implicazioni di tale fatto cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Stesura, recita, stampa: l'ordine della fiaba teatrale di Carlo Gozzi*, in GIULIETTA BAZOLI - MARIA GHELFÌ (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 453-471.

Mi divertiva a far tradurre dal francese <all'italiano> da quelle ragazze, ed a far loro marcare de' sentimenti graziosi e delicati <a tutti i propositi>, a fargli loro trasportare ne' loro [qu] quinterni [di generici] che hanno tutte le Comiche, [come] e che sono da esse chiamati Dote di generici per la Commedia improvvisa.

Ciò faceva per espurgare la lor mente da certi generici ampullosi antichi di secentismi scritti dagl'antichi letterati amanti delle antiche comiche che [passavano] <ch'erano passati> dalla Nonna alla figlia del figlio, e de' quali si sente ancora l'odore in alcune comiche di quest'arte.

Credo d'aver colmato una risma di carta di questi generici, [specialmente di soliloqui] di furori, di preghiere, di disperazioni, di gelosie, di riflessi, <di rimprovero> di bugie, e di addio al Pubblico.

È cosa mirabile l'abilità che hanno queste giovani suddite di Talia, a collocare [che] con senso nelle loro commedie alla sprovvista i pezzi d'eloquenza scritta [che ha] de' quali hanno pregna la memoria, e il sceglierli (*sic*) che fanno repentinamente [dall] al caso dalle cellette del cerebro [loro] conservatrici d'una massa che si potrebbe chiamare un caos.

Per un'esercizio [dilettevole] di coltura dilettevole aveva fatte provvedere alle giovinette germi di questa Compagnia de' libri di carta bianca, sopra a' quali scriveva loro delle lettere famigliari [e le] inventate dalla fantasia, e le obbligava a rispondere, correggendole negl'errori di sentimento, di gramatica e d'ortografia.

I loro raggiretti ammorosi, che non potevano celare alla mia acuta vista, ed a' miei costituiti allegri ed industri, erano per lo più gl'argomenti delle mie lettere [sen] scherzevoli e morali, ed erano per me molto facete le collere loro nel dovere (3r) rispondere colla penna a ciò che avrebbero voluto tenere occulto. (Tutto il resto di 3r bianco, anche 3v)

Fondo Gozzi 11.1/4

Storia di un innamoramento di Gozzi non confluito nelle versioni organiche delle *Memorie*.

(52r) brama [d'aver] <di legarsi> uno schiavo servente [...]

[...]

Mi risovviene un'altro amore ch'ebbi in età di quarantacinque anni con una ragazza¹¹⁸ che non giugneva a' venti, e in coscienza non devo taccerlo.

[Quella furbetta mi] Quell'astutella mi prese [dalla] col laccio della poesia per cui [era ella] <ella> spasimava. Scriveva delle composizio (*sic*) sensatissime, [e] mi pregava a visitarla con frequenza, e ad esserle maestro, e correttore. È da credere ch'io facessi con lei [volon] di buona voglia que' due mestieri. Un suo Sonettino elegante e colto spiegava ch'ella ardeva per me. Le risposi con un sonetto per le rime, che con l'età mia, in confronto della sua, una tal fiamma non era possibile.

Ella rintuzzò la mia proposizione con un'altro sonettino sfavillante e colto. Corsero molti sonetti, molte epistole in versi sciolti molti vigliettini pro e contro, e confesso che il di lei spirito, tuttoche un poco romanzesco, il di lei genio per la poesia, i di lei non comuni sentimenti, avevano (La narrazione si interrompe abruptamente a questo punto)

Fondo Gozzi 11.1/5

Quattro ottave di una poesia, sicuramente più lunga, a quanto pare contro il Gratarol.

(16r) Almen quando sarete desolati
 Seguendo pertinaci le follie,
 Gli stupri, gl'adulterj, ed i peccati,
 Oggi detti da voi; galanterie,
 Andate a far un calcolo tra' Frati
 Sui frutti delle vostre frenesie,
 E se trovate in voi la vera fonte
 Del vostro mal, chinate quella fronte.
 Non condannate il Ciel, la Terra, i Dei
 Con una interminabil petulanza.

¹¹⁸ Elisabetta Caminer?

Voi carnefici a voi da voi rei
 Strozzaste ogni timore, ogni speranza.
 Dite, peccavi meserere mei,
 Il mal voler ci ha oppressi e la baldanza.
 Vi piangerò, ma voi bestie ostinate
 Chi vi compiangi ipocrita chiamate.
 Sfide, sozzi libelli, e false accuse
 Accresceran soltanto i vostri torti;
 Se diverranno istoriche le muse
 Maggiormente guastar vi potran gl'orti
 Enceladi ostinati senza scuse,
 V'assista il Ciel, la terra vi supporti
 Giacche i consigli a' cervellin muleschi
 Son come l'acqua a mensa a de' Tedeschi.
 Pochi vostri scolari aparano gl'occhi
 Almen sul germe delle vostre pene,
 Pazienza, sien pur vezzosi e sciocchi,
 Ma stacchino il fellon dall'uomo dabbene,
 E alle lorde bestemmie, ed empj stocchi
 Non s'abbassino a dire: [o b] Oh bene! Oh bene!
 E ragioni, e periodi brillanti
 Al vomitar degl'ebberi disperati.

Fondo Gozzi 11.1/5

Lettera di Carlo Gozzi in risposta al biglietto denigratorio inviatogli da Gratarol il 18 gennaio 1777.¹¹⁹

(37r) Pietro Antonio.

La preghiera, che tu mi facesti jer l'altro nella mia abitazione, e che vorresti dipingere con petulanza sofistica; colloquio d'un ragionatore, mi fece conoscere il tuo cervello leggero ambizioso, e riscaldato. Avvezzo a persuadere femminelle <e ignoranti non lusingarti d'essere [ragionatore] un [gorgia] un demostene ragionatore convincente con tutte le menti. La mia non iscorge in te che un [pappagallo] [+..+] ciarlere sofista>

T'inganni se sperì che [il] <[l]>occhio tuo abbia potuto penetrare in me, più che l'occhio mio non ha in <te>¹²⁰ penetrato. Credi, che un frenetico in passione quale tu eri il giorno del colloquio, che ti procurasti, e quale sei ora che scrivi, fa delle oblique interpretazioni sugl'altri, e scopre facilmente se stesso.

Il tuo volere a forza considerarmi nimico per i rimorsi della tua sozza indiscreta, e inurbana direzione, da te appellata; galanteria, t'ha strascinato senza mia volontà nella vergogna in cui fremiti. Lasciami ridere, e commiserarti. Tu non hai maggior nimico di te medesimo.

Non potei <jersera> aderire al tuo prosuntuoso e stolto desiderio violento di troncare il corso di quella Commedia, fatta divenir satira a' tuoi difetti dalla tua imprudente superbia. Ho tentate tutte le vie di fare una carità alla tua frenesia, e alla circostanza dolorosa a cui ti riducesti per stolidezza, e per boria.

[Nè jeri potei fermare il corso, ne lo potei fermare stassera, nè potrò troncarlo giammai ad una Commedia donata, e non più mia. S'opponne l'altrui interesse, il Pubblico che n'è in possesso, e la vuole, e que' rispettabili Tribunali da me adorati, e che chiusero le porte in faccia, per tua confessione, a' tuoi folli ricorsi.]

<Impara prima a conoscere ciò che sia amore, e poi favella d'amorose passioni. Dammi un dettaglio di ciò che consideri amore [per] per i tuoi [f] sistemi, e sono certo che mi darai argomento efficace di smentirti, [e] di convincerti di falsario, e di farti fuggire per la vergogna ravvilupato ne' tuoi [mantelli da cinnedo sodomita paziente] profumati [mantelli da cinnedo] [quarantadue anni] mantelli da sodomita paziente [da] <in età> di quaranta[tre] <due> anni.>¹²¹

¹¹⁹ Voglio ringraziare, per il loro gentilissimo aiuto nella lettura dei passi più travagliati del manoscritto, Susy Marcon e Stefano Trovato.

¹²⁰ Questa aggiunta è spiegabile solo se pensiamo che Gozzi copi da un antigrafo precedente.

¹²¹ Questo paragrafo (da «<Impara prima> a «<due> anni.>») si trova alla fine del testo alla carta 37v, ma un asterisco sia nel testo che all'inizio del paragrafo indica che deve essere inserito in questo posto. Inoltre il paragrafo va preceduto dal numero «2», il che potrebbe

M'offenderei degl'epiteti che mi dai <d'ipocrita e d'impostore> nel tuo lordo, e temerario viglietto, [d'ipocrita, e d'impostore,] se non fossi certo d'essere tutto il contrario, e se non sapessi che i libertini scellerati, corruttori del costume, ed empj sbrigliati dissoluti tuoi pari, sperano di screditare gl'accostumati, e di spalleggiare la bruttura delle loro sfrenatezze, con tali epiteti.

L'esserti lasciato dar a bere, ed inebbriare il tuo picciolo cervello da una vil femminella credendo che la mia Commedia sia una vendetta d'un'amorosa passione, dinota abbastanza la tua puerilità.

La tua sporca, e insidiosa adulazione al falso merito delle infelici sedotte alle tue brutali lussurie, le fa impazzire, e giudicare ostinatamente, che le caritatevoli attenzioni, e gl'onesti soccorsi d'un saggio amico, sieno affetto delle loro attrattive, e de' loro stomachevoli cochetismi, più che d'un cuore compassionevole inclinato agl'ajuti.

Trionfa tu delle abborribili vittorie, ch'io non mi sono immaginato, nè degnato giammai di cercare trionfi sopra una bestia lisciata coll'effigie d'uomo, già sconfitta, e atterrata nell'opinione di tutti i saggi.

È facetissima la tua proposta, che la mia Commedia (37v) è una vendetta d'una passione d'amore *in parte occulta e forse non creduta da alcuni*, e a te *palese in tutta la sua estensione*. Fai tu lume agl'arcani delle mie passioni amorose. Tempera le tue corrotte immagini accese dalle tue <preziose ridicole trofei miserabili delle tue reti di infamia>

<Confessa che la tua coscienza agitata; e il tuo sapere di meritarti d'esser posto in ridicolo sopra un teatro per le tue azioni inurbane, ti fece prestar fede alle tue bagascie, e formare in te il sospetto e l'illusione d'esservi posto. Non mi degno d'impiegare la mia penna a porre in ridicolo agl'occhi del Pubblico gl'oggetti tuoi pari abbastanza ridicoli se med^{mi}. I tuoi costumi, i tuoi sistemi, le tue seduzioni, le tue frasi affettate, le tue attillature muliebri spirano la [satira] tua satira, senza l'ajuto del mio calamajo.>¹²²

Io so troppo, che il mio non volere servire di velo alle tue [infami] <fangose> insidie di pirata venereo, mi ti fece giudicare nimico nel tuo effeminato imbecille criterio. E tu hai fronte di chiamare ipocriti gl'altri. <Non aderisco agl'adulterj, non fo commedie viziose giudicate filosofiche dalla tua scena turpe> Va non mi curo. Mi fa onore la tua inimicizia.

Obbedisco alle Leggi, ed al mio Principe, e que' ossequiati Tribunali, che chiusero le porte in faccia a' tuoi furenti ricorsi, giudicheranno se il tuo viglietto animalescamente ingiurioso deva macchiare la mia buona fama.

Non ho [m]<M>oglie desolata da' miei esosi capriccj. Non ho traditori di seduzione. Non cerco provigioni, ne impieghi luminosi, e lucrosi. Non ho infine vizj da mantenere a peso de' Pubblici Erarj, e però sarò sempre meno di te soggetto al cambiamento che tu minaccj, delle umane vicende.

Fa vedere a' tuoi Cagnotti, aderenti, e mezzani, e alle tue miserabili adultere concubine, la mia risposta, e frattanto farò io vedere al mio Principe il vigliacco assassino tuo foglio, indegno di quel carattere che tu deturpi con offesa di chi te l'ha donato, e de' saggi Circospetti, che per sciagura t'hanno compagno.

Di Casa a di 18 Gen° 1776: M. V.

indicare che dovrebbe essere stato scambiato con un altro paragrafo aggiunto più sotto preceduto dal numero «1» (da «<Confessa che> a «del mio calamajo.>»).

¹²² Questo paragrafo (da «<Confessa che> a «del mio calamajo.>») si trova alla fine del testo alla carta 37v, ma una croce sia nel testo che all'inizio del paragrafo indica che deve essere inserito in questo posto. Inoltre il paragrafo va preceduto dal numero «1», il che potrebbe indicare che dovrebbe essere stato scambiato con un altro paragrafo aggiunto prima preceduto dal numero «2» (da «<Impara prima> a «>due> anni.>»).

Due drammi flebili ‘protospagnoleschi’ francesi prima del teatro ‘spagnolesco’ (*Il cavaliere amico* e *Doride*)

María Consuelo de Frutos Martínez
Università di Santiago de Compostela

1. Due *drammi flebili* contemporanei delle fiabe: *Il cavaliere amico* e *Doride*. Un nuovo e mancato genere gozziano?

Il conte Carlo Gozzi, mentre scrive e mette in scena con molto successo le sue prime fiabe teatrali, affronta, nel 1762, concretamente tra le fiabe *Turandot* e *La donna serpente*, un altro tipo di teatro, molto diverso da queste prime favole sceniche¹. Prima di fare riferimento alle indicazioni gozziane nella corrispondente prefazione a queste due tragicommedie, cioè *Il cavaliere amico* e *Doride*, premessa che, ricordiamo, fu scritta per l'edizione Colombani e di conseguenza nel 1772, cioè dieci anni dopo la sua scrittura e posteriore rappresentazione, indicherò le principali caratteristiche di queste due opere, molto diverse dalle fiabe per i seguenti aspetti:

- ◆ Sono commedie serie di argomento morale (amicizia, fedeltà coniugale).
- ◆ Mantengono le regole aristoteliche.
- ◆ L'ambientazione è nobiliare, ma circoscritta al ambito privato e familiare.
- ◆ Vi sono scene strappalacrime di grande patetismo.
- ◆ Non vi sono maschere.
- ◆ È assente la comicità (*CaAm*²), o almeno mescolata con patetismo (*Dori*).
- ◆ Tutti i personaggi parlano in verso (tranne che tre personaggi-attori in *CaAm*).
- ◆ Risalta il monolinguismo dei personaggi (con l'eccezione del personaggio Alessandro-Pantalone in *CaAm*, che parla in dialetto veneziano).
 - ◆ Non ci sono casi di agnizione, caratteristico di questo tipo di opere sentimentali.
 - ◆ Certi servi si mostrano avidi di soldi e non amano i loro padroni.
 - ◆ Sono presenti, in entrambe le *pièces*, stretti legami di parentela tra i diversi personaggi protagonisti: madre-figlio, fratello-sorella, madre-figlia.
 - ◆ Un protagonista dissoluto provoca molto dolore e molte lacrime alle donne della sua famiglia e del suo circolo di amicizie.
 - ◆ Come antagonista del cavaliere dissoluto, compare un personaggio maschile, perfetto modello di comportamento sociale e personale.
 - ◆ Spicca il tema dell'onore in senso aristocratico.
 - ◆ Gli antieroi sono personaggi caratterizzati per la loro insensibilità e ‘modernità’, poiché considerano che i tempi e i gusti sono cambiati.
 - ◆ La nobiltà di sentimenti è riservata alle donne virtuose, veri modelli comportamentali che resistono a tutti gli attacchi e a tutte le offese.
 - ◆ Le donne protagoniste possiedono una sensibilità estrema, motivo per il quale versano tantissime lacrime, come indicano ripetutamente le didascalie e le stesse protagoniste nelle loro battute.
 - ◆ Molte didascalie sulla gestualità dei protagonisti mettono in risalto l'aspetto patetico.
 - ◆ È sempre presente la critica al «secolo vigliacco» e ai nuovi filosofi, che parteggiano per i nuovi tempi e per i nuovi costumi.

Così queste due opere sono leggermente diverse dagli altri generi, sia il fiabesco sia il secondo, tratto dagli argomenti del teatro spagnolo (pur offrendo certe somiglianze con entrambi³): innanzitutto per l'assenza della maschere della commedia dell'arte, per la scarsa comicità e per il patetismo, per la presenza di un cavaliere dissoluto che con il suo comportamento e il tipo di vita farà piangere delle donne sensibilissime e, si presuppone, anche il pubblico.

¹ Lo studio finora più approfondito su queste due tragicommedie, e che mi è stato di grande aiuto, è quello di CARMELO ALBERTI, *Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie serio-facete oltre le favole teatrali*, in ID. (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro. Atti del convegno internazionale (Venezia, 4-5 novembre 1994)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 215-271.

² Con queste abbreviazioni, *CaAm* e *Dori*, si fa riferimento rispettivamente alle opere gozziane *Il cavaliere amico* e *Doride*.

³ Gozzi stesso computa queste due *pièces* nell'insieme della sua produzione teatrale. Nella prefazione a *I due fratelli nemici* spiega: «Questa [I due fratelli nemici] compie il numero di diciannove Rappresentazioni seriofacete, e popolari, colle quali ho soccorsa la Truppa Comica Sacchi, passate per i Teatri dell'Italia, e accolte con quella gentilezza, che si legge nelle prefazioni sincere, ch'io feci a ciascheduna dell'opere sin ora stampate» (ZAN VII, p. 144).

In questa sede, ci interessa tentare di spiegare il motivo per il quale, nel 1762, in piena fase creativa e di rappresentazione con grande successo delle fiabe, il conte-commediografo scrisse queste due opere di stampo sentimentale e patetico, senza le maschere e rispettando l'unità di tempo e le altre due regole pseudoaristoteliche. Egli insiste, nella corrispondente *Prefazione* del 1772, unica per le due opere, che lo fece su richiesta del Sacchi, come del resto riferisce in molte altre occasioni: e potrebbe essere vero, se prendiamo in considerazione la moda teatrale veneziana ed europea in quegli anni⁴.

In Italia la commedia lacrimevole francesizzante godeva di grande favore del pubblico⁵: ricordiamo, per quanto riguarda le scene veneziane, le diverse versioni della *Pamela*, di Goldoni e Chiari. La prima incursione di Goldoni, intitolata anche *Pamela*⁶ e rappresentata nel 1750, fu un grandissimo successo; la seconda, sotto il titolo di *Pamela maritata*, continuazione della prima, fu composta dall'autore dieci anni dopo per gli attori del teatro Capranica di Roma. Pietro Chiari reagì al successo del primo testo goldoniano citato con la sua *Pamela maritata*⁷, rappresentata a Venezia nel 1754 e pubblicata a Bologna nel 1759. D'altra parte, nell'autunno del 1761, cioè un po' prima delle tragicommedie gozziane qui analizzate, si rappresentano simultaneamente a Venezia tre spettacoli basati sulla commedia sentimentale *L'écossaise* de Voltaire⁸, il che attesta sufficientemente la forte presenza di questo genere che invadeva le scene europee. La prima è al teatro di S. Giovanni Crisostomo, dove Medebach realizza il 26 ottobre la versione di Pietro Chiari, intitolata *La bella peregrina* (con tre uniche repliche); la seconda, al teatro di San Samuele, in traduzione di Gasparo Gozzi e con la compagnia dei comici di Antonio Sacchi, fu allestita all'inizio di novembre (soltanto con due repliche). E finalmente la versione rimaneggiata e in prosa di Goldoni, con lo stesso titolo *La scozzese*, recitata al Teatro San Luca la sera del 3 novembre ad opera della compagnia di Giuseppe Lapy, con notevole consenso di pubblico e replicata per quattordici sere⁹ (e ripresa con lo stesso successo nelle stagioni seguenti).

Sia il conte veneziano che Carlo Goldoni (e anche Pietro Chiari) lasciarono testimonianza di tutto questo, per spiegare il diverso risultato di ognuna di queste versioni e anche per insistere sul fatto che le semplici traduzioni (come nel caso di quella curata dal fratello di Carlo Gozzi) non bastavano a mantenere il successo della loro ricezione in un altro paese e, in definitiva, per evidenziare che i testi teatrali hanno bisogno di un adattamento nel nuovo paese di accoglienza, prendendo in considerazione i gusti del pubblico. Scrisse Goldoni nell'introduzione alla sua *Scozzese*:

Tutti quei che leggono, e si diletano di leggere le cose nuove del Paese, e straniere, si ricorderanno che nell'anno 1760 comparve una Commedia scritta in Francese, e intitolata *il Caffè, o la Scozzese* [...] La lessi, mi piacque, e la trovai del mio gusto. Mi sentii anche solleticar dalla prefazione: il di lui Autore mi fa onore di nominarmi, e di credermi quasi il modello di questo genere di Commedie, sagge, tenere, e Morali. Tutto ciò mi misse in voglia di farla conoscere nella nostra Lingua, e sul nostro Teatro, e cominciai a tradurla; ma più, ch'io m'inoltrava nella traduzione, vedea chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com'era, su li Teatri d'Italia; ch'io avrei perduto la fatica, ed il tempo, e pregiudicato al merito dell'Autore [...] Le mie Commedie, per esempio, sono state bene accolte in Italia; eppure son certo che niuna di esse, anche delle più fortunate, potrebbe rappresentarsi, com'è, sul Teatro Francese; e tutte, credo, potrebbero aver quest'onore, se fossero accomodate secondo il gusto di quella nazione.¹⁰

⁴ Cfr. Gérard LUCIANI, *Carlo Gozzi e l'Europa teatrale del suo tempo*, «Theatralia», 8 (2006) (= JAVIER GUTIÉRREZ CAROU - JESÚS G. MAESTRO (a cura di), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*), pp. 91-98.

⁵ Lo stesso fratello di Carlo, Gasparo Gozzi, tradusse diverse commedie di Destouches e anche la famosissima *Cécile* di Mme. de Graffigny.

⁶ Goldoni nei suoi *Mémoires* la presenta come uno dei suoi maggiori successi per l'accoglienza che ebbe da parte del pubblico. *Pamela* è il titolo della commedia nelle edizioni Paperini e Bettinelli, invece nell'edizione Pasquali diventa *Pamela fanciulla*, in modo da essere distinta dalla sua continuazione, *Pamela maritata*, del 1760.

⁷ Si scrissero in Italia tre opere con lo stesso titolo di *Pamela maritata*: quella di Pietro Chiari, un'altra di Francesco Cerlone a Napoli e la terza di Carlo Goldoni.

⁸ La commedia de Voltaire *Le café ou l'écossaise* (1760) sale sul palcoscenico il 26 luglio 1760 nella *Comédie Française* con grande scandalo per la satira contro Fréron e di conseguenza con entusiasmo delle platee. L'autore a sua volta prese ispirazione da altre commedie goldoniane come *Pamela* (1750) e *La bottega del caffè* (1750). Sul rapporto di Carlo Goldoni e il genere *serieux*, Voltaire e Diderot cfr. CAMILLA M. CEDERNA, *Goldoni et le genre sérieux: entre dénégation et reconnaissance*, «Revue des études italiennes», 53/1-2 (janvier-juin 2007), pp. 97-105 e ROBERTO ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004. Su Carlo Goldoni e il genere lacrimoso cfr. LUCIE COMPARINI, *Des mouchoirs et des larmes. Pathétique et passion de la page à la scène*, «Chroniques Italiennes», 38 (1994), pp. 121-133.

⁹ «Tre Compagnie di Comici vi erano in quell'anno [1761] in Venezia [...]. Tutte e tre queste truppe rappresentarono a gara nell'anno stesso, anzi nello stesso mese, la *Scozzese* di Monsieur Hume, o di Monsieur de Voltaire. La prima le aveva cambiato il titolo, alterati i Caratteri, e mascherato il Soggetto; la seconda non l'aveva che letteralmente tradotta, annunziandola al Pubblico *per la vera, la legittima, l'originale*. La prima ebbe tre rappresentazioni; la seconda non n'ebbe che due; e la mia si sostenne per dodici sere di seguito con applauso, e pieno concorso, e fu rimessa più volte su quel Teatro medesimo, e fu per tutta l'Italia applaudita e gustata. » (CARLO GOLDONI, *La scozzese* (a cura di Marzia Pieri), Venezia, Marsilio, 2006 (ed. Pasquali, 1775), p.71). Goldoni parla di dodici repliche, ma si sbaglia, in realtà furono quattordici.

¹⁰ CARLO GOLDONI, *La scozzese*, cit., pp. 69-70. Per saperne di più cfr. la completissima introduzione al testo goldoniano di Marzia Pieri (pp. 9-52).

Anche Carlo Gozzi scrisse a riguardo, con parole e idee molto simili, per testimoniare lo strepitoso successo dell'adattamento goldoniano del testo di Voltaire, proprio per la capacità di saperlo adattare al «genio italiano» e, di conseguenza, della nulla accoglienza veneziana della semplice traduzione:

Non si potrà giammai guardare il teatro italiano coll'esempio del Teatro Francese [...] La Scozzese, regolata dal Sig. Volter, tradotta fedelmente non piacque agl'Italiani. La Scozzese, accresciuta dal Sig. Goldoni col riflesso al genio Italiano, piacque moltissimo. (*Appendice al Ragionamento ingenuo*, in ZAN V, p. 4).

Non sarebbe molto azzardato dedurre che il capocomico Sacchi, dopo lo scarso numero di repliche della traduzione italiana de *L'écossaise*, pregasse l'autore della sua compagnia di scrivere nuovi testi sentimentali per emulare il successo del testo goldoniano e anche per completare e diversificare il suo repertorio, specialmente con commedie serie del nuovo genere di moda, proveniente dalla Francia e che il pubblico, avido di novità, esigeva insistentemente¹¹. Ricordiamo che la «truppa» Sacchi era alle prese con il successo delle Fiabe e anche con rappresentazioni all'improvviso, ma non poteva offrire unicamente questi spettacoli, dato che le regole del mercato teatrale veneziano richiedevano varietà e novità a ritmi molto accelerati (come d'altronde continuamente ci indica Carlo Gozzi nei suoi scritti teorici) e la compagnia Sacchi doveva campare grazie alla presenza del pubblico sulle platee. E così, forse malvolentieri, ma forse no, il Nostro, tra la scrittura di una fiaba e l'altra, dona al Truffaldino-Sacchi due nuove opere, adattate all'ortodossia pseudoaristotelica, senza l'elemento comico (o almeno molto ridotto) e con molte scene patetiche, seguendo i diversi modelli sentimentali del Goldoni (*Pamela maritata*, *La scozzese*), nonché le commedie flebili di Pietro Chiari, oltre alla moda francese della *comédie larmoyante*, alla base di questo tipo di teatro sentimentale.

Forse, prova chiara di questo processo risiede nel fatto che sia Goldoni sia Chiari adoperarono per le loro *pièces larmoyantes* (ma non solo, dato che *La scozzese* goldoniana, come il corrispondente pre-testo francese, sono in prosa) il verso martelliano, e curiosamente la prima stesura de *Il cavaliere amico* era stata iniziata con questo tipo di metro¹² (comunque non completata dal conte) a rima baciata, come si avverte da questo esempio proemiale:

D. Cas.: Volea partir da voi senza vedervi, e il core
 Nol poté, troppo è grande d'una madre l'amore
 Don Ramiro io vi lascio, questo crudele addio
 Sa il ciel quanto mi costa amato figlio mio.
 D. Ram.: Voi partite! ove andate? D. Cas.: Sì figlio partir deggio
 m'appiglio a un rio destino, per non soffrirne un peggio. (Biblioteca Nazionale Marciana
 di Venezia: Fondo Gozzi 7.1, c. 12r.)

Si potrebbe ipotizzare che il conte avesse, in un primo momento, intenzione di gareggiare con i suoi nemici Goldoni e Chiari nel partecipare a questa voga della commedia sentimentale in versi martelliani, richiesta dalla dinamica del mercato teatrale. Invece, nella redazione finale, i versi saranno i soliti endecasillabi sciolti:

D^a Cas. Volea partir senza vedervi, e feci
 Quanto sforzo poteri, ma nol sofferse
 Il cor di vostra Madre. È troppo grande
 L'amor di Madre. D. Ramiro, io parto.
 Il Ciel per me vi dica, quanto costa
 La mia partenza al cor di vostra Madre
 (piange, lo stesso farà Donna Clelia). (*Il cavaliere amico*, in ZAN IV, p. 117)

Dieci anni dopo, al momento del passaggio dalla scena ai torchi, Carlo Gozzi dichiarerà ai lettori, nell'unica prefazione alle due opere, che fu «pregato dal Sacchi» di comporre questi testi per due motivi: il primo, che gli attori si potessero riposare ogni tanto dal lavoro a soggetto, argomento alquanto futile, dato che gli attori svolgevano da anni questo mestiere e sapevano di essere bravissimi; il secondo motivo, più interessante, quello di «porre in qualche credito la sua Truppa [...] anche nell'aspetto del serio». In questo modo, la compagnia comicale di Antonio Sacchi si faceva presente, si metteva di nuovo in ballo (dopo l'insuccesso della versione italiana de *L'écossaise* di Voltaire) sulla scena veneziana con delle rappresentazioni

¹¹ Cfr. MARZIA PIERI, *Appunti su Gozzi tragicomico*, «Rivista di letteratura teatrale», 1 (2008), pp. 45-52.

¹² Anche altre *pièces* ritrovate nel Fondo Gozzi furono scritte in versi martelliani prima della stagione fiabesca, come ad esempio *La gare teatrale*. Cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Carlo Gozzi, Dagli esordi teatrali alle fiabe*, in FABIO SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 42-51.

serie, cioè senza la presenza delle maschere e seguendo la moda della commedia seria o *comédie larmoyante* francese. In ogni caso, non sarebbe esagerato pensare che Carlo Gozzi, intorno al 1772, avesse già in mente, al momento della stesura della prefazione, il cosiddetto *genre sérieux* teorizzato da Diderot, quando parla del teatro «serio»¹³.

Come ho accennato, il Solitario riconoscerà, senza grande entusiasmo e frettolosamente dieci anni dopo la sua stesura e rappresentazione, nel terzo volume dell'edizione Colombani (mantenuta quasi senza cambiamenti nella posteriore edizioni Zanardi, vol. IV), la sua vicinanza con il genere *larmoyant*, cosicché queste due opere serie vengono caratterizzate dall'autore prima come tragicommedie e, soltanto verso la fine dell'introduzione, come «Drammi flebili», ma senza approfondire il motivo di questa denominazione.

È alquanto insolito che il conte Gozzi, il quale aveva sparato, demonizzato e criticato con acrimonia i drammi flebili, sia nei suoi testi teatrali (*L'amore delle tre melarance*, *I due fratelli nemici*), sia nei suoi scritti teorici (*Ragionamento ingenuo*, *Appendice*, *Prefazione a Il Fajel*), riconosca che nel 1762 ne avesse scritti due, ma soltanto perché «pregato dal Sacchi»¹⁴.

Una possibile spiegazione sarebbe che, probabilmente al momento della stesura di questi testi, Gozzi avesse intenzione di scrivere una *comédie larmoyante*, secondo i modelli di La Chaussée e Voltaire, o forse meglio seguendo la moda lacrimosa delle opere di Goldoni e Chiari, e non un *drame* o *tragédie bourgeois*, di cui dopo sparlerà tanto, malgrado ne avesse tradotto due e ne avesse detto di tutti i colori sulla loro qualità estetica e morale.

La critica letteraria già da tempo si divide tra coloro che parlano di un unico genere sentimentale (inclusendo una prima fase rappresentata dalla *comédie larmoyante* o commedia seria creata da Nivelle de La Chaussée nel 1733, e una seconda fase esemplificata nel dramma borghese o *genre sérieux*, e teorizzato da Diderot e Beaumarchais¹⁵) e quelli secondo i quali ci troviamo di fronte a due modalità teatrali con elementi comuni, ma diversi. Secondo questi ultimi la commedia seria non rompe con la divisione tra commedia e tragedia, ma si tratta di un tipo di commedia che elimina il lessico basso e tenta di mantenere un linguaggio colto. Ci sono delle lacrime, senza grandi dolori né grandi gioie. Dal punto di vista sociale, si rivolge a un pubblico di borghesi e aristocratici. Invece, il nuovo genere o *genre sérieux* creato e formulato da Diderot nel 1757 con *Le fils naturel*¹⁶, implica una rottura con la dualità classica tra commedia e tragedia, senza dimenticare la sua forte componente ideologica¹⁷ e la preferenza per la scrittura in prosa. Tutt'e due convivono nella seconda metà del Settecento, sebbene la commedia sentimentale languisca progressivamente fino alla sua scomparsa.

Carlo Gozzi, seguendo forse i detrattori francesi di queste innovazioni teatrali¹⁸, ma soprattutto i nemici dell'Illuminismo, parlerà di *dramma flebile*, per far riferimento sia alle opere di Voltaire ed altri, cioè la *comédie larmoyante* o commedia seria, sia per alludere alle opere di Mercier, Sedaine e Saurin, cioè il dramma; e così, sotto questa etichetta di *dramma flebile*, traduzione del sintagma francese *drame larmoyant*, comprenderà, come

¹³ *Le père de famille* (1758) di Denis Diderot fu tradotto in italiano nel 1762, e Gozzi afferma di averlo letto in francese e di averlo visto rappresentato in italiano almeno otto volte (*Appendice*, cit., p. 56).

¹⁴ Anche nella corrispondente dedica al tomo terzo dell'edizione Colombani, a nome di Paolo Balbi, di nuovo apparentemente considera di poco merito queste due tragicommedie, quasi a mo' di ripieno del volume, per completare le ultime fiabe e prima del suo nuovo genere «spagnolesco». Ma si sa che bisogna essere cauti con queste dichiarazioni proemiali di *captatio benevolentiae*.

¹⁵ Gustave Lanson è stato l'iniziatore di questa prima considerazione critica. Nel suo studio su La Chaussée intitolato *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante* (Paris, Hachette, 1887; ristampa New York, Burt Franklin, 1971), non fa distinzione tra *comédie larmoyante* e *drame bourgeois*: «La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe» (p. 81). In nota Lanson chiarisce la sua posizione: «Je ne sépare pas dans ce chapitre [la comédie larmoyante] la comédie larmoyante du drame bourgeois. Il n'y a pas de différence essentielle entre l'un et l'autre. La comédie larmoyante est la première forme du drame bourgeois, qu'il faut soigneusement distinguer du drame historique: il en diffère par sa nature et par ses origines. On a donné un peu à l'aventure le nom de drame à tout ce qui s'éloignait ou paraissait s'éloigner des types classiques de la tragédie et de la comédie».

¹⁶ L'opera, che ancora viene sottotitolata come *comédie* e non come *drame*, fu pubblicata con le *Entretiens sur Le fils naturel*, vera poetica del *genre sérieux*.

¹⁷ Félix Gaiffe offre una definizione del *drame bourgeois* che segna le peculiarità di questo nuovo tipo di genere teatrale e mette in risalto il suo contenuto filosofico e pedagogico: «Le drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu» (FÉLIX GAIFFE, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 78; cfr. anche THEODORE E. D. BRAUN, *From Marivaux to Diderot: Awareness of the Audience in the «Comédie», the «Comédie Larmoyante» and the «Drame»*, «Diderot Studies», XX (1981), pp. 17-29).

¹⁸ «Le principal débat littéraire de la deuxième moitié du XVIII^e siècle opposera les promoteurs de ce nouveau genre à ses détracteurs. Nous verrons Beaumarchais, Diderot, Mercier, Saurin, Sedaine et tous les autres «enfants perdus de la littérature» livrer bataille à Collé, Coqueley de Chaussepierre, Dorat, Fréron, La Harpe, Palissot, Pierre Rousseau, Sabatier, etc. Ces Aristarques, «feullistes» et défenseurs des règles d'Aristote et de Boileau ripostent avec violence en puisant leurs arguments dans un arsenal d'invectives non moins riche que celui de leurs adversaires» (GÜNNAR VON PROSCHWITZ, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Geneva, Slatkine Reprints, 1981: 1-2; ristampa della prima edizione: Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956).

avevano già fatto in precedenza i citati critici francesi, l'intera produzione 'lacrimogena'¹⁹. Nel *Ragionamento ingenuo* inquadra allo stesso modo le opere di Saurin, Voltaire, Beaumarchais, Falbaire e Mercier, come avevano già fatto gli stessi detrattori francesi, creando così una maggior confusione:

Questa verità fa oggi dicervellare i Francesi ad introdurre ne' Teatri dell'opere di un'indole, ch'eglino chiamano nuova, ed io no; ch'eglino intitolano Drammi, e ch'io intitolerei Tragicommedie, senz'aver a schifo un titolo antico, e disprezzato dalle Poetiche. Ce lo dicono i *Beverly*, le *Scorzesi*, le *Eugenie*, gli *Onorati delinquenti*, i *Disertori*, e qualche altra consimile produzione ne'loro Teatri. (*Ragionamento ingenuo*, in ZAN I, p. 9)

Ma, in genere, preferisce prendersela contro il dramma [*bourgeois*], per gli effetti, a suo parere poco benefici sugli spettatori, soprattutto quelli meno istruiti, a cui potrebbero aprire troppo gli occhi²⁰.

Molti anni dopo, nel suo testamento teorico, il conte sarà più preciso con la nomenclatura di questo tipo di teatro, fatto che ci suggerisce che si aggiornava su queste questioni: «È per ciò che gli scrittori teatrali della Francia cercano di inventare de' generi scenici di nuovo aspetto per attirare affluenza di spettatori. Intitolarono cotesti nuovi generi: Tragedie urbane, o Drammi flebili, Melodrammi ecc» (CARLO GOZZI, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, in ZAN XIV, p. 48).

In questo modo il drammaturgo veneziano, seguendo le considerazioni di certi critici francesi dell'epoca avversi a queste innovazioni sui generi teatrali classici, parlerà nei suoi testi teatrali stampati di *dramma flebile* e affermerà nel 1772 di averne scritti due nel 1762 (in realtà due commedie sentimentali). Ma in verità, il suo vero nemico in quel momento era il *genre sérieux* o *drame*, teorizzato da Diderot, ma veramente esemplificato da Mercier, Falbaire, Sedaine ed altri, per il suo contenuto politico, per la visione borghese della realtà e del mondo, e per il tentativo di coinvolgere affettivamente del pubblico.

Bisogna tener presente che i testi gozziani vengono pubblicati, vale a dire compiono il loro «viaggio colle stampe»²¹, proprio quando questo tipo di opere teatrali invadono le scene veneziane e italiane tramite le pubblicazioni in traduzione e le loro rappresentazioni. Questo è veramente il rivale da battere e questo spiega, come tanti studi hanno già dimostrato, per quale motivo, pur indicando nel titolo della sua presentazione teorica che sarà un *Ragionamento ingenuo*, e *Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, parli poco delle fiabe e molto contro il nuovo genere francese o dramma flebile. Questo si avverte chiaramente se vengono paragonate le due redazioni del *Ragionamento ingenuo*: nell'«*Ur-ragionamento*»²² non compare da nessuna parte né la parola «dramma» né l'aggettivo «flebile», che invece si ripetono in continuazione nella stesura finale, rielaborata e, soprattutto, aumentata con le invettive contro questo tipo di teatro, dopo la pubblicazione delle traduzioni di Elisabetta Caminer²³.

Difatti, lo stesso Gozzi, al momento di posizionare queste opere per l'edizione Colombani, le colloca dopo le fiabe e prima delle opere 'spagnolesche', escludendole dai suoi due grandi generi dei quali era molto fiero. Non sono fiabe, perché manca del tutto la fantasia o l'elemento meraviglioso unito al comico, ma non appartengono neanche al secondo genere 'spagnolesco', poiché il loro argomento non è tratto dal teatro spagnolo barocco. In teoria dovrebbero rappresentare il tentativo di un terzo genere, non riuscito per l'acclamazione del pubblico e perciò abbandonato, addirittura con altre *pièces* sentimentali iniziate ma lasciate nel cassetto, come potrebbe essere il caso di *Enrichetta a Londra*²⁴, e che forse potrebbe essere una *pièce* sul filone de *La scorzesi* o, almeno, un testo di tipo sentimentale che costituirebbe un altro membro di questo genere gozziano mancato.

Questi due esperimenti lacrimevoli, caratterizzati dall'autore come «drammi flebili», vengono resi invisibili nella maggior parte dei suoi scritti teorici, e solo nella pubblicazione Zanardi, cioè, quando ormai

¹⁹ Secondo Carmelo Alberti: «L'etichetta di «dramma flebile» è stata data da Carlo Gozzi agli scrittori di teatro influenzati dai testi francesi» (CARMELO ALBERTI, «*Natura sì, ma belle dee mostrarsi*». *Sentimenti, artifici e interpretazioni sceniche*, in ALBERTO BENISCELLI (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-180: 167 n21).

²⁰ Cfr. CAMILLA M. CEDERNA, *Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese*, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, pp. 223-242. Pur essendo un ottimo studio, Cederna non prende in considerazione queste due tragicommedie e fa riferimento soltanto al genere flebile francese che, attraverso le traduzioni di Elisabetta Caminer, invadeva le scene veneziane a partire dagli anni '70 del 700.

²¹ CARLO GOZZI, *Prefazione a Il cavaliere amico e Doride* (ZAN IV, p. 114).

²² Cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingenuo»*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 117-147.

²³ *Ivi*.

²⁴ Adesso sappiamo, grazie alle carte gozziane del recentemente acquisito Fondo Gozzi, che il Nostro aveva scritto testi teatrali di svariati generi e non solo fiabe e drammi spagnoleschi. Cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Dagli esordi alle fiabe*, cit., p.48 e SUSY MARCON - ELISABETTA LUGATO - STEFANO TROVATO, *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, in SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzi, 1720-1806. Stravaganze*, cit., pp. 113-202.

sono passati diversi anni, compare un piccolo riferimento a *Doride*, in cui stabilisce un legame con la commedia classica, presentando un personaggio, il damerino Belvil, con un atteggiamento ridicolo, motivo di derisione: «Nella *Doride* innestai un carattere di un nobile giovinastro leggero, di mal costume, effeminato, circuitore di tutte le donne, discolo, pusillanime, e ignorantissimo, per porre in un aspetto spregievole i (diremo pocchi) giovani nobili di un tal carattere» (*La più lunga lettera*, cit., pp. 16-17).

Seguendo con la *Prefazione* comune a queste due tragicommedie, Carlo Gozzi continua a spiegare che la prima (*CaAm*) offre certe irregolarità (alternanza verso/prosa, lingua/dialetto e forse molti elementi tragici), e ce ne spiega forse il motivo: ne *Il cavaliere amico* ci sono dei personaggi che si esprimono in prosa (si mantengono gli attori che fanno da Pantalone, Brighella e anche la servetta), poiché la compagnia Sacchi era a quell'epoca «sfornita di Comici abili a sostenere un'azione scenica seria premeditata»²⁵. Questo in parte era vero, come già si evince nella prefazione alla fiaba *Il re cervo*, in cui Gozzi dichiara che «la truppa Sacchi in quel tempo, affidando tutta la sua fortuna al caricato ridicolo delle valenti maschere, fosse assai sfornita di comici capaci a sostener colla necessaria compostezza, sentimento e bravura, le parti serie»²⁶. Nella *Prefazione* al *Fajël*, sempre del 1772, il conte assicura che la solita Compagnia comandata da Antonio Sacchi era migliorata di molto: «Egli tiene la Compagnia esercitata nella Commedia improvvisa, e ben provveduta de' più atti personaggi a una tale rappresentazione: ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona Tragedia, Tragicommedia, o Commedia, composta o tradotta che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata»²⁷.

Inoltre, conclude la premessa citata precedentemente scaricando la colpa dell'insuccesso di questo tipo di opere sentimentali non sull'autore drammatico, bensì sulla compagnia, tanto per non aver disposto (a quell'epoca) degli attori adeguati, quanto per aver voluto offrire molto velocemente, cercando un rapido guadagno, un tipo di opere teatrali per le quali non era ancora conosciuta dal pubblico²⁸: «Il tempo, il cambiamento degli Attori, e l'insistenza lunga senza riguardi allo scapito della borsa, può giugnere a far il prodigio di renderla fortunata [la compagnia Sacchi e il teatro serio] generalmente» (*Prefazione a Il cavaliere amico e Doride*, cit., p. 115).

A mio avviso, le rappresentazioni di questi due tragicommedie o «drammi flebili» nella terminologia gozziana, non riscosero l'acclamazione dell'«universale», cioè ebbero poche repliche, perché il Solitario in un primo momento (*CaAm*) prende unicamente gli elementi più esteriori di questo genere, come le lacrime e le situazioni patetiche. Inoltre, per i fatti tragici presenti non sembrerebbe veramente una commedia seria, né una tragicommedia, ma una tragedia a lieto fine, con tante scene patetiche e altre tragiche.

Invece nella sua seconda incursione nel genere *larmoyant* (*Dori*), segue da vicino le caratteristiche di questo tipo di opere: titolo, circostanze, maggiore regolarità linguistica e stilistica, presenza di una certa dose di comicità, non con le maschere ma sì con la coppia comica padrone-servo, e infine tantissime lacrime che porteranno ad un lieto fine. Questi due testi sono l'interpretazione gozziana della moda *larmoyante* o sentimentale, prima dell'avvento in Italia del vero dramma o tragedia urbana o domestica con le opere di Mercier, Falbaire, Beaumarchais, ecc. denominate dal conte Gozzi insieme alla commedia lacrimosa come *drammi flebili*.

2. Pre-testo de *Il cavaliere amico* o sia *Il trionfo dell'amicizia*

Se nelle prefazioni di altre opere il conte indica il testo di partenza o pre-testo, riguardo a questi due testi è molto discreto. Il Nostro indica la fonte letteraria italiana de *Il cavaliere amico*²⁹, ma non dice assolutamente nulla del pre-testo di *Doride*, affermando unicamente che fu molto richiesta dalle dame e replicata nei teatri dei collegi, cioè non più in teatri pubblici.

²⁵ GOZZI, *Prefazione a Il cavaliere amico e Doride*, cit., p. 113.

²⁶ CARLO GOZZI, *Il re cervo*, in ID. *Fiabe teatrali* (a cura di ALBERTO BENISCELLI), Milano, Garzanti, 2004, pp. 39-114: 42. Il critico chiarisce alla nota 3 che «Carlo obbligherà gli interpreti delle parti "alte", in particolare il "primo amoroso" Gaetano Casali (Deramo) e la "prima donna" Angela Sacchi (Angela), ad un duro tirocinio sui ruoli per impadronirsi dell'"arte retorica" e dell'"armoniosa eloquenza" (*Memorie inutili*, II, 1)».

²⁷ *Prefazione a Il Fajël*, citata anche nel *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 16. Infatti l'elenco della Compagnia comicale del Sacchi per l'anno 1775 era questo: DONNE: Teodora Ricci, Chiara Simonetti, Angiola Sacchi, Maddalena Ricci, Teresa Zanon; MOROSI: Petronio Cenerino (Zanerini); Luigi Benedetti, Domenico Menghini, Giovanni Vitalba, Francesco Bartoli; MASCHERE: Antonio Sacchi (Arlecchino), Atanasio Zanon (Brighella), Gio. Battista Rotti (Pantalone), Agostino Fiorilli (Tartaglia) (LUIGI RASI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 3 voll., vol. II, p. 464).

²⁸ «Affaticato il Sacco dal continuo recitare, e annoiato di sentirsi criticare la compagnia per le parti serie, pregò l'autor protettore di scrivergli alcun lavoro senza maschere: per tal guisa egli avrebbe riposato, e i detrattori si sarebbero ricreduti. Gozzi scrisse infatti le due tragicommedie: *Il Cavaliere amico* e *Doride*, recitate la prima volta, quella a Mantova il 28 aprile del 1762, questa, pure a Mantova, il 21 di giugno dello stesso anno: ma non v'eran cagioni di rivolta, non vi recitava il Sacco, e la compagnia era... quello che era: il successo ne fu meschino» (RASI, *I comici italiani*, cit., p. 462).

²⁹ «È tratta interamente dalla sesta novella d'Agnolo Firenzuola» dice infatti l'autore, mentre più avanti vedremo che quest'affermazione non è del tutto certa.

Effettivamente la novella sesta della seconda giornata dei *Ragionamenti*³⁰ del Firenzuola, è, senz'altro, il punto di partenza del testo gozziano, sebbene sia possibile che Carlo Gozzi avesse conoscenza di una storia simile, famosa a Venezia, dedicata alla grande e straordinaria amicizia tra due patrizi veneti, Niccolò Barbarigo e Marco Trivisano, poiché offre certe somiglianze con i personaggi di Don Ramiro e Don Silvio. Non sarebbe dunque da escludere una rielaborazione in chiave encomiastica, prendendo come occasione la novella del Firenzuola³¹.

Di questi due pre-testi citati, il primo del Firenzuola offre più contatti con l'argomento de *Il cavaliere amico*, ma il veneziano l'ha aumentata di molto, sia per il maggior numero di personaggi, sia per aver introdotto modificazioni rilevanti in quanto al suo impianto ideologico. In verità, il conte Carlo ha preso l'argomento di una storia d'amicizia e l'ha fatto diventare una *pièce* sentimentale, con la presenza delle donne della famiglia del dissoluto che, piangendo in continuazione, apporteranno l'atmosfera patetico-lacrimosa e che, grazie anche all'aiuto dell'amico don Silvio, riusciranno a convincere il governatore a ridurre al minimo la pena (per assassinio) dell'imputato.

Del testo di partenza tutti i nomi dei personaggi sono stati cambiati o aggiunti, con eccezione del nome della vedova Lucrezia. Anche l'ambientazione è stata modificata, da un contesto medievaleggiante borghese fiorentino ad un'ambientazione astorica (ma aristocratica) a Palermo:

Novella Firenzuola	<i>Cavaliere amico</i>
Lapo Tornaquinci	Don Silvio, cavalier amico
Nicolò degl'Albizi	Don Ramiro
	Donna Cassandra, Madre di D. Ramiro
	Donna Clelia, Sorella di D. Ramiro
	Don Gregorio
	Il Governatore
	Giansimone, Napoletano, servo di D. Ramiro
	Alessandro, vecchio veneziano, servo di D. Ramiro
	Cecchina, serva
Lucrezia	Lucrezia, vedova, che non si vede
Simon Davizi	Il Co: Guglielmo, che non parla
	Un Uffizile
	soldati, lacchè e staffieri

È molto significativa l'assenza delle maschere o di altri personaggi comici, il che provocherà una riduzione totale della comicità. In un'anteriore stesura, ritrovata nelle recentemente acquisite carte del Fondo Gozzi, offriva qualche spunto comico e forse troppo borghese, eliminato nella redazione definitiva. Il frammento successivo formava parte di questa citata stesura previa in versi martelliani: Don Ramiro, cavaliere dissoluto, restato al verde per le esigenze economiche della vedova Lucrezia, chiede una certa somma di denaro ai parenti, tra cui una vecchia zia paterna, la quale gli nega il contributo con queste comiche parole:

D. Ram. [legge]. Nipote caro. Io lascio, ciò che Milan ragiona
vo furando gl'orecchi d'ascoltar non son buona
Il cielo vi perdoni se è ver ciò che vien detto
Di voi, di quella vedova, scandaloso è il guazzetto
Io non voglio aggravare la coscienza, e dico
Che non sia vero, basta, di cor vi benedico.
Ma circa alli mercanti che volete che acheti
Rispondo che non voglio, che fur troppo discreti
Tante volte vi dissi: Nipote economia
Fate filare in casa, per far la biancheria.
Le chiavi della legna, e del vino e del pane
Tenete voi, dispensa faccian le vostre mane.

³⁰ AGNOLO FIRENZUOLA, *Le Novele* (a cura di EUGENIO RAGNI), Roma, Salerno Editrice, 1971, pp. 184-199. Scritta fra il 1523 e il 1525 e pubblicata postuma nel 1552, la raccolta di novelle *Ragionamenti*, di aperta ispirazione boccacciana, rimase incompiuta.

³¹ La storia doveva essere conosciuta, perché si scrissero diverse opere su questa straordinaria amicizia, qualcuna anche molto simile nel titolo: ALESSANDRO TERZI, *Il trionfo dell'amicizia di Niccolò Barbarigo, e Marco Trivisano Patrizi Veneti*, Bergamo, Pietro Ventura, 1629; GIULIO DI ROBERTO STROZZI, *Barbarigo, ovvero dell'Amico Sollevato. Poema eroico*. Cfr. GAETANO COZZI, *Una vicenda nella Venezia barocca: Marco Trevisan e la sua «eroica amicizia»*, «Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano», II (1960), pp. 61-154. È stato ripubblicato con lo stesso titolo in ID., *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 325-409.

L'uova fresche si pagano alle botteghe assai
 Tenete sei galline non lo faceste mai.
 Mai teneste registro dei vostri pannilini
 Quando alla lavandaja [...] (Fondo Gozzi 7.1, c. 13v)

Come riconosce lo stesso autore, queste due *pièces* non ebbero grande successo, e a malapena furono replicate, specialmente *Il cavaliere amico* (forse per la scarsa comicità e per l'abbondanza di motivi tragici). Infatti, all'epoca della *tournè* estiva a Mantova, la compagnia Sacchi rappresentò prima *Il cavaliere amico* e dopo *Doride*, e invece, forse per le circostanze già viste in quella città, a Venezia fu rappresentata prima la *Doride* e dopo *Il Cavaliere amico*, perché sapevano già che aveva avuto più successo la prima, a imitazione della moda delle *Pamele maritate* (motivo della moglie fedele e virtuosa ingiustamente accusata dal marito).

Lo stesso autore indica, nella *Prefazione* già citata, che *Il trionfo dell'amicizia*³² presenta molte irregolarità, ed è vero. Oltre all'alternanza già indicata di verso e prosa, di lingua e dialetto, in realtà ci troviamo di fronte più che a una tragicommedia, a una tragedia a lieto fine (oltre le scene patetiche e lacrimeose muoiono in modo tragico due personaggi, sebbene queste uccisioni siano solo narrate, non rappresentate, e del resto fossero due personaggi di dubbiosa moralità). Anche la figura del protagonista don Ramiro, il cavaliere dissoluto, non è molto felice, in teoria dovrebbe essere l'antieroe, cioè quello che provoca le sofferenze e le lacrime dei personaggi virtuosi, ma la sua condizione aristocratica impedisce all'autore, come del resto succederà anche nella *Doride*, di convertirlo nell'antagonista, figura che ricadrà sul nobile acquisito don Gregorio, che per aver insidiato don Ramiro e averlo portato all'uccisione della vedova Lucrezia e del suo amante, verrà crudelmente lapidato da una folla inferocita.

Anche le critiche dell'epoca, forse di qualche anno dopo, non furono molto positive. Nel «Giornale Enciclopedico» del maggio del 1773 si legge:

Il Cavaliere amico, o sia il Trionfo dell'amicizia, mostro mezzo in verso e mezzo in prosa, in cui l'orribile gareggia coll'inonesto, ed un dissoluto omicida per gelosia, ha il bel castigo di un breve arresto, e di una bella, amabile e virtuosa sposa, la quale si reputa onorata nell'unirsi a così bel gioiello. (MARINO BERENGO (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 366)

Domenico Caminer, autore di questa rassegna contro il teatro gozziano, confonde le due tragicommedie, dato che don Ramiro, il protagonista dissoluto de *Il cavaliere amico*, non si sposa nell'opera corrispondente, come invece farà il giovane Belvil della *Doride*.

3. Una nascosta fonte francese per *Doride*: *Les histoires tragiques* de François de Rosset

Come si è già accennato, questa *pièce* è più vicina allo stereotipo della commedia flebile de *Il cavaliere amico*, perché vi sono molte lacrime versate dalle donne e molte scene patetiche, ma non muore nessuno e tutto finisce bene. Come è caratteristico di questo genere teatrale, un personaggio virtuoso (Doride) viene ingiustamente accusato di adulterio da un cavaliere dissoluto, il che provocherà una catena di false accuse da parte del marito e dei parenti. Tutta la *pièce* gira attorno a quest'accusa di adulterio e alla rassegnazione della virtuosa Doride di fronte alle dure riprovazioni di tutti, specie del marito disonorato, ma anche della madre e della cognata. Grazie alla forza morale e religiosa della protagonista e dopo molte lacrime e molte peripezie piuttosto patetiche, nell'arco di un giorno, la sua virtù esce a galla grazie al padre del damerino Belvil, che porta alla luce le insidie del figlio troppo 'moderno' per il secolo, e, grazie anche al maresciallo Dombruno, la virtuosa donna riesce a ritrovare la calma e a ricomporre il suo matrimonio con il valente e maturo Lindorac. In questo caso c'è un eroe (Lindorac) e un antieroe o antagonista che è proprio l'opposto (Belvil giovane) e che rappresenta tutto ciò che non dovrebbero essere i giovani. È anche interessante il contrasto fra padre e figlio e la lotta tra mondo antico (senso dell'onore, memoria degli avi valorosi in guerra) e i nuovi costumi contemporanei nell'epoca dei filosofi, rappresentati dal giovane damerino più preoccupato per l'aspetto fisico che per la guerra e per l'onore della famiglia. Comunque, entrambi i Belvil mostrano il loro chiaro disprezzo per i ceti subalterni.

Si avverte una chiara filiazione di *Doride* dalla *Pamela maritata* di Carlo Goldoni. Quest'ultima opera goldoniana mostra una eroina sofferente a causa degli ingiusti sospetti di un marito geloso, che a sua volta proviene da una parte dell'argomento della *Nanine* di Voltaire, rifatta a sua volta sul modello della *Pamela* di Nivelle de La Chaussée: così, di nuovo, la tragicommedia *Doride*, composta e rappresentata nei primi anni del

³² Così appare sull'indice dell'edizione Colombani (COL III, p.6).

grande successo delle fiabe gozziane, è un testo imprescindibile per stabilire definitivamente un forte nesso di unione tra Carlo Gozzi e il teatro e la letteratura in lingua francese.

Ma il nobile veneziano, al momento di evidenziare i testi d'oltralpe come fonti delle sue opere, preferisce il silenzio e lo *scamotage*, piuttosto di confessare che il suo contatto con questa letteratura e in genere la sua cultura è molto più stretto di quanto sembri dalla lettura dei suoi scritti teorici e delle sue opere. E così, per l'ipotesi del secondo dramma flebile, *Doride*, c'è il silenzio più assoluto. Si avverte che Gozzi non si sente a suo agio quando parla di questi due testi scritti, forse perché «pregato dal Sacchi», nel tentativo di emulare i successi goldoniani della *Pamela* e de *La scozzese* e in genere della commedia lacrimosa a Venezia. E per evitare di offrire informazione sulle sue fonti, parla di quest'opera insieme a *Il cavaliere amico*: è, a mio avviso, l'unica volta (se non prendiamo in considerazione due *pièces* legate dallo stesso argomento, *La caduta di dona Elvira regina di Navarra* e *La punizione nel precipizio*) in cui unisce due opere con un'unica prefazione, il che dimostra, d'altra parte, come presentino le stesse caratteristiche e che appartengano a uno stesso genere teatrale.

L'argomento della *Doride* proviene direttamente o indirettamente da una *histoire* francese presente nel libro de François de Rosset (1570-1619), di grande successo in Francia ed altrove, intitolato *Les histoires tragiques de nostre temps* del 1614³³. La storia tragica era una nuova forma narrativa arrivata in Francia dall'Italia, tramite la traduzione francese delle novelle del Bandello curata da Pierre Boaistuau nel 1559³⁴. Sono narrazioni piene di dolore, crudeltà, violenza, dove la morte, di solito, serve a punire il colpevole che ha alterato l'ordine segnato dalle leggi. Ma la novità del testo di Rosset, pubblicato nel 1614, è quello di instaurare uno stretto rapporto tra la realtà contemporanea e la finzione: infatti, molte delle sue storie vengono prese direttamente dalla cronaca nera coeva. In questo modo si può dire che la morte sia onnipresente nell'opera di Rosset così come i riferimenti contemporanei. È anche interessante ricordare il fatto che il Rosset era un prestigioso ispanista, primo traduttore nel 1615 delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, nonché autore della prima traduzione in francese della seconda parte del *Don Quijote* nel 1618³⁵. Queste circostanze, a mio avviso, avvicinano il conte Gozzi alla letteratura spagnola tramite la lingua francese.

Il titolo delle novella francese scelta da Gozzi³⁶ è *Le funeste & lamentable mariage du valeureux Lyndorac, & de la belle Calliste, & des tristes accidents qui en son procedez*. Questa storia tragica parte da una storia d'amore tra Lyndorac e la bella Calliste, che porta la coppia al matrimonio, ma dopo le nozze Lyndorac deve partire con l'esercito del re. Da questo momento iniziano tutte le disgrazie. Tra i giovani che frequentano la casa di Calliste, c'è un certo Rochelle, ex spasimante della giovane, di cui è ancora invaghito. Ma Calliste è fedele alla promessa fatta al marito. E così il giovane Rochelle inizia a parlare qua e là dei suoi sentimenti per Calliste. Doris, sorella di Lyndorac, che non ha grande stima per la sua cognata e che è innamorata del damerino Rochelle, approfitta di questa situazione e appena ritorna suo fratello è pronta a provocare la gelosia e il furore di Lyndorac, raccontandogli le menzogne diffuse sul rapporto tra Calliste e Rochelle. Pieno di odio, Lyndorac non esita a vendicarsi con il suo antagonista. Gli propone un duello, ma Rochelle non vuole essere ucciso dal valoroso e furioso soldato. Lyndorac senza accettare le spiegazioni di sua moglie, che tratta malissimo, prosegue con le sue intenzioni di vendetta. Di fronte a questa situazione, la madre di Calliste porta con lei sua figlia. Lyndorac è partito in cerca di Rochelle per vendicarsene, finalmente riesce a incontrarlo e a porgli delle domande sul suo rapporto con Calliste. Questi afferma che non è successo niente tra di loro, dato che lei è stata sempre fedele, ma è già troppo tardi, gli sposi sono ormai divisi e il loro matrimonio sciolto. Rochelle, per uscire vivo dalle mani di Lyndorac, fa numerose promesse, ma appena è fuori si vendica e uccide Lyndorac.

Non c'è dubbio che Gozzi prende ispirazione da questa tragica storia per costruire il suo secondo *dramma flebile*, sebbene modifichi ampiamente i nomi di certi protagonisti e anche l'argomento, altrimenti avrebbe scritto una tragedia con la tragica morte del fiero e valoroso Lindorac. Ad esempio, cambia il titolo per quello dell'eroina, e al posto di chiamarla Callista, forse per evitare paragoni con una tragedia francese omonima³⁷, decide di chiamarla Doride, nome della cognata (simile a *Melanide, comédie larmoyante* de Nivelles de

³³ Il titolo completo sarebbe *Les histoires tragiques de nostre temps. Où sont contenies les morts funestes & lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs ambitions, amours defreigles, sortilèges, vols, rapines, & par autres accidents divers & memorables*. Lyon, Nicolas Gay, 1639 (prima edizione: Cambray, Jean de la Rivière, 1614). Fu un vero best-seller, con aggiunte di nuove storie da parte dell'autore nelle edizioni posteriori. C'è anche un'edizione moderna, FRANÇOIS DE ROSSET, *Histoires tragiques* (ed. de ANNE DE VAUCHER GRAVILLI), Paris, Le Livre de poche, 1994.

³⁴ *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel, & mises en nostre langue François, par Pierre Boaistuau surnommé Launay, natif de Bretagne*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

³⁵ Fu anche il responsabile dell'*Orlando furioso* in francese, *Le divin Arioste ou Roland le Furiex* e della traduzione in prosa dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, adattato successivamente da Alain-René Lesage. E così di nuovo compare Lesage, considerato da alcuni critici come G. Luciani, figura chiave nell'avvicinamento del conte alla drammaturgia barocca ispanica.

³⁶ Forse questa novella fu scelta perché offriva molte somiglianze con l'argomento di una *pièce* goldoniana, *L'amante militare*, opera di ambientazione militare con due ufficiali completamente opposti.

³⁷ *Caliste*, tragedia di Charles Pierre Colardeau, rappresentata per la prima volta il 12 novembre 1761.

La Chaussée); allo stesso modo si potrebbe trovare una certa rassomiglianza tra il nome di Belvil e quello di Bonfil (*Pamela maritata*) della *pièce* goldoniana. I nomi degli altri protagonisti rimangono uguali o con lievi modifiche:

<i>Le funeste et lamentable mariage</i>	<i>Doride o sia la rassegnata</i>
Lyndorac	Lindorac, ufficiale valoroso
Doris, soeur de Lyndorac	Doride, sua sposa
Calliste	Cidalisa ³⁸ , Sorella di Lindorac
Mere de Calliste	Climene, Madre di Doride
Melite, fille de châtre de la mere de Calliste	Melita, serva di Doride
Rochebelle	Belvil Giovine, ufficiale effeminato
Pere di Rochebelle	Belvil, Vecchio decrepito fiero, privo d'un braccio
Laquay de Lyndorac	Regnard, Lacchè di Belvil giovine
Gouverneur de la Province	Dombruno, Maresciallo
	Due staffieri
	Quattro sgheri, che non parlano

Gozzi rende la storia meno tragica, poiché è più interessato al patetico lacrimevole della protagonista che al tragico, e forse perché ha presente lo scarso successo de *Il cavaliere amico* che era pieno di elementi tragici e luttuosi. Di conseguenza, cambia tutta la parte della tragica fine di Lindorac, che non muore, sennonché, grazie al Belvil anziano a modo di *deus ex machina*, si scopre, dopo molti pianti e molti dolori, che il colpevole di tutto l'imbroglione era purtroppo suo figlio: così il nodo si scioglie e dopo molte lacrime tutto finisce bene, con la rappacificazione della coppia Lindorac-Doride e con un nuovo matrimonio tra Belvil giovane e Cidalisa, la sorella di Lindorac. E per introdurre l'elemento comico, in assenza delle maschere, seguendo forse il modello aureo spagnolo, inserisce la figura del damerino Belvil, che viene caratterizzato nell'elenco dei personaggi come «ufficiale effeminato», codardo, vanitoso, senza parola, seminatore di insidie, ecc. in coppia con il suo servo, il *gracioso* Regnard. Come succedeva con *Il trionfo dell'amicizia*, il vero colpevole, in questo caso Belvil Giovine, responsabile delle calunnie contro Doride, punto di partenza del dramma lacrimoso, data la sua condizione nobiliare, non viene punito ma soltanto fortemente rimproverato dagli uomini anziani, che rappresentano l'autorità (suo padre e il maresciallo Dombruno), e obbligato a lasciare l'esercito, non tanto come punizione, ma perché non è confacente al suo carattere. Suo padre Belvil, vecchio uomo di valore ma anziano, svolge il ruolo di rappresentante delle tradizioni e dei valori perenni, e grazie al suo operato, e con l'aiuto del maresciallo, in modo simile a come aveva fatto il governatore nel primo dramma flebile del Nostro, mette in ordine la vicenda. Invece, suo figlio sarebbe lo specchio dell'uomo moderno e filosofo, che rinnega tutti questi principi tradizionali. Il padre lo rimprovera, fra l'altro, di leggere libri non adeguati (la moda delle *Pamela*), rispecchiando così la mentalità dell'autore: «Ardi quegli Ottimismi scellerati, / Le metrettrici Inglesi, e gli altri libri, / Peste de' cor, dell'alme, e della terra» (*Doride*, in ZAN IV, p. 249).

Molto probabilmente anche per la parte della crudele e sproporzionata fine del nobile acquisito don Gregorio ne *Il cavalier amico*, che muore lapidato dalla folla inferocita, Carlo Gozzi si è ispirato di nuovo, cercando il dolore e le lacrime, a un'altra storia tragica del libro di François de Rosset.

4. *Il cavaliere amico* e *Doride*, due opere 'protospagnolesche' tramite modelli francesi

Pur essendo contemporanee alle fiabe e pur partendo da pre-testi italiani e francesi adattati alla moda del genere patetico di stampo francese, queste due tragicommedie o *drammi flebili* nella terminologia gozziana offrono certe lontane somiglianze con il secondo genere 'spagnolesco' e, quindi, si potrebbero considerare opere in un certo senso 'protospagnolesche'. Secondo Gozzi *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* del 1767 sarebbe la prima delle sue tragicommedie ispirate al teatro spagnolo, ma è senz'altro certo che il veneziano conoscesse, forse tramite fonti francesi, certi testi del teatro barocco spagnolo, il che gli avrebbe permesso di avere una certa dimestichezza con questo teatro. Di questa opinione è il critico G. Luciani:

L'influsso del teatro ispanico —trascurato in Italia dal Seicento— si fa sentire nell'opera gozziana sia direttamente (Cicognini, Sacchi) che grazie alla mediazione della Francia. La moda spagnola vi era stata introdotta in gran parte dai fratelli Pietro e Tommaso Corneille: il primo se n'era ispirato per il suo capolavoro, *Le Cid*, mentre il secondo trovava in Calderón e Rojas i modelli delle sue prime commedie (1647-1648) prima di passare alla commedia pastorale con *La Charme de la voix* ricavata da Moreto. (LUCIANI, *Carlo Gozzi e l'Europa teatrale del suo tempo*, cit. p. 96)

³⁸ Cydalise è il nome di un personaggio della commedia antilluministica di Charles Palissot de Montenoy intitolata *Les Philosophes*.

Il cavaliere amico ha un odore e sapore 'spagnolesco', sia per il nome dei protagonisti (don Ramiro, don Gregorio) sia per la presenza di un personaggio anziano e ragguardevole, rappresentante dell'autorità che a modo di *deus ex machina* risolve la situazione in modo soddisfacente. E lo stesso accade con la *Doride*, in cui l'originale francese è stato ampiamente modificato e ispanizzato con l'inserimento della coppia comica padrone-servo (*gracioso*), comicità del tutto assente nel testo di partenza, e che ricorda, alla lontana, la commedia aurea del *Siglo de Oro*. Così, il *gracioso* si esprime di solito con diversi proverbi³⁹, come nel teatro aureo, e probabilmente il personaggio ridicolo di Belvil giovane ricorda il protagonista dell'opera di Agustín Moreto⁴⁰ *El lindo don Diego* (e anticipa al personaggio effeminato de *Le droghe d'amore*, motivo di tanti dispiaceri per il Solitario) e la coppia don Diego e il *donaire* Mosquito, il Belvil Giovane e il suo lacchè Regnard. Allo stesso modo, questo componimento teatrale offre certe somiglianze con le cosiddette commedie spagnole de *figurón*, chiamate così perché tutta la *pièce* gira attorno a questo personaggio ridicolo, che è il protagonista assoluto, come nella *Doride* il vero protagonista non è la sofferente e piangente *Doride* ma il *figurón* Belvil giovane.

Detto questo, è necessario affermare che bisogna non dimenticare anche una possibile filiazione di queste due tragicommedie gozziane direttamente dal teatro francese, non solo quello *larmoyant*, ma anche con quello precedente, specialmente con scrittori come Jean François Regnard e Alain-René Lesage. Non a caso il primo autore dà nome al lacchè di Belvil giovane, e questo legame si avverte a mio parere anche nei personaggi dei servi che compaiono in queste tragicommedie, molto avidi e bramosi di soldi e, quindi, privi di scrupoli nel tradire i loro padroni e nel lasciarli da soli nei maggiori pericoli. Tutto questo servirebbe a rinforzare il legame gozziano con il teatro e con la letteratura francese, malgrado i tentativi del Nostro di nascondere o ridurlo al minimo.

D'altra parte, anche questo nesso con il genere sentimentale francese o francesizzante permetterebbe di individuare dei vincoli con certe opere 'spagnolesche' del secondo genere gozziano, come è il caso de *I due fratelli nemici*, in cui si fa una parodia di questo teatro sentimentale e in cui i personaggi positivi, donne e uomini, piangono in continuazione come espressione della loro sensibilità. E così, sebbene queste due opere sentimentali presentino delle caratteristiche particolari, creano un ponte ideale con il genere seguente tratto dagli argomenti del teatro ispanico barocco e, pertanto, bisognerà stabilire finalmente stretti contatti tra le diverse tappe del teatro di Carlo Gozzi e non farne dei compartimenti stagni.

Ciononostante, i due testi gozziani analizzati sono più vicini alla moda del teatro sentimentale lacrimoso francese che al teatro spagnolo, sebbene condividano certi elementi del teatro ispanico dell'età barocca.

Conclusione

Abbiamo dedicato queste pagine allo studio di due testi che possono considerarsi 'protospagnoleschi', nel senso che tutt'e due rappresentano il primo esempio di commedie serie scritte e pubblicate dal conte Gozzi, rappresentate dalla compagnia Sacchi, prima della stagione 'spagnolesca'. Comunque, il loro rapporto più stretto si può ravvisare non tanto con il *genre sérieux* o *drame* teorizzato da Diderot e Beaumarchais, quanto con la *comédie larmoyante*, genere diffuso in Francia e in Europa da La Chaussée e Voltaire e a Venezia da Carlo Goldoni e da Pietro Chiari. Questo esperimento *larmoyant* o commedia seria, pur presentando certi elementi comuni al resto del teatro del conte veneziano, specialmente con quello 'spagnolesco', offre caratteristiche specifiche che ci hanno portato a considerare la possibilità di un ipotetico nuovo genere gozziano, genere *flebile* o sentimentale, che, avendo avuto uno scarso successo delle platee e di conseguenza per gli incassi della compagnia Sacchi, fu lasciato da parte, così come venivano dimenticati, nel cassetto dello scrittore, gli abbozzi di altre opere sentimentali *in nuce*.

La presenza della moda *larmoyante* sarà una costante della produzione teatrale italiana del secondo Settecento, sia per averla adoperata, rifiutata o ignorata. Nel caso di Carlo Gozzi, la voga del teatro lacrimoso è palese nelle sue opere, sebbene ciò sia avvenuto solo per criticarla e prenderne apparentemente le distanze, come si avverte dalla lettura approfondita dello straordinario e ingente materiale del recentemente ritrovato Fondo Gozzi.

Per ultimo, si porta alla luce la fonte francese da cui il Solitario ha preso ispirazione per comporre la sua *Doride*, fonte che l'autore decise programmaticamente di non svelare ai suoi lettori.

³⁹ «Regnard: Tanto la gatta al lardo va, che alfine / poi vi lascia la zampa» (*Doride*, ZAN IV, p. 250). «Ho fatto un buco in acqua» (*Ivi*, p. 253).

⁴⁰ Gozzi riscrisse più tardi quattro commedie di Moreto, come *El desdén con el desdén* (*La principessa filosofa*), *Hasta el fin nadie es dichoso* (*I due fratelli nemici*), *Lo que puede la aprehensión* (*La malia della voce*), *El defensor de su agravio* (*Annibale Duca di Atene*). Cfr. le schede presentate con questa monografia.

I generi del teatro di ispirazione spagnola di Carlo Gozzi

Susanne Winter
Università di Salisburgo

«Il nuovo genere, con cui, dopo il genere fiabesco, immaginai di soccorrere con utilità nel Teatro l'Italiana Truppa Comica del Sacchi, lo volli trarre dagli argomenti del Teatro Spagnuolo»¹. Né al punto della pubblicazione dell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* nel 1772, né più tardi il «nuovo genere» che succedesse alle fiabe teatrali fu dotato di un nome generico specifico. Quando Gozzi, nell'ultimo suo lungo scritto teorico-polemico, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*², ridefinisce all'inizio del nuovo secolo XIX la sua posizione sulla scena teatrale italiana del secondo Settecento, si serve quasi sempre del termine di «favola» per designare l'insieme dei suoi testi drammatici, sottolineando l'universalità e l'anzianità del termine³. Tuttavia, questa strategia terminologica sta però in contrasto con la consapevolezza dell'autore di aver creato un teatro particolare, unico nel suo contesto, prima con le fiabe teatrali, poi con il «secondo genere piantato sugli argomenti Spagnuoli»⁴. Mentre il genere fiabesco costituì una provocazione e una novità assoluta sulle scene veneziane, il «nuovo genere» non è del tutto nuovo. Infatti, da un lato, Gozzi adduce come motivo per il cambio di genere il pubblico e la sua brama di novità, dall'altro richiama l'attenzione sui legami stretti che esistono tra le fiabe teatrali e il genere successivo. In una lettera del 1777 a Giuseppe Baretti, Gozzi mette l'accento sul cambiamento e l'innovazione della sua scrittura drammatica: «Giudicai bene il cambiar genere per rinverdire la novità, e la sorpresa. Alcuni argomenti del Teatro Spagnolo usati con una nuova ossatura, con nuovi caratteri, e nuovi dialoghi, mi parvero opportuni a poter divertire la nostra Nazione»⁵, laddove in una prefazione ad *Amore assottiglia il cervello* sottolinea la corrispondenza sostanziale dei due generi:

«Le mie dieci Fiabe teatrali non sono che dieci tratti poetici allegorici, misti di capriccioso, d'allegro, di seria passione e di maraviglioso, e ritengono l'indole stessa molte delle mie Rappresentazioni, ch'io riedificai sugli argomenti Spagnuoli.» (CARLO GOZZI, *Ragionamento che contiene le verità, che si vedranno*, in ID., *Amore assottiglia il cervello*, Venezia, Pasquali, 1782, p. 13)

L'apparente contraddittorietà nel giudizio sulla relazione tra fiabe teatrali e drammi spagnoleschi si risolve largamente quando si tiene conto del punto di vista adottato da Gozzi di volta in volta: la somiglianza si mette in primo piano considerando l'«indole», le caratteristiche e le qualità essenziali dei due generi, mentre saltano fuori le differenze guardando l'aspetto esterno. Per chiarire meglio le somiglianze e le dissomiglianze riguardo ai generi gozziani, è utile partire dalle fiabe teatrali delineando alcuni tratti significativi⁶.

Con le fiabe teatrali Gozzi ideò un nuovo genere drammatico in un periodo caratterizzato dalla dissoluzione dei generi tradizionali e dall'invenzione di un grande numero di sottogeneri drammatici. In contrasto però con le tendenze contemporanee, le componenti fondamentali del nuovo genere sono il meno vicino possibile alla realtà quotidiana indicando invece un mondo «altro» rispetto a quello normale. Le dieci fiabe teatrali sono tutte caratterizzate dalle stesse componenti e la stessa struttura fondamentali, cioè dall'abbinamento di elementi fiabeschi con le maschere della Commedia dell'arte, tutti e due ovviamente lontani dalla realtà. E non solo gli elementi costitutivi della fiaba e delle maschere sono un segno infallibile dell'illusorietà delle nuove composizioni sceniche, ma lo è anche la loro combinazione in una struttura artificiosa, impernata sui contrasti che indica il carattere costruttivo e non mimetico delle fiabe teatrali. Naturalmente, le due componenti subiscono alcune modificazioni rispetto al loro contesto originario per poter funzionare nel nuovo codice drammatico. Mentre le maschere fanno da sempre parte di questo codice,

¹ CARLO GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo del Tomo primo*, in COL IV, pp. 9-78: 9.

² CARLO GOZZI, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, in ZAN XIV, pp. 3-168.

³ «Non vi offendete se ho dato il titolo di Favole alle vostre teatrali composizioni, perocchè dalla creazione di Adamo sino a' giorni nostri, qualunque genere scritto per il teatro, sia regolare, o irregolare, fu sempre da' più celebri autori denominato: *Favola*» (*La più lunga lettera*, cit., p. 6).

⁴ CARLO GOZZI, *Prefazione a Le due notti affannose, o sia Gl'inganni dell'immaginazione*, in COL V, p. 10.

⁵ CARLO GOZZI, *Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Marsilio-Regione del Veneto, 2004, p. 113. Nella prefazione alla fiaba teatrale *Il re de' genj*, o sia la serva fedele (in ZAN IV il titolo è *Zeim, re dei genj*) nell'edizione Colombani del 1772 adduce lo stesso motivo: «Troncai 'l corso alle Fiabe dopo il Re de' Genj, e non perchè 'l fonte loro fosse inaridito (e forse farò ciò vedere un giorno, e quando il capriccio mi parrà usato a un'utile proposito) ma persuaso da quel principio, che ogni genere abbia la sua certa decadenza naturalmente per quell'aria di somiglianza, e d'imitazione nell'indole, difficilissima, dopo un lungo corso, da poter evitare. Credei miglior cosa il lasciare il Pubblico desideroso, che nauseato di questo genere.» (COL III, p. 127).

⁶ Cfr. più dettagliatamente SUSANNE WINTER, *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati, 2009, capitolo 2 («Le fiabe teatrali – componenti e strutture»).

è soprattutto la fiaba che deve cambiare genere essendo una forma narrativa. Tuttavia, la scelta della fiaba come costituente delle fiabe teatrali si rivela opportuna perché il racconto breve e il dramma hanno in comune alcune caratteristiche strutturali importanti: entrambi sono basati sugli stessi elementi di base, su attanti, luoghi e avvenimenti, e il dramma contiene generalmente un nucleo narrativo⁷; inoltre vengono incontro alla drammatizzazione la scarsa estensione narrativa della fiaba, l'enfaticizzazione della trama, la trasparenza della costruzione e l'articolazione in diversi episodi. I protagonisti delle fiabe, come quelli delle commedie d'intreccio, non sono individui specifici e non hanno una personalità, ma sono figure generiche che agiscono strettamente secondo la loro funzione nella configurazione dei personaggi. Diventando personaggi drammatici i protagonisti fiabeschi entrano in un universo dialogato e hanno bisogno di una voce adeguata al codice drammatico. Attraverso questa voce, il loro linguaggio, si costituiscono come personaggi e acquistano una propria identità meno profilata nel discorso autoriale-narrativo. Il fatto che, nelle fiabe teatrali, i personaggi fiabeschi recitano parti 'serie' in contrasto con la comicità delle maschere è un modellamento significativo nel senso che, nel testo narrativo della fiaba, i protagonisti non sono definibili come seri, comici, buffi o tragici. Queste categorie sono specificamente drammatiche e dipendono dalla scelta del genere. Il linguaggio in versi e l'eloquenza retorica dei re, principi o principesse fiabeschi nelle fiabe teatrali di Gozzi corrisponde alla tradizione teorico-poetica che associa ai personaggi nobili e seri un livello linguistico e stilistico alto. Una caratteristica del loro linguaggio, completamente estranea alla fiaba e perciò significativa, è il tono spesso patetico e qualche volta melodrammatico che avvicina le fiabe teatrali alla tragicommedia con cui si delineano altre analogie come la presenza di personaggi di ceto sociale alto e basso, i sentimenti appassionati e il comportamento eroico dei protagonisti in circostanze straordinarie. Tuttavia, ci sono anche differenze fondamentali come il meraviglioso e la presenza di eventi e forze soprannaturali nelle fiabe teatrali. Oltretutto sono le maschere come seconda costituente che da un lato sottolineano l'aspetto ludico delle rappresentazioni, dall'altro contrastano chiaramente con i personaggi fiabeschi.

La struttura di base delle fiabe teatrali è costituita dalla contrapposizione di personaggi fiabeschi e maschere della Commedia dell'arte, da cui si generano altri contrasti: l'aspetto esteriore sul palcoscenico — parti senza maschere e maschere — è quello più vistoso; il modo di parlare in versi o in prosa, di recitare un testo premeditato o di improvvisare si aggiungono, e gli uni si muovono in un contesto fiabesco caratterizzato da una naturale coesistenza di reale e irreale, gli altri invece in un mondo materiale e pragmatico che permette riflessioni critiche o ironico-satiriche. Di più, i due universi, così diversi con le loro leggi specifiche, si relativizzano reciprocamente e dimostrano la relatività di ogni percezione e di ogni posizione.

È notevole il fatto che, come costituenti principali per le sue fiabe teatrali, Gozzi scelga un materiale preesistente con una lunga tradizione. Ricorrere a testi universalmente conosciuti come le fiabe e al modo particolare di rappresentare all'improvviso delle maschere è un ulteriore indice per la concezione non realistica e a-mimetica del nuovo genere teatrale. Inoltre sono forme e generi molto discussi o tenuti in scarsa considerazione dai letterati contemporanei, cosicché la loro messa in scena significa una provocazione e un chiaro segno dell'autore che non è disposto a seguire la moda.

La definizione di «fiaba teatrale» che Gozzi dà al suo «nuovo genere di rappresentazioni Teatrali»⁸ è un termine che può designare i due elementi costituenti del nuovo genere, la fiaba e le maschere come prototipi della teatralità, o fare allusione alla drammatizzazione del genere narrativo, con la fiaba portata sul palcoscenico, ma non specifica se l'orientamento è serio o comico o misto. Perciò Gozzi precisa il carattere della rappresentazione aggiungendo un termine generico determinativo alla designazione «fiaba teatrale». È evidente che dalla combinazione di personaggi fiabeschi e maschere risulta un genere misto e, infatti, Gozzi attribuisce la categoria «tragicomica» alla maggior parte delle fiabe teatrali. «Fiaba teatrale tragicomica» è la denominazione per *Il corvo*, *Il re cervo*, *La donna serpente*, «fiaba cinese teatrale tragicomica» per *Turandot*, «fiaba tragicomica» per *I pitocchi fortunati* e *Il mostro turchino*⁹ e «fiaba seriofaceta» per *Il re de' genj*. I termini «tragicomico» e «seriofaceto» — il primo più tradizionale e più frequente, il secondo meno codificato — denotano ugualmente la copresenza in un testo o in una rappresentazione di elementi seri e comici. Tuttavia, il termine «tragicomico» e soprattutto il sostantivo «tragicommedia» non forniscono una definizione precisa della forma drammatica e del tipo particolare della relazione che esiste tra il lato serio e quello comico. Si usano per forme miste in vari aspetti, per esempio al livello dei personaggi o al livello stilistico, per un misto di serio e di comico, ma anche per tragedie con un lieto fine. Anche se la varietà del tragicomico è grande e

⁷ Cfr. HOLGER KORTHALS, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschichtsdarstellender Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2003.

⁸ CARLO GOZZI, *Prefazione a Il corvo*, in COL I, p. 124.

⁹ De *I pitocchi fortunati*, settima fiaba teatrale, Gozzi dice solo «fiaba» togliendo l'aggettivo «teatrale»; è probabile che non ne avesse più bisogno perché il pubblico sapeva ormai che si trattava di una fiaba drammatizzata e non di un genere narrativo.

non esiste una poetica generale del tragicomico¹⁰, si può constatare che tutte le varianti tendono più o meno a mettere in scena situazioni straordinarie ed estreme e che mirano a coinvolgere l'emozione e la fantasia degli spettatori. Se l'uso gozziano di «tragicomico» si riferisce chiaramente alla combinazione di elementi seri e comici, resta nondimeno aperta la questione delle particolarità della relazione tra serio e comico. Contrariamente alla maggior parte delle forme tragicomiche costituite da una mescolanza di serio e comico, e nelle quali questi elementi convivono e s'intrecciano, le fiabe teatrali di Gozzi sono evidentemente caratterizzate dall'opposizione e da una marcata struttura di contrasto.

Una sola fiaba teatrale, *La Zobeide*, è una «tragedia fiabesca», designazione che Gozzi giustifica con il «tragico feroce» del soggetto e la presenza ridotta delle maschere¹¹. Però, ovviamente, il titolo inconsueto necessita di un ulteriore chiarimento:

Dal titolo, ch'io posi a quest'Opera, di *Tragedia fiabesca*, non s'interpreti mai, ch'io abbia voluto deridere le buone Tragedie. Io conservo per esse quella rispettosa immagine, che non posso nudrire per le cattive. Da un tal titolo si rilevi solo un tratto di parodia sulle cattive Tragedie, e quella faceta franchezza, e superiorità, colla quale ho voluto trattare in Teatro questo genere di rappresentazioni di falsa base, e d'argomento fanciullesco, con serietà. (*Prefazione a La Zobeide*, cit., pp. 99-100)

Secondo Gozzi, «tragedia fiabesca» non vuol dire «tragedia» e soprattutto non pretende il prestigio delle «buone Tragedie», il genere drammatico tradizionalmente più alto. Anzi, il termine acquisisce un valore parodico e serve a mettere in ridicolo l'uso sconsiderato dagli autori contemporanei. Tuttavia, *La Zobeide* si distingue dalle altre fiabe teatrali per l'atmosfera cupa e la morte del re Beder, erroneamente ucciso dal figlio Schemsedin, una morte tragica in quanto causata dal negromante Sinadab che ha trasformato padre e figlio affinché non si riconoscano e si uccidano reciprocamente. Da questo punto di vista, la designazione «tragedia» sembra giusta; ciò nonostante questo termine non tiene conto del fatto che ne *La Zobeide* come in tutte le fiabe teatrali l'elemento comico delle maschere si contrappone all'azione tragica e alla fine il negromante ipocrita e crudele è sconfitto e le sue vittime sono salvate¹².

La scelta della denominazione generica «tragicomico» o «tragico» per le fiabe teatrali sembra quindi motivata nel primo caso dall'abbinamento di due componenti strutturali, serio e comico, nel secondo invece da un aspetto contenutistico, la morte di un personaggio, padre della protagonista¹³.

Tuttavia, questo tentativo di precisare l'uso gozziano delle designazioni generiche¹⁴ si rivela poco attendibile se prendiamo in considerazione due opere teatrali non fiabesche scritte nel periodo delle fiabe teatrali. Nel 1762, «[...] pregato dal Sacchi [...] per porre in qualche credito la sua Truppa, combattuta da' serj degli altri Teatri, anche nell'aspetto del serio»¹⁵, Gozzi scrisse due *pièces* senza maschere: *Il cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia* e *Doride, o sia La rassegnata*. Tutte e due sono delle tragicommedie in cinque atti, in cui le maschere della compagnia Sacchi recitano parti di servo o segretario, ne *Il cavaliere* in prosa, mentre in *Doride* tutti i personaggi parlano in versi¹⁶. Naturalmente, l'elemento comico in queste rappresentazioni è ridotto ad un minimo e si distingue nettamente dal comico delle maschere cosicché la fondamentale struttura contrastiva delle fiabe teatrali non esiste in queste composizioni. Eppure Gozzi le chiama tragicommedie precisando nella prefazione: «queste due Tragicommedie, che potrei intitolare Drammi flebili»¹⁷. Quindi il termine «tragicommedia» sembra molto elastico. Nel caso de *Il cavaliere amico* e di *Doride* il significato del termine non si riferisce più alle sue componenti «tragico» e «comico», ma designa ovviamente un genere che non è né tragedia né commedia. Infatti, il dramma flebile, la *comédie larmoyante* francese legata al nome di Nivelle de La Chaussée, è caratterizzato dall'eliminazione del comico. Il genere è basato su un'estetica

¹⁰ Cfr. ROGER GUICHEMERRE, *La tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.

¹¹ CARLO GOZZI, *Prefazione a La Zobeide*, in COL II, p. 101: «Sussiste sul Teatro tuttavia, quantunque il suo tragico sia un po' troppo fiero, e ch'ella sia scarsa di quel ridicolo delle nostre Maschere, che suol rendere queste tali Opere più generali, e più popolari.»

¹² La tragedia a lieto fine è una delle varianti del genere serio menzionate nella *Poetica* aristotelica (cap. 13, 14), però disapprovata nel classicismo francese.

¹³ Bisogna precisare che Beder è presentato come personaggio positivo, buono solo per quanto riguarda il tempo rappresentato nella *pièce*. L'antefatto raccontato informa il pubblico che, tempo fa, Beder ha assassinato suo fratello per «ingordigia di regnar» (*La Zobeide*, COL, II: II, 1, p. 124) e che tutte le sciagure fino alla sua morte sono da ricondurre a questo misfatto.

¹⁴ Per *L'angellino beverde* Gozzi inventa un titolo unico nella sua opera, «fiaba filosofica». Con questo titolo potrebbe alludere al «conte philosophique» francese trasformato in un genere drammatico (cfr. più dettagliatamente in WINTER, *Realtà illusoria e illusione vera*, cit., cap. 4.4).

¹⁵ CARLO GOZZI, *Prefazione a Il cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia*, in COL III, p. 235.

¹⁶ «La Tragicommedia è scritta in versi, salva la parte di tre personaggi, ch'è in prosa. La necessità di dover impiegare il Pantalone, il Tartaglia senza le Maschere, e la Servetta, per iscarsezza di Attori, mi fece scrivere in prosa la parte di questi tre personaggi, non atti a recitare in versi, e abilissimi per la prosa.» (*Ibidem*, pp. 236-237).

¹⁷ *Ibidem*, p. 238.

dell'emozione e della sensibilità nella quale il riso viene sostituito dalla commozione¹⁸. I personaggi e l'azione sono presi dalla vita quotidiana, ma la ricerca permanente del patetico privilegia situazioni e caratteri estremi e poco verosimili. Non solo ne *Il cavaliere amico* l'opposizione tra il protagonista virtuoso Don Silvio e l'antagonista dissoluto Don Ramiro è del tutto esagerata e inverosimile, ma anche in *Doride* la rassegnazione e «un sangue sì flemmatico»¹⁹ della protagonista che suscitano reazioni sbagliate negli altri personaggi, e il comportamento libertino e falso di Belvil giovane sono poco credibili. Si potrebbe obiettare che anche nelle fiabe teatrali i personaggi e gli avvenimenti sono inverosimili, ma c'è una differenza fondamentale che dipende dal genere: il dramma flebile suggerisce un certo realismo e un avvicinamento alla vita quotidiana suscitando così una reazione che si basa sulle categorie del vero, verosimile e inverosimile, mentre le fiabe teatrali non velano il loro principio costruttivo, la struttura contrastiva, e il loro carattere a-realistico e a-mimetico che implica la sospensione dell'incredulità secondo le categorie del vero e del falso dalla parte del pubblico²⁰. Ovviamente il pubblico contemporaneo preferì le fiabe teatrali come «generi originali misti di faceto, di serio, e di salì»²¹ alle «tragicommedie» prive di comico. Secondo Gozzi, il motivo per il poco successo de *Il cavaliere amico* e di *Doride* è da ricondurre all'opinione del pubblico che collega strettamente la compagnia comica allo stile rappresentativo specifico. Conseguentemente il tentativo del Sacchi di mettere in scena un'opera seria doveva fallire per l'inflessibilità del pubblico: chi andava a vedere la compagnia Sacchi voleva vedere una rappresentazione con le maschere²².

Quindi, la formula trovata da Gozzi con le fiabe teatrali è non solo la messa in scena di una posizione poetica diversa dai contemporanei ma è anche concepita da un uomo di teatro in rapporto diretto con la compagnia comica e a stretto contatto con il capocomico Sacchi. Non a caso, in quasi ogni prefazione e tanti altri testi, Gozzi insiste sul fatto che con le sue opere soccorre la compagnia Sacchi, che «si può chiamar più una comica famigliuola, che una comica Truppa»²³. La struttura contrastiva veniva incontro sia alla composizione della compagnia Sacchi e al talento dei singoli attori, sia all'indole polemica di Gozzi che, con le fiabe teatrali, mostrava che non era il pubblico a chiedere opere vicine alla sua realtà, ma che era ben contento di vedere personaggi fiabeschi e maschere sul palcoscenico, muovendosi in un mondo diverso da quello quotidiano che funziona con altre leggi.

Questo mondo sui generis non vuole essere una copia della realtà ma una realtà teatrale, uno spazio ludico nel quale si possono sperimentare configurazioni e attitudini alternative. Però non è neanche pura evasione; il rapporto che esiste tra questa realtà «altra» e la realtà non-teatrale è indiretto e riflessivo. Gozzi, nella sua terminologia, lo chiama «allegorico» e continua a sottolineare che le fiabe teatrali fanno parte del «genere allegorico»²⁴. È ovvio che Gozzi non ha in mente l'allegoria medievale, ma intende «allegoria» nel senso più generale di un secondo livello significativo dietro la superficie della fabula fiabesca e delle maschere che divertono il pubblico. Siccome fabula e maschere sono lontane dalla realtà concreta, il secondo livello che ricollega la realtà teatrale alla realtà non teatrale non si rivela immediatamente allo sguardo, ma soltanto attraverso la riflessione e la contrapposizione con il mondo reale²⁵. Così le fiabe teatrali si oppongono a qualsiasi intenzione didattica o utilitaristica.

Cinque anni dopo le tragicommedie *Il cavaliere amico* e *Doride* e due anni dopo l'ultima fiaba teatrale, *Il re de' genj*, Gozzi inaugurò il nuovo genere tratto «dagli argomenti del Teatro Spagnuolo»²⁶ con *La donna vendicativa disarmata dell'obbligazione*. Come le fiabe teatrali, era destinata alla compagnia Sacchi ed ebbe un successo notevole come Gozzi riferisce nell'*Appendice al Ragionamento ingenuo*:

Fu replicata sei sere nell'Autunno, e tre nel Carnovale susseguente con pienissimi Teatri, facendomi concepire buon' augurio sull'idea presa di adoperare alcuni argomenti Spagnuoli ridotti al genio della

¹⁸ Cfr. una citazione dal *Dictionnaire de l'Académie* in ALAIN VIALA (ed.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 265: «un genre de comédie qui, dans tout le cours de l'action ou dans quelques parties seulement, présente des situations propres à faire verser des larmes».

¹⁹ CARLO GOZZI, *Doride, o sia La rassegnata*, in COL III, p. 355.

²⁰ È proprio la naturale coesistenza di reale e soprannaturale che caratterizza le fiabe nelle quali il soprannaturale non provoca nessuna reazione particolare né dei personaggi né dei lettori. Il meraviglioso della fiaba (e della fiaba teatrale) nasce dalla natura delle vicende stesse che ubbidiscono a leggi ben diverse da quelle del mondo normale, per cui il dubbio sul vero o falso non si pone affatto.

²¹ GOZZI, *La più lunga lettera*, cit., p. 4.

²² «Un Poeta, che voglia aiutare una Truppa comica sola, la quale sia in credito per un genere, e in discredito per un'altro nell'universale, non farà certamente grand' onore a se stesso, né darà grand' utile alla Truppa soccorsa, se la vorrà occupata in quel genere, di cui non è creduta dall'universale capace.» GOZZI, *Prefazione a Il cavaliere amico*, cit., p. 238.

²³ GOZZI, *Prefazione a Il re de' genj*, cit., p. 126.

²⁴ GOZZI, *La più lunga lettera*, cit., p. 12.

²⁵ Nella prefazione a *Il re de' genj* (cit., p. 132), Gozzi dice chiaramente che una conoscenza approfondita del pubblico è indispensabile per l'effetto indiretto delle sue opere teatrali: «Il miglior maestro, e più utile sarà sempre quello, che, studiando l'indole, e l'inclinazione de' suoi discepoli, si adopererà a insinuar loro, divertendoli per la via del lor genio, quegli ammaestramenti, che sono necessari».

²⁶ GOZZI, *Appendice*, cit., p. 9

nostra Nazione popolarmente, per proporzionarli alla Truppa Comica, ch'io soccorreva. Da quest'opera comincio a provare col fatto, che gl'ingegni Spagnuoli non si devono dileggiare. (*Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 78)

L'indicazione generica de *La donna vendicativa* è «tragicommedia», ma, contrariamente alle due tragicommedie del 1762, questa volta è una tragicommedia con le maschere: recitano Brighella, Tartaglia, Truffaldino e Pantalone come giardiniere, ajo, servo e capitano dei nobili spagnoli e francesi. Quindi, il primo esempio del nuovo genere spagnolesco è tragicomico nel senso delle fiabe teatrali e non delle prime due tragicommedie, *Il cavaliere amico* e *Doride*. È il contrasto tra tragico e comico e non il livellamento reciproco delle due nozioni che caratterizza il genere e determina il modo di rappresentare.

Con la scelta del teatro spagnolo come base per la seconda fase delle sue composizioni sceniche Gozzi rimane per molti aspetti fedele alle caratteristiche fondamentali delle fiabe teatrali, almeno per quanto riguarda le opere scritte fra il 1767 e il 1772²⁷. Prima di tutto, nel vasto repertorio spagnolo, Gozzi riprende le «brillanti commedie d'intreccio, e non i drammi storici»²⁸, preferendo da un lato l'accento messo sull'intrigo e sulla trama nelle commedie d'intreccio, dall'altro l'universalità dei temi come l'amore, la gelosia, l'onore, l'amicitia ecc. Come nelle fiabe teatrali, i personaggi del teatro aureo spagnolo non sono individui psicologicamente elaborati, ma figure che adempiono ad una funzione in certe costellazioni e contesti²⁹. Nella riscrittura gozziana, il modellamento dei personaggi può quindi seguire gli stessi principi di prima e basarsi sulla fondamentale struttura contrastiva. Infatti, la combinazione dei personaggi provenienti dal teatro spagnolo con le maschere riproduce il contrasto tra serio-patetico e comico delle figure fiabesche e le maschere con tutte le opposizioni negli aspetti esteriore, linguistico, comportamentale ed altro che ne risultano. Ne *Il pubblico segreto*, per esempio, i personaggi sono divisi in due gruppi di cinque: da una parte gli amanti, dall'altra le quattro maschere con Smeraldina. Per arrivare a questa bipartizione simmetrica contrastiva alcune parti del pretesto spagnolo vengono trasformate in maschere, altre invece sono inventate e aggiunte da Gozzi. Rispetto alle fiabe teatrali, l'importanza del registro comico delle maschere non diminuisce, soprattutto per quanto riguarda Truffaldino che, improvvisando, domina intere scene³⁰. Tuttavia, la funzione delle maschere all'interno della struttura contrastiva subisce una modificazione significativa: mentre nelle fiabe teatrali i personaggi fiabeschi e le maschere fanno parte di due mondi totalmente diversi, nei drammi «spagnoleschi» questa differenza è meno accentuata. L'antagonismo categoriale e essenziale tra personaggi seri che appartengono al mondo fiabesco che ha le sue leggi particolari e parti comiche non integrate nel codice fiabesco si cambia in un antagonismo relativo tra personaggi seri e comici. Le maschere non servono più di contrappeso pragmatico-materiale al mondo immaginario-fiabesco, non rompono più il «patto fiabesco»³¹, cioè la sospensione dell'incredulità e della percezione secondo i criteri del verosimile e dell'inverosimile, e non rappresentano più lo scetticismo di fronte alla dimensione soprannaturale. Con la scelta di «Rappresentazioni romanzesche Spagnuole»³² come punto di riferimento intertestuale del nuovo genere, la componente fiabesca viene sostituita dall'universo romanzesco del teatro spagnolo che non costituisce un genere letterario ben definito come la fiaba, ma una configurazione particolare dell'azione drammatica per la quale le caratteristiche costitutive della fiaba, il meraviglioso e il soprannaturale, non sono rilevanti. I protagonisti seri e le maschere si muovono quindi nello stesso mondo e le maschere sono più coinvolte nell'azione e spesso intervengono direttamente nello svolgimento della trama di modo che il contrasto tra le due categorie di personaggi si articola all'interno della stessa realtà teatrale. La funzione contrastiva delle maschere concerne allora da un lato il comportamento e il costume dei personaggi seri che subisce una trasformazione parodica, dall'altro si riferisce al codice drammaturgico del serio-patetico al quale si oppone quello ludico.

Anche se, in confronto con le fiabe teatrali, la dimensione del meraviglioso non esiste nel nuovo genere, l'irrealtà del gioco teatrale rimane fondamentale e la struttura contrastiva con la sua esagerazione degli elementi oppositivi ne è il segno più vistoso. È ovvio che, nel teatro spagnolesco con le maschere come nelle fiabe teatrali, aspetti strutturali e contenutistici si corrispondono e si rinforzano reciprocamente per

²⁷ Naturalmente, il cambio del genere dalla fiaba narrativa alla fiaba teatrale è superfluo perché si tratta già di opere drammatiche.

²⁸ Cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Gozzi e l'informe e stravagante teatro spagnolo*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di Monica Bandella), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 23-41; 36.

²⁹ Per le commedie calderoniane si veda TANJA BOLLOW, *Estructura dramática y constelación de los personajes en las comedias palatinas calderonianas*, in WINTER (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, cit., pp. 243-257.

³⁰ Ne *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in WINTER, *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, cit., pp. 131-155; 134 e ss., Alberto Beniscelli parla perfino di un «vistoso potenziamento degli elementi dell'«arte»» in confronto con le fiabe teatrali adducendo come esempi delle scene improvvisate ne *La donna vendicativa*, *La donna innamorata da vero* e *Il pubblico segreto*.

³¹ Il termine allude al «pacte autobiographique» teorizzato da Philippe Lejeune ne *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

³² CARLO GOZZI, *Prefazione a La punizione nel precipizio*, in COL IV, p. 177.

sottolineare l'illusione e il carattere immaginario della rappresentazione teatrale. Non a caso Gozzi accentua la «favolosa inverisimiglianza»³³ degli argomenti del teatro spagnolo accostandoli così alle fiabe e giudica che «il romanzesco caricato Spagnolo fosse confacente al caricato ridicolo delle [...] maschere»³⁴. Nella prefazione a *I due fratelli nemici*, Gozzi mette esplicitamente in risalto la complessità dell'intreccio romanzesco dell'ipotesi spagnolo per dimostrarne in modo indiretto la poca verosimiglianza e il carattere fantastico-immaginario dell'opera:

Un'opera di D. Agostino Moreto, intitolata: *Si attenda il fine per considerarsi felice*: m'ha dato il fondamento da compor la Tragicommedia: *I due Fratelli nemici*, che per uno de' miei capricci fu recitata col titolo: Il Re tisico o sia, I due Fratelli nemici. Confesso d'aver letta tre volte l'opera del Moreto prima di giugnere a capire il viluppo dell'intreccio, ma confesso ancora, che, giunto a capirlo, s'accrebbe in me la considerazione per gl'intelletti Spagnuoli. L'opera non è, che un romanzo caricatissimo, e m'aveva persuaso a non imbrogliarmi in lui colla penna. (*Prefazione a I due fratelli nemici*, in COL V, p. 283)

Di più, anche in questa fase, la riorganizzazione e l'abbinamento di materiali preesistenti —le maschere e il teatro spagnolo— in una specie di *ars combinatoria* accentua la concezione non realistica del teatro facendo risaltare l'aspetto della mediazione letteraria e rappresentativa.

Il modellamento del nucleo narrativo delle rappresentazioni avviene poi sulla base del patetico. Già nelle fiabe e ancora di più nelle opere successive, «l'invenzione delle forti circostanze» e la «passione robusta»³⁵ caratterizzano la drammaturgia gozziana. È evidente che, quando il «romanzesco» sostituisce il meraviglioso di magia con le forze soprannaturali³⁶, le complicazioni dell'azione sono «naturali» o «umane» e risultano dalla costellazione dei personaggi, spesso delle relazioni di amore e gelosia. Travestimenti, rapimenti, inganni e fughe fanno parte della prima fase della scrittura spagnolesca di Gozzi (dal 1767 al 1772) cosicché, anche da un punto di vista contenutistico, la designazione «tragicommedia» sembra adattarsi perfettamente a questi testi.

Infatti, la maggior parte del teatro di ispirazione spagnola con le maschere porta il nome generico di tragicommedia³⁷, ma ci sono anche due «commedie» in tre atti e un «dramma» in cinque atti³⁸. Tuttavia, per quanto riguarda sia l'intreccio, sia la forma e la struttura, né i testi stessi né i paratesti forniscono argomenti evidenti per una tale distinzione, e se, inoltre, si tiene conto che *Il cavaliere amico* e *Doride* sono chiamate «tragicommedie» malgrado l'assenza delle maschere, le designazioni scelte da Gozzi per le sue composizioni drammatiche sembrano avere un carattere piuttosto generico. È interessante notare che la categoria del «dramma» mostra il maggior numero di varianti ed è il termine preferito negli anni Settanta³⁹, seguito però di nomi ancora meno specifici per le ultime opere: «azione scenica morale» per *Il montanaro Don Giovanni Pasquale* (1799?), «rappresentazione teatrale» per *Annibale duca di Atene* (1799) e «composizione scenica» per *La donna contraria al consiglio* (1800).

È ovvio che Gozzi si distanzia sempre di più della terminologia tradizionale per sceglierne una che sia il più universale possibile⁴⁰. Se, con le fiabe teatrali oppone dimostrativamente il meraviglioso al verosimile, le prime tragicommedie spagnolesche contestano con la loro «robusta passione» le tendenze flebili⁴¹, e tutte e

³³ CARLO GOZZI, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà* (a cura di GIUSEPPE PREZZOLINI), Bari, Laterza, 1910, 2 voll., vol. 1, p. 358.

³⁴ GOZZI, *Appendice*, cit., p. 10.

³⁵ Cfr., per esempio, il *Ragionamento ingenuo* (COL I, pp. 24-25): «Io non ho, che divertito i miei nazionali in Teatro con delle opere innocenti, sostenendo il mirabile, passione indivisibile dall'umanità, colla forte, e modesta passione di circostanza [...]», e nella prefazione a *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore* (*COL IX, p. 148): «[...] le ridicole popolari maschere che compariscono ne' punti della più robusta passione».

³⁶ Nelle fiabe teatrali, le forze magiche assumono diverse varianti che vanno dai maghi, geni, fate alle stelle, al destino, al cielo o ai numi.

³⁷ *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (1767), *Le due notti affannose* (1771) e *Il moro di corpo bianco* (1776) son tragicommedie in cinque atti, mentre *La punizione nel precipizio* (con un «Prologo tragico»: *La caduta di Donna Elvira*) (1768) e *I due fratelli nemici* (1773) sono tragicommedie in tre atti.

³⁸ Le commedie sono *Il pubblico segreto* (1769) e *La donna innamorata da vero* (1771), il dramma è *La malia della voce* (1774).

³⁹ Oltre il dramma *La malia della voce*, già menzionato, esistono tre drammi in tre atti senza maschere, *La principessa filosofa* (1772), *Le droghe d'amore* (1777) e *Il metafisico* (1778); due «drammi tragici» in cinque atti senza maschere, *Bianca Contessa di Melfi* (1779) e *Cimene Pardo* (1786); e un «dramma favoloso allegorico» in tre atti, senza maschere: *La figlia dell'aria* (1786). Un genere a parte è la «favola pastorale seriofaceta per musica» in tre atti, *Eco e Narciso*, mai rappresentata.

⁴⁰ Riguardo a *Il montanaro Don Giovanni Pasquale*, Gozzi, nelle *Notizie ed avvertimenti al pubblico*, dà un commento pieno di ironia sulla scelta della designazione generica: «Se alcuno negasse a quest'opera il titolo di poetica composizione, riderei della sua negativa. Io non la intitolò, né Tragedia, né Commedia, né Tragicommedia, né Dramma; la intitolò: *Azione scenica morale*. Prego i critici a concederle almeno questo titolo» (ZAN XI, p. 10).

⁴¹ Ne *I due fratelli nemici*, l'aspetto metateatrale relativo alla questione dei generi è particolarmente rilevante tendendo verso il parodico. Scrive Gozzi nella prefazione che voleva «far intendere a' colti Uditori, ch'io prendeva un caricato romanzo in ischerzo, mettendo in questa composizione il Brighella scrittore di Drammi, e critico dell'azione. [...] Ciò tentai di far capire col personaggio di Brighella, il quale

due si contrappongono tramite la struttura contrastiva da un lato al livellamento dei generi drammatici, dall'altro al crescente avvicinamento alla realtà quotidiana. Mentre fiabe teatrali e tragicommedie spagnolesche con maschere, da un punto di vista strutturale, si assomigliano largamente, malgrado la differenza fondamentale dei loro ipotesti, le opere senza maschere mostrano un carattere molto diverso anche se appartengono al «nuovo genere tratto dagli argomenti Spagnuoli»⁴². Siccome, senza le maschere, la struttura contrastiva non esiste più, la componente rimanente viene rafforzata, le «fortissime circostanze» accentuate, l'intreccio complicato e la decorazione diventa più importante: «Ho voluto che l'Opera mia», scrive Gozzi nella prefazione a *Cimene Pardo*, «fosse uno spettacolo di decorazione, di concatenazione d'accidenti, e d'un viluppo presso che inestricabile»⁴³.

L'estrosa terminologia gozziana è un ulteriore segno che non è disposto ad adeguarsi alle tendenze contemporanee, anche se il declino delle maschere e la loro conseguente preclusione dalle rappresentazioni porta Gozzi all'abbandono della struttura contrastiva. Perciò sparisce l'ambivalenza delle composizioni e la complementarità relativizzante degli elementi costituenti per lasciare spazio a un altrettanto illusorio modellamento unilaterale della vicenda.

Lo scetticismo di Gozzi di fronte alle designazioni generiche usate dai contemporanei si articola in modo particolarmente chiaro rispetto alla tragedia. Nella prefazione a *Bianca Contessa di Melfi ossia Il maritaggio per vendetta*, Gozzi menziona altre opere che si riferiscono allo stesso testo spagnolo che sono tutte tragedie:

L'argomento della mia Bianca Contessa di Melfi, che si legge non solo nell'opera di Don Francesco de Roxas, ma ancora in una Novella compresa dal Romanzo del Gil Blas di Santillano, ha data la base al Signor Goldoni di comporre la sua Tragedia intitolata: *Enrico terzo Re di Sicilia*; fu base al Sig. Conte Calino di Brescia, di comporre, sotto altro aspetto, la sua *Zelinda*, Tragedia premiata dalla Regia deputazione di Parma, e fu base a uno Scrittore Francese di comporre: *Bianca, e Viscardo*, Tragedia, che vediamo tradotta, e vedemmo rappresentata sulle nostre scene.⁴⁴

In contrasto con la tradizione, Gozzi chiama la sua opera «dramma tragico» nel sottotitolo e «azione tragica» nella prefazione precisando più avanti la scelta terminologica: «Questa mia azione tragica, ch'io non ho intitolata Tragedia per modestia»⁴⁵. Quindi non è la tipologia generica stessa che Gozzi mette in questione, ma l'uso della parola «tragedia» che non corrisponde al significato originale e al prestigio del termine⁴⁶. Conformemente al suo discorso indiretto, ironico-polemico, la sua «modestia» rinvia alla presunzione degli altri autori o alla loro sconsideratezza terminologica che si manifesta non solo nel dominio della tragedia ma anche per quanto riguarda la commedia, come risulta dalla prefazione alla fiaba teatrale de *Il re de' genj*: «Nulla dicendo a questo proposito della Tragedia, e riflettendo con maturità sulla Commedia regolata, famigliare, di verità, e di natura, si scopre, ch'ella nacque in Italia nel Cinquecento, e che morì nel medesimo secolo senza più risorgere»⁴⁷. È proprio la coscienza della problematica terminologica e della dissoluzione dei generi tradizionali che induce Gozzi a inventare designazioni inusitate. Ciò non significa però che le sue opere ignorino ogni regola della scrittura drammatica, piuttosto dimostrano rapporti liberi con la normativa proveniente dalla drammaturgia classica francese. Un caso particolare è la «tragicommedia» *La punizione nel precipizio*, preceduto da *La caduta di Donna Elvira, regina di Navarra*, «prologo tragico». Siccome il pretesto, una *comedia* spagnola di Juan de Matos Fragozo intitolata *La venganza en el despeño*, copre un arco di tempo di parecchi decenni⁴⁸, Gozzi, convinto che «il gusto dell'universale Italiano richiede un po' più di regolarità dello Spagnuolo»⁴⁹, prese una decisione originale:

dileggiando nel principio l'azione, a poco a poco s'interessa l'animo ne' fatti e si persuade di poter trarre un Dramma flebile dall'argomento di questi. Il scioglimento di questa Tragicommedia dichiara abbastanza il mio capriccioso umore.» (COL V, pp. 283-284).

⁴² *Ibidem*, p. 287.

⁴³ CARLO GOZZI, *Prefazione a Cimene Pardo*, in *COL X, p. 6.

⁴⁴ CARLO GOZZI, *Prefazione a Bianca Contessa di Melfi ossia Il maritaggio per vendetta*, in *COL X, p. IV. La tragedia francese è *Blanche et Guiscard* di Bernard Joseph Saurin, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1763.

⁴⁵ *Ibidem*, p. VI.

⁴⁶ Cfr. *Avviso al lettore di Eco e Narciso*: «Non è da maravigliarsi, che i Poeti non trovino più argomenti efficaci da comporre delle Tragedie, essendo ridotta la materia tragica a una pantomima di bei visi, di gambettare, e di lascive attitudini, che fermano facilmente l'umanità.» (COL V, p. 395).

⁴⁷ CARLO GOZZI, *Prefazione a Il re de' genj*, in COL III, pp. 133-134. Nella prefazione a *La Zobeide*, Gozzi parla esplicitamente dell'aspetto ironico-parodico del termine di «tragedia fiabesca»: «Da un tal titolo si rilevi solo un tratto di parodia sulle cattive Tragedie, e quella faceta franchezza, e superiorità, colla quale ho voluto trattare in Teatro questo genere di rappresentazioni di falsa base, e d'argomento fanciullesco, con serietà.» (COL II, pp. 99-100).

⁴⁸ «La lettura di quest'opera mi sorprese per le robuste circostanze di passione, ch'ella rinchiudeva. Una Regina incinta, e il suo parto, che alla metà dell'opera aveva diciott'anni, m'imbrogliavano, ma non mi lasciavano abbandonare il pensiero di voler fare un'uso teatrale d'un tema, ch'era una gemma per la Truppa, ch'io soccorreva.» (CARLO GOZZI, *Prefazione a La caduta di Donna Elvira, regina di Navarra*, in COL IV, p. 177).

⁴⁹ GOZZI, *Ragionamento che contiene le verità, che si vedranno*, cit., p. 8.

Divisi l'opera in due azioni. La prima azione è un Prologo tragico da me intitolato: *La Caduta di Donna Elvira, Regina di Navarra*. Le seconda azione è una Tragicommedia da me intitolata: *La Punizione nel precipizio*. Nessuno ha impedito a' nostri maestri scrittori di Commedie, di mandare in iscena prima di cominciare la rappresentazione, un personaggio, che narrasse agli Ascoltatori un'antefatto per illuminarli del seguito. Il mio Prologo tragico non fa, che quest'effetto, e perch'egli sarebbe riuscito noioso esposto da una sola persona, ho voluto ridurlo ad azione, sceneggiarlo, e dialogarlo [...] Con tal ritrovato potei far vedere in un Prologo una Regina incinta oppressa, e dividendo l'azione in due argomenti trattati separatamente, potei far vedere il figliuolo grande nella Tragicommedia, senza ribrezzo. (GOZZI, *Ragionamento che contiene le verità, che si vedranno*, cit., pp. 178-179)

In questo modo l'unità di tempo sembrava meglio rispettata, e il grande concorso del pubblico confermò l'autore nella sua invenzione⁵⁰. Tuttavia, Gozzi deve ammettere:

Per alcuni Ascoltatori il mio ripiego fu invalido; nè valsero i due titoli, nè le due azioni, nè il far calare il sipario al termine del Prologo, e il rialzarlo al cominciar della Tragicommedia. Questi presero sempre l'azione per una sola, e la censurarono sulla regina incinta, e sul figliuolo grande. (GOZZI, *Ragionamento che contiene le verità, che si vedranno*, cit., p. 179)

Evidentemente, una parte del pubblico veneziano settecentesco giudica le opere secondo le regole della poetica normativa stabilita nel Seicento francese e non è disposta ad accettare soluzioni fantasiose. Secondo Gozzi è un punto di vista anacronistico e universalistico che non prende in considerazione né il cambiamento nel tempo né le particolarità della drammaturgia gozziana; perciò, chi leggerà le fiabe teatrali, «questo nuovo genere franco, audace, e smoderato con artificio, coll'immagine (verbigrazia) della Merope del Sig. Marchese Maffei [...] sarà buon critico facilmente, ma senza proposito, e senza merito»⁵¹ e lo stesso vale per chi farà «delle osservazioni sopra queste, come se fossero state il Cid di Cornelio»⁵². Se i suoi critici definiscono «mostri teatrali» le sue composizioni sceniche, Gozzi si mostra disposto a sottomettersi⁵³ — e a riprendere l'espressione in modo autoironico —, sottolineando però che, da un lato, tale giudizio si basa su criteri da lui esplicitamente esclusi per le fiabe teatrali e per le opere ispirate dal teatro spagnolo, cioè criteri 'dotti' e 'teorici' che non valgono per un teatro concepito per un pubblico ben definito e una compagnia comica specifica⁵⁴. Dall'altro sembra paradossale che

[...] in un secolo creduto filosofico rigeneratore, in cui si pretende di aver rovesciate tutte le leggi divine, ed umane; in cui tutte le immaginazioni dell'umano genere sono capovolte, e rivoluzionate; [...] in cui tutte le Città, le Castella, le Terre, e quasi i Villaggi dell'Italia sono forniti d'innumerabili Teatri aperti all'universale; in cui l'esercito di Xerse di Commedianti trae il vitto da que' ricinti specialmente in Italia; in cui tutto il premio dipende da pochi soldi all'entrata, esista ancora un picciolo drappelletto che sostenga in virga ferrea, a differenza di tutte le Leggi rovesciate, le Leggi delle antiche Poetiche come sacre, e intangibili nella Drammatica, e gridi, che ciò che non è Tragedia sublime, o Commedia semplice famigliare, composte in sul sagggiuolo de' precetti delle Poetiche, è composizione spuria, mostro, spazzatura indegna di entrare in un Teatro, e capitalmente sbandita dal Parnaso. (*Prefazione a Bianca contessa di Melfi*, cit., pp. 102-103)

Per le sue composizioni drammatiche, Gozzi rivendica una valutazione al di fuori della normativa poetologica, incentrata invece sulle leggi particolari che regolano i suoi generi. Solo coloro che sono capaci e propensi ad adattare i loro criteri all'oggetto in questione conosceranno che, in verità, l'apparente irregolarità è una regolarità diversa, «una certa tal quale regolarità differente da tutte le credute regolarità»⁵⁵. Questa

⁵⁰ Cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 180-182.

⁵¹ GOZZI, *Prefazione a Il corvo*, cit., p. 125.

⁵² CARLO GOZZI, *Prefazione a Il mostro turchino*, in COL II, p. 197.

⁵³ GOZZI, *La più lunga lettera*, cit., p. 102: «io mi sommetto al di lui giudizio fondato però sulle Leggi delle antiche Poetiche da me benissimo conosciute, e riverite».

⁵⁴ Cfr. la prefazione a *Bianca contessa di Melfi*: «Io fo questo ragionevole riflesso puramente per dire una verità, e non mai per paragonare le opere immortali de' grand'uomini, con quelle che facciamo noi oggi per i nostri Teatri, o per spassarsi, o per divertire i nostri concittadini, o per soccorrere de' Comici, o per spremere qualche lucro, che dà più vergogna che aiuto, o per la dolce immaginaria visione di passare per Autori considerabili.» (*COL X, p. IV).

⁵⁵ Nella prefazione a *Il metafisico*, Gozzi obietta alle accuse «[...] d'irregolarità di condotta, e d'impossibilità»: «Avrei potuto rispondere alla prima accusa, che tutti coloro i quali dormono sulla prevenzione, o vegliano in sogno colla vista alle leggi delle Poetiche, troveranno facile la censura sulla regolarità, e sulla catastrofe de' generi miei teatrali. Che ognuno di questi deve essere guardato come un'azione scenica poetica allegorica, in cui non è osservabile, sennonchè una certa tal quale regolarità differente da tutte le credute regolarità, non conosciuta, o

formulazione lascia intravedere la relatività della nozione di «regolarità» e, indirettamente, avverte i critici di riflettere sulle condizioni e le premesse sottostanti al loro giudizio. È ovvio che i generi gozziani non corrispondono alla poetica classica, e Gozzi ne tiene consapevolmente conto nei suoi scritti sottolineando ripetutamente l'apparente «irregolarità» e la «mostruosità» del suo teatro. Tuttavia, è convinto che l'informe sembra informe solo a coloro che non sono disposti a scostarsi dal loro consueto punto di vista⁵⁶.

Riguardo all'aggiustamento della prospettiva necessario per un migliore intendimento dei suoi generi, Gozzi dà alcuni cenni importanti. Nella caratterizzazione delle «dieci Fiabe teatrali» e delle «Rappresentazioni [riedificate] sugli argomenti Spagnuoli» come «tratti poetici allegorici, misti di capriccioso, d'allegro, di seria passione e di maraviglioso»⁵⁷ appaiono due nozioni chiave: l'allegorico e il capriccioso, riprese continuamente nelle prefazioni ed altri testi critici. Mentre la prima, l'allegorico, si riferisce in primo luogo al contenuto, la seconda, il capriccioso, mira alla struttura.

Siccome le composizioni sceniche di Gozzi non raffigurano la realtà quotidiana sul palcoscenico, ma un mondo immaginario costituendo una realtà teatrale sui generis, la relazione di questo mondo con la realtà non teatrale non è diretta e non ha un carattere rappresentativo immediato nel senso di 'copia' o 'contraffazione'. Anzi, la relazione è indiretta e mediata perché la realtà teatrale è l'immagine allegorica della realtà non teatrale. L'evidente lontananza dalla realtà dell'intreccio e del comportamento dei personaggi, sia nelle fiabe teatrali, sia nel teatro spagnolesco da un lato, e il latente richiamo a questa realtà tramite allusioni sparse nelle repliche delle parti comiche o la messinscena di tematiche attuali dell'epoca dall'altro, generano un'ambivalenza che bisogna sia dissolta dallo spettatore. Se questo, ignorando il carattere allegorico, giudica, per esempio, sulla base del criterio della verosimiglianza, vedrà «delle impossibilità, delle improprietà, e specialmente degli anacronismi»⁵⁸ perché il significato del mondo «altro» non si rivela immediatamente allo sguardo. Soltanto attraverso la riflessione e la contrapposizione con il mondo reale si delinea l'intento allegorico e il possibile significato. Questo modo improprio del discorso sulla realtà è costitutivo per il teatro di Gozzi e garantisce l'autonomia dell'invenzione poetica.

I termini «capriccio» e «capriccioso» si riferiscono sia all'invenzione sia alle opere e caratterizzano ugualmente tutti i generi gozziani. Non solo nelle prefazioni delle fiabe teatrali si parla di un «nuovo, e capriccioso genere teatrale» e di una «libera, capricciosa scenica opera fiabesca», ma anche i testi di ispirazione spagnola sono chiamati «capriccio» o «dramma capriccioso»⁵⁹. Questi termini evocano da un lato i concetti di invenzione, fantasia, gioco e follia, dall'altro designano un genere particolare della pittura veneziana del Settecento diventato famoso grazie ai nomi di Luca Carlevarij, Marco Ricci, Giovan Battista Piranesi, Canaletto e Giambattista Tiepolo. All'inizio libera invenzione, il capriccio sta sviluppando un proprio linguaggio formale e finisce col diventare una «irregolarità regolata»⁶⁰. Questo termine paradossale richiama immediatamente la terminologia gozziana con la quale cerca di caratterizzare l'aspetto strutturale delle sue opere e, infatti, i tratti fondamentali del capriccio pitturale⁶¹ sembrano corrispondere largamente al capriccio teatrale-letterario di Gozzi. Il ricorso a materiale preesistente, la combinazione di elementi di varia provenienza, la loro trasformazione in un contesto nuovo, che pur consente di riconoscerli, sono tutti fattori essenziali per un'arte che non vuole contraffare la realtà ma crearne un'altra capace di mettere in questione sia quella quotidiana che la maniera consueta di percepirla. Tramite la trasfigurazione, la trasformazione e la combinazione del materiale preesistente si costituisce una realtà artificiale eppure non immediatamente riconoscibile come costruita. Nell'allegoria come nel capriccio —due concetti essenziali per i generi teatrali di Gozzi— si manifesta la necessità e la capacità dell'immaginazione di percepire in una maniera diversa, estrosa, la realtà dominata dalla ragione.

rinnegata da' maligni, e non ammessa da' stitici inoperosi; e ch'è osservabile in questi principalmente, lo specchio morale, e il significato allegorico.» (CARLO GOZZI, *Prefazione a Il metafisico*, in *COL IX, pp. 311-312).

⁵⁶ Cfr. l'asserzione sull'«informe teatro spagnolo (che non è informe al gusto, e al genio della sua nazione)» (GOZZI, *La più lunga lettera*, cit., p. 34).

⁵⁷ GOZZI, *Ragionamento che contiene le verità, che si vedranno*, cit., p. 13.

⁵⁸ La citazione si riferisce a *La figlia dell'aria*: «La dotta bestialità, e la stordita erudizione de' censori di questo libero genere poetico artificioso, non inteso, o non omogeneo agl'ingegnetti, vederà nel favoloso allegorico *Dramma della Figlia dell'Aria*, delle impossibilità, delle improprietà, e specialmente degli anacronismi.» (GOZZI, *Prefazione a La figlia dell'aria*, in *COL X, p. VII).

⁵⁹ Per esempio: «Del genere teatrale capriccioso seriofaceto è: La Donna vendicativa disarmata dall'obbligazione. Ella è un'azione scenica romanzesca, che dopo le Fiabe, per dare un nuovo aspetto di spettacolo, donai alla Truppa Sacchi. Il titolo palesa, ch'ella è tratta da una *Commedia Spagnuola*. Un'opera de' due Autori D. Diego, e D. Giuseppe di Cordova, intitolata: *Rendirse a la obligazion*, m'ha dato l'argomento di questo capriccio.» (GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 77).

⁶⁰ Cfr. DARIO SUCCI, *L'arte dell'arte: i capricci veneziani del Settecento*, in *Capricci veneziani del Settecento. Catalogo della mostra*, Torino, Allemandi, 1988, p. 13-38: 16.

⁶¹ «L'assemblaggio di citazioni, interpolate per lo più da prototipi barocchi berniniani, di monumenti equestri e di fontane ed il ricorso ad una serie di immagini, non letterali ma sufficientemente riconoscibili, codificate nei dipinti e nelle incisioni di precedenti generazioni di artisti, vengono rielaborate da Carlevarij con "pittoresca licenza", cioè a capriccio.» (*Ibidem*, pp. 16-17).

Effetto notte. Per una ‘genetica’ del teatro gozziano ‘alla spagnola’

Piermario Vescovo
Università «Ca’ Foscari» di Venezia

per Maria Grazia Profeti

«El romanzo xe sublimà.
El dramma flebile xe abbondante.
Ghe mancava una scena notturna.
Eccola qua.»

1.

Un contributo di Anna Scannapieco in questo stesso volume si dedica alle riflessioni che negli scritti teorici di Carlo Gozzi riguardano le sue «commedie spagnole». Non potrò, quindi, che partire rinviando a quelle pagine, a proposito della difficoltà stessa della circoscrizione dell’oggetto¹. Diciamolo, allora, in modo netto ed inequivoco: le riflessioni sulla serie amplissima delle tragicommedie d’ispirazione spagnola non sono per Gozzi nemmeno lontanamente paragonabili a quelle che fanno riferimento alle *fiabe teatrali*, né all’atto di presentare per la prima volta i testi drammatici al lettore e neppure, con insistenza e perpetua ruminazione, nel tornarci a discorrere nel tempo.

Sarebbe, tuttavia, sbagliato desumere dalla relativa meditazione dell’autore uno scarso rilievo e interesse di una tale produzione, vasta e continuata nel tempo. Ragionamento a cui fanno da contorno tutti i luoghi comuni interpretativi, come quello del carattere meno ‘autorale’ della drammaturgia che si usa infatti definire ‘spagnolesca’ (con qualche sfumatura di disprezzo o, almeno, di deprecazione). L’interesse della drammaturgia d’ispirazione spagnola sta, evidentemente, altrove —almeno ad avviso di chi qui scrive— e risiede nella pura efficacia drammatica e spettacolare.

Gozzi si era preventivamente proposto di riflettere meglio e di più in una «prefazione alle commedie spagnole», secondo il titolo inequivoco, infatti, di un succinto e succoso appunto di lavoro, qui pubblicato da Anna Scannapieco; ma poi il testo in cui egli si riprometteva di farlo —l’*Appendice al Ragionamento ingenuo*— si diresse altrove, secondo un procedere per Gozzi caratterizzante, sotto spinte diverse e la provocazione di ciò che costituiva allora, al momento della pubblicazione non dell’originale scrittura di quei testi, l’attualità. Le linee che il foglietto, restituito tra moltissime altre carte dal Fondo Gozzi, espone sono chiarissime e, per quanto riguarda la seconda parte, prevedibili: si tratta del disegno —o meglio di uno dei numerosi disegni— che l’autore tenta mettendo la sua drammaturgia in rapporto ai più vasti tracciati di una storia europea delle tradizioni teatrali, intese come storie nazionali del gusto o addirittura (ne ho discusso più di una volta) di una «metafisica dei costumi»². Di questo disegno resta molta traccia, naturalmente, nell’*Appendice*, nello svolgimento della scrittura in cui essa si mette a punto e si consegna alla stampa, dopo molti percorsi e dopo —come ancora la Scannapieco mostrerà come editrice del medesimo testo— molte premesse: ed è in rapporto a questa traccia, appunto, che Gozzi sposta l’osservazione, parlando di altre esperienze e di altri teatri ‘nazionali’ e, dunque, dal suo punto di vista, uscendo poco dal seminato o, piuttosto, aggiornando la sua sensibilità e la sua reazione polemica su diversi fronti.

2.

Leggiamo, dunque, il sommario di un saggio non scritto per provare, se non a scriverlo noi (ambizione evidentemente illegittima o, quantomeno, sproporzionata al nostro compito), a restituirne qualche contorno:

Per le prefazioni alle commedie spagnole.

Sulla qualità degli argomenti. Preso il fondo e non la tessitura e il dialogo. Esame sulle tre Compagnie comiche di Venezia. Un fondo buono spagnolo fu lavorato come feci per la compagnia Sacchi e riuscì. Il medesimo soggetto sarebbe stato lavorato diversamente per le altre due compagnie, se il fondo è buono sarebbe riuscito lavorato colle viste a’ caratteri delle altre truppe da me conosciuti, e colle viste al genio della mia nazione. Cornelio fu immortale traendo dal fondo

¹ Cfr. le pagine 31-44 del presente volume.

² Cfr., sulla questione del ruolo della Spagna, il mio *“Alcune reliquie de’ teatrali spettacoli spagnuoli”. Da uno “spagnolismo” a un altro*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di Monica Bandella), *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 57-71 e, nello stesso volume e sotto il profilo più strettamente gozziano, JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, pp. 81-106.

spagnolo gli argomenti delle sue opere migliori. Egli li ha trattati colla vista alla delicatezza della sua nazione, io ho creduto di doverli trattare colla vista all'indole della mia. Il *Cid* di Cornelio non basta ad appagare gli Italiani, il *Cid* accresciuto da un italiano sotto il titolo di *Roderigo*, piacque in Italia. La *Scogese* regolata dal Signor Volter e fedelmente tradotta non piacque in Italia, accresciuta dal Signor Goldoni col riflesso al genio italiano piacque moltissimo.

Fondo, tessitura, dialogo. Ecco una chiara dichiarazione relativa all'ordine di paragone strutturale e che costituisce il dato ineludibile per un confronto con gli 'originali'. Si tratta, appunto, del terreno su cui si può in prima istanza esercitare un legittimo paragone tra i 'derivati' drammaturgici o spettacolari gozziani (che l'autore considera, si badi, degli 'accrescimenti') e gli originali aurei spagnoli. Un confronto che prima va condotto sul terreno degli istituti drammaturgici —nel senso esatto della competenza di genere e tradizione che fonda la scrittura di Carlo Gozzi— e poi, eventualmente, allargato o spostato alle serie tematiche, ideologiche e così via. Riconoscimento 'genetica' —quella che è dato attingere, appunto, a partire dalle questioni poste da *fondo, tessitura, dialogo*— significa 'arte poetica', non nel senso alto e convenzionale delle poetiche classiciste (quello che si impiega da Orazio a Boileau e oltre), ma in quello che i drammaturghi hanno esercitato nella pratica e abbracciato nella teoria della composizione a proposito di un sistema della scrittura teatrale come montaggio di azioni nel tempo e nello spazio, di relazione e intreccio di trame, di invenzione di personaggi e dei loro rapporti in un sistema di ruoli, di livello e di articolazione della loro parola e così via. Un sistema, dunque, tanto più chiaro come oggetto di riferimento per l'autore e di confronto per la critica nel caso in cui esso si ponga —come nel nostro— nella dipendenza da una tradizione da reinventare in un differente sistema e, nel dettaglio, nel rapporto tra precisi testi di partenza e precisi testi di arrivo. E più in dettaglio ancora, nella cultura della singola compagnia: riscrivere per determinati comici e per la loro, individuale, tradizione di appartenenza, *in vista* delle loro caratteristiche individuali e di gruppo.

La costruzione del sistema drammaturgico e spettacolare delle *fiabe* rappresenta un orizzonte di grande complessità e varietà, in quanto inventato dall'autore stesso, nel tempo, in base a plurimi incroci e mescolanze di tradizioni e generi, sottoposti ad ampie mutazioni nell'ordine dei riferimenti implicati. Viceversa la drammaturgia d'imitazione spagnola procede dall'esplicito e diretto rapporto, o imitazione, con una serie precisa di precedenti drammatici, certo variabili nei dettagli ma in sé compiuti, intesi come testi individuali. Di là Gozzi mescola tragedia e commedia dell'arte, repertori fiabeschi vicini e lontani (dai napoletani barocchi alla novellistica orientale), tradizioni teatrali le più disparate alle tracce narrative, alle *ambages* ancora a distanza di secoli 'bellissime' —perché sempre avvincenti— del romanzo cavalleresco e così via; di qua una serie di riprese per cui nella maggiore o minore libertà di variazione il rapporto si pone non solo con una tradizione definita ma con un esemplare drammatico di riferimento. Così mentre la prima linea mostra un'incessante volontà di variare la scelta e la proporzione degli elementi (satirico-pamphlettistico, filosofico-allegorico, tragico, comico, magico, romanzesco e così via) la seconda si pone in uno spettro sostanzialmente unitario o non eccedente un profilo di inquadramento generale, e proprio per questo pensa di più, e di più illumina, le strutture.

Comprendere ciò è considerare una questione di *genetica teatrale*, pressoché allo stato puro o profondo, nel senso che dà a questo termine George Forestier³. Con poche parole chiarissime Pierre Corneille dichiarava, in una lettera all'abate de Pure dell'agosto 1660, l'*art poétique* essere l'orizzonte di riferimento primario per la creazione drammatica, riducendo tutto il resto a «la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale et la politique». Retorica, morale e politica 'ricamano', dunque, intorno all'arte poetica, che significa costruzione del testo drammatico. Ciò che Forestier rivendica come punto di approccio differente a Corneille vale probabilmente per ogni grande drammaturgo, al contrario degli scrittori che occasionalmente usano il teatro come veicolo di idee: si tratta del movimento che va dalla forma al senso, perché nella creazione drammatica la forma precede il senso e lo determina, non viceversa (e questo si applica anche ai grandi drammaturghi 'politici', come per esempio Brecht, straordinario inventore di forme):

[...] la critique cornélienne, tout en pointant les constances et dégageant les évolutions, s'attache plus aux différences qu'aux ressemblances, cherchant dans les différences les marques d'une pensée qui reflète l'évolution de la société, de l'idéologie, de la situation politique, et de l'individu Corneille lui-même. Transposée sur un plan plus général, il y a là l'idée que chez Corneille, plus que chez tout autre écrivain, le sens préside à la forme.

Or on ne s'est jamais demandé si les différences ne s'expliquent pas par les ressemblances, c'est-à-dire si elles ne sont pas le résultat de questions posées par l'auteur à sa propre conception de l'art dramatique, impliquant des inflexions et des expérimentations. Car il nous a semblé, à examiner la

³ GEORGE FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'auteur*, Genève, Droz, 2004.

construction de ses tragédies comme à lire ses textes théoriques et critiques que pour lui, composer une pièce de théâtre, c'est aller de la forme au sens. (FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale*, cit., p. 21)

Si tratta di una citazione che ho altrove messo in campo —con obiettivi naturalmente diversi— per Carlo Goldoni e che per colui che si considera purtroppo ancora, in termini restrittivi, spesso semplicemente il suo 'avversario', dovrebbe suonare ancora più chiara e netta, di fronte a un pregiudizio tanto minore rispetto a un'ideologia non considerata come progressiva e che quindi, schematicamente, si tende a pensare in *reazione* a qualcosa. È evidente che sostenere per Carlo Goldoni una lettura che va 'dalla forma al senso' significhi intraprendere una partita dimostrativa che deve, per farsi comprendere o solo essere presa in considerazione, combattere contro una serie di luoghi comuni, numerosi e spesso dati per scontati, anche se per Carlo Gozzi —per gli opposti pregiudizi che lo circondano— una strada dalla forma al senso può apparire, se non spianata, certo più facilmente percorribile.

Ma, per intanto, si veda anche questo appunto, che proviene dalla redazione manoscritta, molto diversa da quella a stampa, della prefazione a *Bianca contessa di Melfi*, che insiste —e in generale— su una protratta adesione a una drammaturgia letta costantemente come una summa di «dati romanzeschi», ripensata poi in altra forma, a partire da una ricitata *ossatura*:

Uno s'immagina di scrivere qualche rappresentazione teatrale leggendo un romanzo, l'altro leggendo una novella, l'altro leggendo una storia, l'altro una fola, l'altro udendo un racconto, l'altro osservando i fatti d'una famiglia, i caratteri e le catastrofi dell'umanità. Fuori da questi principi non credo che sia nata né sia per nascere azione scenica in quelle tante che abbiamo vedute e che uderemo [...] io scrissi leggendo le cose del teatro spagnolo come dati romanzeschi [...] Le mie ossature, i miei caratteri, i miei dialoghi differenti le fanno mie creature, dicono abbastanza ch'io non sono un traduttore, ed io non ho mai prodotta nessuna di queste opere senza nominare le commedie e gli autori che avevano risvegliata in me la fantasia di comporle, perché ognuno potesse fare un'esame di confronto.⁴

3.

Ciò che Gozzi chiama *fondo* si potrebbe dire la 'materia predrammatica', al di qua della sua sceneggiatura di dettaglio e del dialogo propriamente inteso, e che dal dramma formato occorre in prima istanza estrarre: il dato romanzesco o d'intreccio, appunto. Si tratta della consueta metafora del *fondo* sopra cui si tesse il testo drammatico propriamente inteso o sul quale si costruisce il dramma come edificio. Questo significa, dunque, per Gozzi *lavorare il fondo*, poiché si tratta di ricavare una base o un supporto per una sorta di 'rifacimento originale', pensando al *genio 'nazionale'* come a un orizzonte storico e territoriale insieme, cioè complessivamente *culturale*, in rapporto al pubblico cui l'operazione seconda è destinata. Le operazioni gozziane sulla drammaturgia aurea spagnola —con maggiore o minore libertà o fedeltà agli originali— sono, infatti, tutte dei 'palinsesti', nel senso che Gérard Genette affida alla categoria della letteratura «al secondo grado»⁵.

Il *fondo* —inteso come materia potenzialmente drammatica o puro *intreccio*— ripreso, ed eventualmente variato, determina come scala della nuova fabbrica la cosiddetta *ossatura*, vale a dire l'articolazione della trama narrativa secondo scansione scenica, in rapporto a spazio, tempo e interlocutori⁶.

Risalendo nel tempo e allargando il campo, due luoghi davvero illuminanti dell'*Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega si riferiscono proprio coi termini di *asunto* e *sujeto* alla trama narrativa succinta —vale a dire all'intreccio inteso come *nodo* e *soluzione*— e alla sua disposizione o 'sceneggiatura' in *actos de tiempo*. Si tratta, più ampiamente, di una distinzione che, a propria volta, si lascia interpretare alla luce di alcune dichiarazioni relative ai metodi di lavoro di alcuni drammaturghi anche lontani nello spazio e nel tempo, come gli italiani della seconda metà del secolo seguente, tra i quali, appunto, il nostro conte (e grazie anche alle molte notizie che ci offrono ora le sue carte manoscritte). Il *soggetto-argomento*, pura relazione di nodo e scioglimento di una trama o intreccio, si distingue, dunque, dal *soggetto-ossatura*, piano dettagliato del dramma nell'ordine dello spazio, del tempo e dei personaggi. Per gli spagnoli si è anche dubitato dell'esistenza del *sujeto in prosa*, ripartito in *tres actos de tiempo*, e alcuni studiosi hanno addirittura proposto che Lope avesse scritto *verso* e non *prosa*, o che intendesse —tentando impossibili arrampicate sugli specchi dell'uso linguistico— dire il

⁴ Ringrazio per la segnalazione Giulietta Bazzoli (cfr. Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 3.1, c. 14r)

⁵ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (trad. di RAFFAELLA NOVITÀ), Torino, Einaudi, 1997, pp. 341-351 (ed. orig. Paris, 1982).

⁶ Sulla forma dell'*ossatura* (anche in rapporto al *soggetto o canovaccio*) e sui momenti della composizione drammatica scritta e all'improvviso, mi permetto di rinviare al mio *Fatti sopra le parole, Scenari, ossatura, canovaccio*, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», III (2010), pp. 95-116.

contrario, dove nello spagnolo del primo Seicento ‘scrivere in prosa’ potrebbe voler dire ‘scrivere in versi’. Dei *guiones* sono, in tempi recenti, riemersi o sono stati riconsiderati, a testimoniare l’esistenza, del resto ovvia, delle scalette di lavoro o di scenificazione da cui il drammaturgo necessariamente partiva prima di dialogare o versificare il dramma⁷. Esattamente come ci raccontano di aver fatto Goldoni, Gozzi e Alfieri.

Un esempio straordinario —dal quale certo dipende la sorte meno oscura di questa tra le tragicommedie sorelle— è offerto da *I due fratelli nemici*, dove l’innovazione particolare di Gozzi rispetto al suo modello, *Hasta el fin nadie es dichoso* di Moreto, è costituita proprio dall’invenzione rispetto all’originale di un personaggio che ricava da un’azione in corso appunto un *fondo* per una tragicommedia. Anzi, è tanto più interessante che egli cominci a prendere appunti volanti con quadernetto e *toccalapis* pensando di abbozzare la trama di un possibile romanzo, scoprendo via via che l’*asunto*, per dirla con Lope, si distende naturalmente, da solo, in un’*ossatura*. Visto che egli agisce in commedia —vale a dire che il piano dell’inverosimile romanzesco *alla spagnola* è dopotutto quello del suo quotidiano— la sua scaletta drammatica finirà col determinare lo scioglimento della trama in atto, come cioè se l’inventore dello scioglimento non fosse più Moreto, tallonato da Carlo Gozzi, ma davvero il personaggio di Brighella.

Il sipario si apre su una delle invenzioni in assoluto più felici di Gozzi, il prologo in cui Brighella e Tartaglia guardano da fuori, estraneo dubbioso il primo ed estraneo partecipe il secondo, alle incredibili trame *romanzesche* degli spagnoli (appunto, come dichiarava l’autore, al teatro spagnolo come insieme di *dati romanzeschi*). Se Tartaglia ragiona in rapporto all’utilità di cassetta di quegli intrecci per il teatro italiano, Brighella oppone un discredito per l’innaturalità del *romanzesco* rispetto a cui dovrà via via cedere in corso d’opera, entrandoci dentro, prendendo appunti mentre la trama gli scorre davanti e, alla fine, dopo essersene appassionato, farla convergere addirittura nel mondo, dopo tutto per lui ‘reale’, dell’azione in corso. Non abbiamo in questa sede spazio —e, del resto, altri hanno già offerto al proposito preziose osservazioni⁸— per un ripercorrimiento di dettaglio della tragicommedia, sulla quale medito di ritornare in altra occasione. Mi limito a ricordare come una prima serie di riferimenti di Brighella ai suoi appunti vada in direzione della composizione di una traccia da distendere in romanzo: «Oh, el primo tomo se fa interessante. El par meglio del *Guerino il meschino*», fino alla risoluzione decisiva: «Mo sior sì, i accidenti de sta zornada m’ha svegià l’estro; ho risolto, voggio componer un dramma flebile. Cossa ghe par in sti primi atti della mia ossadura?». Termine che ritorna anche in bocca alla spalla-Tartaglia, in ruolo di critico che dimostrerà le sue ragioni, che sono ovviamente quelle dell’autore: «Poeta, nuovi accidenti; vieni a raccogliarli per l’ossatura del tuo dramma flebile». Dunque il procedimento è quello di una *sublimazione teatrale del romanzo* —nel senso dell’*asunto* di nodo o scioglimento— che si fa, guadagnati via via i suoi snodi e le sue componenti di repertorio o situazioni che non possono mancare, un dramma articolato in scaletta: «El romanzo xe sublimà. El dramma flebile xe abbondante. Ghe mancava una scena notturna. Eccola qua». Sulla *scena notturna*, sul suo valore irrinunciabile e dunque stereotipo arriverò tra breve, più a lungo, a discorrere. Per Brighella vorrei solo osservare, sinteticamente, da una parte l’interesse del suo passaggio da un ruolo ad un altro: il primo potrebbe benissimo riflettersi —come si dice, come forma di *focalizzazione*— in romanzo, e che rappresenta, anzi, proprio allora il tipico *punto di vista* che si va solidificando nella tradizione narrativa europea, quello del personaggio intradiegetico, presente ma laterale, estraneo all’azione e col solo ruolo di narratore: «No voggio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me basta de esser un accessorio». Il secondo aspetto risiede —nel progressivo farsi prendere la mano per la *passione* del falso e dell’innaturale— nel ruolo di un altro tipo di racconto, quello ‘vecchio’ che piace al conte Gozzi e che lo appassiona, dai romanzi cavallereschi al *Quijote*, a mostrare anche come la polemica contro un certo tipo di romanzo e di romanzesco sia in realtà funzionale all’apologia di un altro tipo di romanzo e romanzesco. Lo scioglimento della trama è un colpo di genio assoluto: non assistiamo alla rappresentazione della soluzione, ma alla lettura delle ultime scene della sua *ossatura* che Brighella sottopone all’approvazione del re, come se si trattasse —a questo punto più che della traccia di un dramma da scrivere— di uno *scenario* su cui chiamare gli altri personaggi a improvvisare. «Il scioglimento non è cattivo. Vostra Maestà non sarà scontenta», premette Tartaglia.

Scena ultima. Sua Maestà tisica abbraccia il fratello, gli cede il trono, perdona a don Gastone, ordina che don Raimondo sia tratto dalla torre e si ritira per prendere con quiete il latte d’asinella inutilmente ecc. Don Garzia, illegittimo, disperato si chiude in un ritiro [...]

⁷ Per una sintesi e una ricognizione bibliografica su questo punto cfr. MARCO PRESOTTO, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 33.

⁸ Cfr. BODO GUTHMÜLLER, «Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?». «I Due fratelli nemici» di Carlo Gozzi, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 35-51; LAURA RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi, Roma, Bulzoni, 2000, in part. pp. 163 e ss. Utilissima, inoltre, per me la lettura di una tesi di laurea sulla commedia, dedicata peraltro a un puntuale confronto con l’originale, di Silvia Uroda, relatore Ricciarda Ricorda (Università Ca’ Foscari Venezia, a. a. 2009-2010).

e così via. Brighella è qualcosa di più di un personaggio metateatrale, come viene spontaneo dire col riferimento a categorie consuete e, invero, un po' logorate dall'uso retrospettivo. Piuttosto siamo di fronte a un patente caso di quella *metalessi*, figura romanzesca —e teatrale, come ho provato a mostrare in altra sede— che si nutre proprio di una funzione tipica dell'epopea⁹. Cosa che non stupisce nell'orizzonte di gusto e cultura dell'autore, a provocare il passaggio di Brighella dalla scaletta narrativa all'ossatura drammatica, ma con tutto il carico del punto di partenza e la sua messa a frutto in quello di arrivo. Nell'epopea il narratore o il cantore può apostrofare i propri personaggi, come se volesse entrare nello spazio dell'azione che sta narrando, per fermare o cambiare il corso degli eventi: spazio che resta, per definizione, a lui inaccessibile, come accade, per esempio, alla voce che narra nella *Gerusalemme liberata* che vorrebbe avvertire Tancredi di non uccidere Clorinda, celata da altra armatura, o a moderni narratori romanzeschi, anche nel caso in cui muovano da istanze parodistiche, come in quello, sublime, del *Tristram Shandy* di Sterne, provare ad avvisare invano lo zio Tobia di non entrare nel luogo in cui la storia prevede, inevitabilmente, che egli troverà la morte. I narratologi chiamano *metalessi* questo procedimento, a carico dell'autore o del narratore, una figura consistente —come annotavano i vecchi dizionari di retorica— nel fingere che costui «operi egli stesso gli effetti che canta». Ma esiste —con evidenza assoluta— una *metalessi* teatrale, molto più sostanziosa e avvincente, a carico del personaggio. Quella che arriva fino ai sei «in cerca d'autore» del celeberrimo testo pirandelliano, non a caso inizialmente concepiti come in uscita da un romanzo non compiuto, che si muovono a tutti gli effetti da un 'soggetto', inteso come abbozzo di trama, e da un'ideazione sommaria di caratteri o 'personalità' per cercare il compimento della loro storia in una «commedia da fare», dunque nella tanto più impossibile impresa di operare gli effetti che l'autore non ha voluto cantare attraverso la rappresentazione e, guardacaso, di un dramma a *soggetto*. Ma anche questa è una vicenda su cui tornare a meditare un'altra volta.

4.

Le unità di articolazione di partenza e di arrivo possono, dall'una all'altra cultura teatrale, sembrare identiche: in tre atti o meglio *jornadas* (quantità di cammino che si percorre in un giorno) dividono i loro drammi gli spagnoli; in tre atti dividono prevalentemente, secondo il costume del teatro vivo, gli italiani del XVII e XVIII secolo, da quando la forma pentapartita del dramma declina, almeno sulle tavole dei teatri commerciali. Questa identità è tuttavia apparente, essendo in campo due differenti orizzonti di riferimento. L'articolazione in tre *jornadas* degli spagnoli si dispone scegliendo tre porzioni di durate giornaliere, a volte tre interi giorni, che possono essere anche molto vicini nel tempo ma pure molto lontani al bisogno, soprattutto —come dichiara Lope— quando si metta in scena la Storia o si facciano viaggiare per il mondo i personaggi. La struttura del teatro dei comici dell'arte e della commedia italiana in genere fa invece generalmente riferimento a tre parti di una durata giornaliera unitaria, separate da due ellissi temporali: si tratta, insomma, di una forma di regolarità semplificata rispetto alla forma pentapartita 'classica'.

Questo elemento fondamentale non mi sembra abbia attirato l'attenzione, pur nel rilevante panorama di studi dell'ultimo trentennio sulla *commedia dell'arte*, mentre ne rappresenta certo uno dei dati più tangibili della storia: l'intero corpus degli *scenari* a noi noto —dal *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala ai vari Zibaldoni seicenteschi— si rapporta alla divisione in tre atti (applicandola a tutti i generi, ivi compresa l'*opera regia* o *reale*) e tale misura si ritrova come normale e dominante, salvo che per le tragedie e i drammi di forma più elevata, in versi, anche nella produzione teatrale *distesa* di Goldoni, pur se talora in Goldoni la divisione tripartita è solo apparente. Tra i primi esempi di documentazione della forma tripartita per la commedia all'improvviso si trovano quelli —dopo la scoperta di María del Valle Ojeda Calvo— relativi alla presenza in Spagna della compagnia di Stefanelo Botarga e Zan Ganassa nell'ultimo quarto del Cinquecento, tanto da permettere anche di supporre, considerata l'altezza cronologica, una possibile influenza sulla drammaturgia spagnola aurea¹⁰.

Su una scala di osservazione meramente quantitativa si evince —sfogliando le schede del presente volume— che Gozzi non si pone la questione di una simile differenza, che è tanto evidente quanto sostanzialmente poco importante o, almeno, non il dato più rilevante di questa vasta produzione. Non si dà

⁹ Per la *metalessi* cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* (trad. di LINA ZECCHI), Torino, Einaudi, 1972, p. 136 (ed. orig. Paris, 1972, pp. 282-285). Alcuni tentativi di applicazione della categoria al teatro sono ora nel mio *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011.

¹⁰ Per la questione mi permetto di rinviare al mio *«y en tres actos de tiempo le repartio»: «sujeto», «asunto» e divisione temporale del dramma nel teatro commerciale tra Italia e Spagna*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Atti del Convegno per il quarto centenario del «Arte nuevo de hacer comedias» di Lope de Vega*, Firenze, Alinea, 2011, pp. 321-332. Per gli scenari di Botarga e Zan Ganassa cfr. MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

in lui, né sarebbe possibile in quest'epoca, la volontà di mettere un busto di contenimento alla straripante libertà temporale degli spagnoli, come accaduto tra gli altri ai francesi dell'*âge classique*, secondo quanto, tra tutti, insegna il caso esemplare del *Cid* corneliano. Neppure la scelta di impegnarsi così a lungo e fittamente coi modelli spagnoli significa, per contro, una deliberata opzione quale anticipo di una rivoluzione proto-romantica a venire (che è, peraltro, nelle stesse mitologie romantiche una battaglia largamente fasulla, perché già svolta, senza pretese di partito ideologico, dai loro precursori). Sarebbe, naturalmente, ingenuo ipotizzare un'attrazione in questa direzione, anche se ovviamente in essa si pongono le ragioni della libertà gozziana dalle regole e, soprattutto, il suo racconto o la sua rivendicazione complessiva a cose fatte, da lontano, come mostra esemplarmente quella sorta di testamento artistico rappresentato dalla finale *La più lunga lettera di risposta che sia mai stata scritta*, sulla soglia del XIX secolo.

Il superamento di una tale misura nasce, e non poteva del resto essere altrimenti, dentro alla sperimentazione fiabesca. Gozzi sostiene, da una parte, di aver rispettato formalmente l'*unità di giorno* nelle fiabe, ma è evidente che attenersi ai principi del cosiddetto *vraisemblable* in un quadro del tutto inverosimile serve più a mostrare la vanità che la ragionevolezza delle regole o dei principi convenzionali: qui le stesse amplissime escursioni nello spazio —quelle per cui Lope de Vega dichiarava il necessario allentamento del tempo ristretto del «giro di sole» aristotelico, ridotto a un più spendibile «pase en el menor tiempo que se pueda» (v.193)— sono consentite dalla velocità ottenuta col mezzo magico, come quando nell'*Amore delle tre melarance* un paio di scarpe fatate permettono di macinare miglia su miglia, senza venir meno —non senza, ovviamente, ironia— ai limiti di una 'durata aristotelica' (anche Puck faceva, del resto, in *A midsummer night's dream* il giro del mondo in breve tempo, perché un essere fatato viaggia con velocità, mezzi e percepisce lo spazio e il tempo diversamente dagli umani, e infatti il suo riferimento andava ai tempi di spostamento del levatano, come se si trattasse di un dato comune dell'esperienza, come il cavallo o la barca a vela).

Ed è dentro alla fiaba —anche se Gozzi non arriva all'attuazione concreta di tale possibilità— che la libertà piena di ambientazione nel tempo e nello spazio si lascia osservare, ma direi come qualcosa che scaturisce direttamente dalla forma diegetica dell'appunto utile all'*asunto* o alla determinazione del *fondo*: non è la rivendicazione astratta di una maggiore libertà del dramma, quanto piuttosto la scansione naturale della narrazione, col suo prendersi il tempo necessario, a mettere in campo spunti siffatti. Lo scrittoio gozziano rivelato dagli appunti recentemente riemersi testimonia, nella porzione finale della stagione delle 'fiabe', nelle carte relative alla preistoria de *L'angellino belverde*, alcuni esempi ragguardevoli, tra cui il seguente, che ho avuto occasione anche altrove di citare e commentare¹¹:

Un re non avendo figliuoli, si mise a piangere e a gridare: o *Cielo*, mandami un erede etc. Sentì una voce rispondere:

Re t'appago, tu risolvi.

Vuoi tu figlia che ti fugga

O vuoi figlio che ti strugga?

Il re entra in confusione, suona il campanello, chiama i consiglieri, li fa sedere, chiede se debba volere una figliuola che gli fuga o un figliuolo che lo strug(g)a. Vari consigli sulla vita e sull'onore de' consiglieri politici ed eruditi. Vedi *Cunto de' cunti* a carte 460 e 461. Si stabilisce una figliuola. Il re grida: *Una figlia una figlia(!)*. La voce coi versi dice che sia esaudito, che comandi alla moglie. Re chiama la moglie, le comanda che gli vada a partorire [su faccia] una figliuola grande e grossa sicché sia buona di agire nel secondo atto della commedia; sino che l'orchestra suona, regina dice d'obbedirlo. Si scioglie il consiglio.

Questa durata di nove mesi, destinata a trovar posto nell'*entracte*, riconduce all'esempio più arditto che si offra in tutti i drammi d'ispirazione spagnola col caso de *La punizione nel precipizio*, ispirata a *La venganza en el despeño* di Juan de Matos Frago. Che si tratti di una delle prime tragicommedie spagnole gozziane è altresì indicativo di come non si possa trattare la liberazione dalle regole come una rivoluzione o un itinerario progressivo, di tappa in tappa, verso la 'libertà del genio'. Semmai sono qui il senso di deroga o di molto relativa soluzione di compromesso a mostrare che la scelta spettacolare supera le stesse categorie teoriche cui l'autore fa riferimento. Tra l'irrinunciabile sacrificio di una porzione di azione che egli non voleva risolvere in mero antefatto narrativo —che egli non intendeva cioè scorciare a un compendio narrato dai personaggi— e, per contro, una piena assunzione dell'articolazione irregolare del dramma spagnolo, sentita come eccessivamente ardita, Gozzi propone una soluzione sulla pagina del libro che non ha, viceversa, alcun valore scenico. Siamo di fronte —su un piano di esatta analogia al salto eccezionale che in *The winter's tale* faceva esprimere allo stesso Shakespeare per mezzo dell'uscita del Tempo personificato sulla scena l'ardire dello

¹¹ Le citazioni sono tratte dal fascicolo 4.6 del fondo Gozzi e per un commento più ampio si veda il mio «*Alcune reliquie...*», cit.

stralcio di sedici anni— a un 'salto' di ben quindici anni tra la prima e la seconda *jornada*, eccezionale per la sua ampiezza anche all'interno della drammaturgia del *Siglo de Oro*.

Ecco, dunque, l'idea di staccare questa porzione eccedente di trama e di confinarla —pur in una regolare sceneggiatura drammatica— in un «prologo» giustapposto al dramma vero e proprio. Un prologo, dunque, mimetico e non diegetico, vale a dire un atto a tutti gli effetti, che ottiene una strana articolazione in quattro atti del 'prodotto' complessivo, con un intervallo in più ma, soprattutto, con una bizzarra determinazione. Si tratta tuttavia, con ogni evidenza, di una difesa d'ufficio che ha un qualche valore —e del tutto relativo— sulla sola pagina del libro. Nella realtà della recita il sipario tirato dopo il primo atto assume l'apparenza di un segno dichiarativo, ma certo debole e, in ogni caso, incapace di modificare il senso dell'operazione, che coincide, infatti, con il rispetto dell'estensione temporale del modello spagnolo. Così nella prefazione a *La caduta di Donna Elvira*:

Divisi l'opera in due azioni. La prima azione è un Prologo tragico da me intitolato *La caduta di donna Elvira, regina di Navarra*. La seconda azione è una tragicommedia da me intitolata *La punizione nel precipizio*.

[...] Con tal ritrovato potei far vedere in un prologo una regina incinta oppressa, e dividere l'azione in due argomenti trattati separatamente, potei far vedere un figliuolo grande nella tragicommedia, senza ribrezzo.

Per alcuni ascoltatori il mio ripiego fu invalido, né valsero i due titoli, né le due azioni, né il far calare il sipario al terminare del prologo, e il rialzarlo al cominciar della tragicommedia.

Questi presero sempre l'azione per una sola, e la censurarono sulla regina incinta e sul figliuolo grande.

Il passo contiene, peraltro, una testimonianza rilevante a proposito dell'uso del sipario come separatore non delle 'parti' del dramma, ma impiegato esclusivamente quale segnale d'inizio e fine della rappresentazione, nella complessiva estensione della pièce-azione, come avveniva allora generalmente. Sappiamo che a quest'epoca in Italia il sipario si apriva e chiudeva solo all'inizio e alla fine dell'intero dramma: ne ragiona proprio allora Carlo Goldoni, da Parigi, discorrendo in una lettera a Francesco Albergati Capacelli del diverso impiego che lo stupisce colà, nell'introduzione della chiusura tra un atto e l'altro. Un impiego certo allora agli inizi, come documentano le proposte teoriche di Marmontel¹². Quanto realizzato da Gozzi appare dunque un impiego in anticipo sulla sensibilità e sul costume comune, che sortisce però —stando alle dichiarazioni dello stesso autore— un esito sostanzialmente irrilevante ai fini della partizione del dramma, da una 'disposizione interna' verso una 'disposizione esterna', nella misura ideale secondo cui si dispongono dilogie e trilogie, con le loro sospensioni temporali, rispetto al dramma 'unitario'. La categoria del *ribrezzo* —e soprattutto dell'*escamotage* che rende tollerabile e anzi di esso fa, o prova a fare, un effetto estetico— merita qui una particolare sottolineatura.

5.

Di questo esempio, anche a partire dallo strano numero degli atti (quattro o, se si preferisce, tre più uno) avevo già discusso a suo tempo, in un libro dedicato alla «drammaturgia del tempo» a partire dalle pause drammatiche. Mi sembra ora, alla lettura delle schede che queste pagine accompagnano, che sia in quest'ambito che la questione si ponga per l'intero *corpus* delle tragicommedie d'ispirazione spagnola. Tale osservazione diventa di notevole interesse laddove coinvolge la differenza, apparentemente più forte, che alcune riprese gozziane introducono rispetto al loro modello, vale a dire il passaggio dalla scansione tripartita a quella pentapartita. Se guardiamo, ad esempio, all'ingente *baule* goldoniano, osserviamo senz'altro che la scelta del verso impone, quale che sia il livello di decoro dei personaggi, un'elevazione formale che richiede la divisione pentapartita al posto di quella tripartita: sempre in cinque atti parlano, in endecasilabi o martelliani, principesse da tragedia o popolane da calle (e così anche nel caso del *Campielo*, che pur impiega in commedia, *una tantum*, un campionario per nulla nobile, e molto mobile, come quello del libretto per musica).

Un'analisi sulle scelte di articolazione e divisione in atti della drammaturgia fiabesca gozziana resta tutta da compiere, quanto al terreno d'ispirazione spagnola è evidente che i criteri dell'elevazione formale non spiegano minimamente i casi in cui l'autore decida di passare dalla tripartizione degli originali (di norma da lui rispettata) alla forma pentapartita. Non avrebbe, infatti, senso che Gozzi si limitasse al travestimento esteriore solo in alcune delle sue prove, mentre, peraltro, il caso de *Le droghe d'amore*, interamente redatta in versi, mantiene la divisione in tre atti, conformi alle tre *jornadas* del testo di Tirso de Molina di partenza. La

¹² Per una documentazione di riferimento mi permetto di rinviare al mio *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp.180-182.

ragione dei rifacimenti in cinque atti è evidentemente altra e presume la necessità di aumentare il numero delle pause temporali, come verificheremo subito.

Nel campionario goldoniano esistono, del resto, testi drammatici che non sono affatto articolati in tre atti reali, anche se sulla carta così si presentano, caratterizzati da un numero superiore di pause temporali. Mi limito a richiamare il caso de *L'uomo prudente*, che ho analizzato in dettaglio da questo punto di vista pubblicandolo (Venezia, Marsilio, 1995). La durata è regolare —interna alle ventiquattro ore— e le ellissi temporali sono quattro: a un'osservazione riavvicinata si nota che è proprio l'introduzione del tempo di notte in scena a necessitare di un maggior numero di pause, senza che ciò deroghi minimamente al rispetto dell'unità di tempo, cioè a una durata che resta interna alle ventiquattro ore. Il tempo di notte gioca decisamente nella diversa articolazione anche nel caso de *Il bugiardo*, che mette in scena infatti ad apertura del sipario una serenata notturna che nei modelli —la commedia di Alarcón che ispira Corneille e Corneille che ispira Goldoni— è solo materia, il giorno dopo, di racconto da parte dei personaggi. Si tratta anche qui di un caso —pur se nella plausibile mediazione per via francese— di aggiunta del tempo notturno a un originale spagnolo. Il tempo di notte gioca un ruolo caratterizzante anche nei rifacimenti gozziani, e non a caso: come Brighella ci ha avvertito, maneggiando trame spagnole, a un *notturno* non si può mai rinunciare.

In cinque atti sono: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (da José e Diego De Figueroa e Córdoba, *Rendirse a la obligación*) del 1767; *Le due notti affannose* (da Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*) del 1771; *Il moro di corpo bianco* (da Marcelo Antonio De Ayala y Guzmán, *El negro del cuerpo blanco y el esclavo de su honra*) del 1776; *Amore assottiglia il cervello* (da José de Cañizares, *El honor da entendimiento*) del 1781; *Cimene Pardo* (che pone problemi complessi di individuazione della fonte, probabilmente 'spagnola' all'ingrosso) del 1786; *La donna contraria al consiglio* (da Juan de Matos, Antonio Martínez e Juan de Zabaleta, *La mujer contra el consejo*) del 1800 e l'estremo *Il montanaro Don Giovanni Pasquale* (Juan de la Hoz y Mota). Non possiamo qui percorrere uno per uno questi testi, operazione che, del resto, richiederebbe un confronto di dettaglio con gli originali; tuttavia la disponibilità di schede analitiche al proposito in questo volume può permettere al lettore interessato —vale a dire a chi intenda eventualmente studiare questa materia— sicuri elementi per un'osservazione più dettagliata. Né mi sembra giusto od opportuno riassumere qui i dati che le schede migliori e più particolareggiate offrono direttamente: mi limito a segnalare, da questo punto di vista chiarissimi, i particolari, per esempio, offerti dal 'trattamento' dell'originale spagnolo che pone —in ordine cronologico— per primo la questione del numero maggiore di 'pause' temporali e, di conseguenza, di atti: quello de *La donna vendicativa*: particolari puntualmente offerti dalla doppia e dettagliata descrizione delle *ossature* di partenza e d'arrivo da Rossend Arquès.

Mi dedicherò, invece, brevemente al testo da questo punto di vista tra tutti più rappresentativo, come indica del resto lo stesso titolo, completamente mutato rispetto a quello dell'originale calderoniano, del rifacimento italiano: *Le due notti affannose*. Anche qui, ovviamente, la precisa scheda di Javier Gutiérrez Carou e di Joaquín Espinosa Carbonell rende facile il confronto. Se è fondato ipotizzare che Gozzi, come abbiamo detto, passi dalle tre *jornadas* ai cinque atti in relazione al trattamento referenziale del tempo della fabula, alla sua misurazione cronologica precisa, proprio riscontrando la maggiore estensione della durata rispetto alla giornata convenzionale del teatro, necessitando di un numero maggiore di ellissi, è evidente che il tempo notturno e l'esplicita allusione alla 'doppia notte' costituiscano un indice vistoso di interesse analitico ai nostri fini. Ma partiamo senz'altro dai dati che ci offre la scheda. Il primo atto contiene la prima *jornada*, fino alla sera (probabilmente con punto d'inizio nel pomeriggio), il secondo comincia con l'indicazione didascalica di *notte oscura* (II, 1: in II, 5 sono le *quattro ore* dopo il tramonto: plurimi appaiono i richiami a buio e tenebre, nelle didascalie e nelle battute, e a personaggi con lumi che illuminano solo in breve parte la scena). Il terzo atto si apre sul mattino seguente e col quarto, dopo un'altra ellissi, siamo di nuovo alla discesa del buio (IV, 4 e ss.: *La notte incomincia e s'oscura alquanto la scena*; quindi *S'acresce l'oscurità*, *La notte è oscurissima*, ecc.). Dopo un altro taglio, nell'ottava scena del quinto atto, risultano le *sette ore di notte*; le *otto* suonano alla scena sedicesima, con qualche condensazione ma non con un'accelerazione troppo ardita e troppo apertamente visibile del tempo. Quanto all'originale, va osservato che esso presenta soluzioni di continuità temporale anche all'interno degli atti: per esempio, nella terza giornata, assistiamo insieme all'alba e al tramonto. Gozzi non contempla i salti temporali all'interno dell'atto né le ardite condensazioni che possono concedersi quei sistemi teatrali che mostrano solo o principalmente lo spazio e il tempo attraverso la parola, come quello spagnolo e quello elisabettiano, e, anzi, dispone il tempo della seconda notte a cavallo degli atti quarto e quinto proprio per stralciarne una parte che non viene rappresentata. Per contro l'investimento sul tempo notturno è enormemente più ampio di quello dell'originale, con grande uso della scena buia e, di conseguenza, di lumi e torce che vanno e vengono.

Così —senza scendere in dettaglio— ne *Il moro di corpo bianco*, dove la notte già discende nelle prime scene dell'atto iniziale e un'altra notte si stende nel corso del quarto. In *Amore assottiglia il cervello*, i primi due

atti, con piccola ellissi intermedia, giungono alla sera del primo giorno; la prima notte —non rappresentata— cade nell'*entracte* tra il secondo e il terzo, mentre il quarto e il quinto, sempre con breve ellissi, costituiscono un unico *notturno* di grande suggestione. Anche qui *torce* e *lumi*, personaggi che *vanno a tentoni*, ecc. Invocazione di luce da parte di personaggi perduti nel buio pesto (V, 12) e rischiararsi solo al finale: «Il scuro è grande»: può bastare questa sintetica descrizione per le ragioni della *suspense*. Rilevantissimo anche il caso di *Cimene Pardo*, che ha durata regolare —nessuna aderenza alla tripla *jornada* (e, infatti, la sua fonte sembra essere solo indirettamente spagnola, forse uno scenario italiano)— in cui i cinque atti ne dedicano ben tre a un ampio *notturno*: la notte occupa lo spazio tra III, 8 e V, 7 e due ellissi servono a stralciarne del tempo in scansione oggettiva. Si annuncia il tramonto e poi, meticolosamente, la progressione del buio; il giorno nasce a rischiarare la città, e con essa la trama, nella scena settima del quinto atto. Prima della luce del giorno si assiste a quella che proviene dai bagliori di uno spettacoloso incendio, in una scena di *guerra notturna* di massa, che occupa il palcoscenico (ed è descritta solo in forma didascalica). Solo quattro scene seguono dopo che torna la luce del giorno, per una rapida conclusione.

Le due notti affannose sono un esempio eccellente di come Gozzi metta in scena di più, vale a dire *altrimenti*, la notte rispetto a quanto ciò non avvenisse nella *pièce* che lo ha ispirato. Quella si ferma sulla soglia delle due discese notturne che sono poi, in larga parte, tempo eliso nell'intervallo dopo la prima e la seconda *jornada*. Gozzi sceglie invece la *notte affannosa* come sfondo privilegiato di ciò che nel gusto del pubblico fa 'spagnolo', o, potremmo dire una volta tanto, 'spagnolesco', nel senso della maniera e dell'effettistica secondaria, come sono le azioni e le agnizioni al buio, tra *torce* e *lampi* (lo stesso Goldoni ci richiama a questi ingredienti per i suoi *notturni*). Da qui la misura di cinque atti contro ai tre di partenza, non per una durata più ampia, e men che meno per un'elevazione della forma del dramma, ma per un sistema diverso di pause, che parte precisamente dalla volontà di recuperare il tempo notturno interamente stralciato nel modello. La considerazione appaiata di Goldoni e Gozzi apre uno spiraglio a una questione di importanza molto maggiore, che fonda —*in vista* delle tradizioni di riferimento, come direbbe il conte— due differenti canoni della finzione, ovvero della modalità di dare efficacia teatrale all'*intreccio* o all'*inviluppo*, che l'uno e l'altro ci dicono essere prerogativa degli spagnoli.

Riassumendo, in termini generali, possiamo dire che gli originali spagnoli non presentano ambientazioni notturne dirette, oppure non in forma così insistita e marcata, anche a partire, almeno per alcuni di essi, dal carattere del luogo scenico a cui i drammi erano destinati e alle condizioni materiale di allestimento: la recita in luce diurna conduceva a risolvere il *tempo di notte* nel passaggio dalla rappresentazione diretta al racconto. Il tempo di notte era, nelle condizioni materiali della finzione, una circostanza di pura evocazione verbale: la drammaturgia del *corral* —nella recita in piena luce— prevedeva il tempo di notte come una circostanza non apparente, derivante solo dalle indicazioni dei personaggi, capaci di creare con le loro parole l'ora e il luogo. In *Peribañez y el comendador de Ocaña* —per limitarci a un testo celeberrimo— nello spazio di un numero relativo di versi si condensa il passaggio dalla notte, quando i *segadores* vanno a dormire, all'alba, in cui appare Casilda alla finestra: ma l'uno e l'altro momento sono semplicemente suggeriti, evocati, dalle parole che li dichiarano, non dall'effetto-spettacolo, e di essi non importa dunque un'estensione realistica nel tempo misurato effettivamente dall'orologio. Completamente diverso il sistema del *tempo di notte* nel teatro a scenografia descrittiva —appunto, *apparente*— degli italiani e dei francesi, dove anzi il buio rischiarato da qualche luce si pone come la condizione normale —prima delle innovazioni dell'illuminotecnica moderna— dello spazio al chiuso della sala teatrale. Qui la misurabilità è indice esplicito dello scorrimento del tempo ed il buio effettivo della scena —rischiarata da parziali e intermittenti passaggi di luce— acquista una dimensione simbolica proprio perché fondata sulla referenzialità, che come tale si appaia al brancolare dei personaggi nelle pieghe oscure dell'*intreccio*.

6.

Un passo di grande rilievo —che si potrebbe scambiare per una più o meno convenzionale perorazione della libertà rispetto alla durata giornaliera, cosa che non è affatto— si legge nella prefazione ad *Amore assottiglia il cervello*. Gozzi parte dalla descrizione del caso concreto che introduce, appunto —con le etichette che abbiamo considerato— del *fondo* sul quale egli ha concepito la *rifabbrica* di una *nuova rappresentazione*, soprattutto del fatto che solo l'*intreccio* (distinto in *accidenti* e *viluppo*) viene conservato nella *nuova ossatura*¹³. Ma subito dopo le pagine introduttive si prendono carico, evidentemente, del problema generale posto da altri drammi d'ispirazione spagnola, e soprattutto, appunto, da *Le due notti affannose*, che imprime tale condizione irrituale nello stesso titolo:

¹³ «Volendo io valermi del fondo di quest'opera per rifabbricare una nuova rappresentazione alle nostre scene [...] ed è per ciò ch'io intitolai la mia rifabbrica [...] Nella mia nuova ossatura non ho ritenuto dell'intreccio spagnuolo che parte degli accidenti e del viluppo [...]».

S'io non andassi sopravvia francamente ad alcuni precetti antichi dell'arte drammatica, potrei accusare il mio parto anche per la irregolarità di più notti ch'egli contiene. Ho arditamente composto ed esposto sulle scene con ottimo avvenimento un dramma sotto il titolo delle *Notti affannose*. Questa pluralità di notti posta in un titolo, prova la mia superiorità sulle stitiche censure in tal proposito. Il pubblico genio non va soggetto alle leggi delle Poetiche nella pubblica materia teatrale, e queste leggi non devono avere né la facoltà né la sopraffazione di scemare d'un atomo il pubblico ne' suoi teatrali piaceri, se questi piaceri sono innocenti e non feriscono le leggi de' principati. Il buon gusto non è che un'immaginazione variabile, non mai fissata e non mai fissabile [...]

La questione è, dunque, non quella del *troppo tempo* che gli spagnoli si concedevano, visto che anche il conte ha perso rispetto per il suo Aristotele, ma quella della *pluralità di notti* non come deroga all'unità di giorno, ma per una questione più complessa che contrasta *alcuni precetti antichi dell'arte drammatica*, che proveremo ora sinteticamente a inquadrare e chiarire. Una questione che riguarda, in partenza, la giustificazione dell'alterità del tempo di notte in commedia rispetto all'orizzonte della 'regolarità' e, in arrivo, il rapporto prospettico che il principio individua sul piano di una drammaturgia —come quella spagnola appunto— normalmente distesa sulla durata dei tre giorni, a proposito dell'implicazione della notte, anzi, delle sue eventuali repliche.

L'introduzione del *tempo di notte* a teatro costituisce fin dall'inizio della riscoperta della drammaturgia antica una situazione in deroga rispetto al principio del «giro di sole», nell'alterità di un tale tempo rispetto a quello diurno dell'azione. Ostano ad essa l'idea —però soprattutto libresca ed erudita— della corretta interpretazione del «giro di sole» aristotelico, che dunque esclude come tale quello spazio, ma soprattutto —legata all'esperienza concreta dello spettatore— il coinvolgimento e la proporzione che si stabiliscono con le ore in cui egli assiste all'azione sedendo a teatro¹⁴. Tuttavia un esempio fondante è offerto —anche perché accompagnato da un adeguato commento di esegeti lontani— dall'*Heautontimorumenos* di Terenzio. Da Machiavelli a Pierre Corneille —con le riflessioni approfondite dell'abate d'Aubignac— il caso rappresenta il vero filo rosso della meditazione al proposito. Un semplice accostamento di pagine scritte in tempi diversi e in luoghi lontani mostra l'indubitabile riferimento al *Commento* di Donato a Terenzio (e, in questo caso, alle aggiunte di Eugrafio), mentre la critica moderna, concentrata in ambiti specialistici (vale a dire, poi, chiusi in un'artificiale separazione) ha spesso trascurato connessioni larghe come strade maestre. I tentativi di spiegare il passo di Machiavelli con rinvii al dibattito aristotelico sono, da questo punto di vista, esemplari per la loro devianza e inutilità: l'idea degli atti «non interrotti dal tempo» che enuncia fra Timoteo, rivolgendosi fuori parte agli spettatori perché i recitanti e l'autore non siano *biasimati*, trae infatti, indubitabilmente, spunto dalla nota di Eugrafio al verso 410 della commedia terenziana, in un commento che si leggeva in tutte le edizioni a stampa di Terenzio disponibili tra fine '400 e inizio '500, e che non poteva mancare in quella posseduta da Machiavelli. Qui si legge:

[...] notandum ex hac scaena, quod in nulla alia comoedia licet reperire, ut biduum tempus in comoedia sit: omnes enim uno die actos suos explicant ex eo ipso, quod cuncta effici possunt, ut aut nuptiae celebrerentur aut cognitio fiat expositi aut aliquid horum. At hic bidui rationem versari intelligimus; ergo dicit 'lucescit hoc'.

I giorni sono due, ma l'azione è una e unitaria, perché a cavallo di una parte finale del primo giorno e di una parte iniziale del secondo: il *biduum tempus* che non è, appunto, interrotto dalla notte. Per questo Machiavelli fa agire i personaggi, anche quelli, esclusi gli amanti e il marito cornuto in attesa dell'erede, che potrebbero tranquillamente dormire. Altre riflessioni vanno nella stessa direzione, fino alla 'giurisprudenza' risolutiva dell'abate d'Aubignac, che dichiara che anche chi dorme in commedia per prepararsi ad agire, il giorno dopo, a teatro, non interrompe l'azione.

Una spia preziosa per comprendere i riferimenti di Gozzi è forse in un passo —anzi in un passo difficile e controverso— de *El arte nuevo* di Lope de Vega, subito dopo la menzione del *sujeto* di cui abbiamo detto, dove si pone appunto la questione del *término del día*:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. (vv. 211-214)

¹⁴ Riprendo e integro la questione del *tempo di notte* discussa nel mio *Entracte*, cit., in part. pp.124-132.

Una lunga discussione di questi versi —che riassume dunque quanto scritto al proposito fino al principio degli anni settanta del secolo scorso— è nell'edizione commentata di Juana de José Prades. Certo *término* va inteso come «medida de tiempo», ma la spiegazione non regge in rapporto all'invocazione delle solite *contraddizioni* messe a capo dell'autore¹⁵. Scrive la studiosa: «Tal recomendación no es más que una concesión a la galería de los doctos, aunque la recomendación vaya atenuada con un "procurando si puede..."». Insomma Lope avrebbe qui in cuore di insistere sulla divisione in tre atti e accarezzerebbe gli *ingenios nobles* che lo ascoltano —la *flor de España* davanti a lui raccolta— enunciando un principio aristotelico, quello dell'unità di giorno o di tempo, e dichiarando che sarebbe bene seguirlo, ma che si può fare altrimenti se proprio non si può. La cosa appare in sé inutile, posto che a quest'altezza del discorso Lope ha già preso ogni distanza dal tempo ristretto di Aristotele e dal suo «giro di sole», concedendo solo che si debba cercare di restringere «più che si può» la durata della *fabula*, tranne nei casi dei racconti storici o dell'esigenza di far compiere ai personaggi lunghi viaggi da un luogo all'altro sulla scena.

Resta, soprattutto, da capire perché mai *el término del día* non vada interrotto *en cada uno* degli atti e non complessivamente. Le illuminazioni vengono, insieme, da quanto Lope dice più sopra e subito dopo. Più sopra —come abbiamo ricordato ora— dove egli parla propriamente dell'unità di giorno su un altro piano, dichiarando le esigenze del pubblico moderno pagante: ciò che esclude qui una prudente e accomodante ripresa di un principio già buttato via. Subito dopo nel rinvio, per la questione della forma tripartita e dei suoi vantaggi, alle parole del capitano Virués, che è colui che descrive appunto —in maniera chiarissima— le tre *jornadas* come tre drammi, ciascuno definito da un'unità interna di tempo giornaliero. Si rileggano le parole premesse alla sua *Tragedia de la gran Semíramis*, vale a dire il testo che Lope implica come modello formale e teorico di riferimento:

[...] esta tragedia [...]
 [...] viene en tres jornadas [...]
 formando en cada qual una tragedia,
 con que podrá toda la de hoy tenerse
 por tres tragedias, non sin arte escritas.

La confusione da evitare riguarda, dunque, la progressività rispetto al punto d'arresto dell'azione in rapporto al suo termine. Questa affermazione suona, alla lettera, come una corrispondenza metaforica delle parti del giorno, nella loro progressione, al giorno ideale e unitario della commedia. Tuttavia ciò non significa che tutti i drammi devono partire da una porzione iniziale del primo giorno per arrestarsi a una porzione di tempo che precede la notte, intesa nel senso letterale del «termine del giorno». Si riaffaccia qui lo stesso problema che assillava i drammaturghi 'regolari' e i teorici osservanti, a proposito dell'ammissibilità del tempo di notte in commedia e della liceità di un'azione nel *biduum tempus* di cui discorreva Eugrafio, come abbiamo ricordato. Così la più ferrea giurisprudenza dell'abate d'Aubignac sembra corrispondere con quella di Lope, fatto salvo che per le proporzioni dell'applicazione: di là applicata alle sole dodici ore aristoteliche (a cui anche l'*Heautontimorumenos* è, a un'analisi davvero puntigliosa, riconducibile), di qua l'estensione del tempo aperto ad ogni bisogno rappresentativo, ma pur sempre rapportato alla giornata dello spettatore (che Lope ci dice, a proposito dei teatri commerciali spagnoli, desideroso e impaziente). *Peribañez y el comendador de Ocaña* —restando alle opere principalissime— non violerebbe così affatto un tale orizzonte: anche questa commedia, infatti, non disdice alla disposizione delle parti dei giorni progressive allineate nel racconto scenico, laddove una e una sola, centrale, notte, direttamente rappresentata, è preceduta e seguita da ambientazioni diurne. Si tratta solo di estendere il principio della corrispondenza metaforica tra *jornadas* della *fabula* e *jornada* dello spettatore su scala più ampia e plurima e nonostante la sfasatura tra i due ordini. Un'idea della 'giornata metaforica' che avrà lunga vita e che giunge addirittura fino ad alcune creazioni di Lorca (si pensi, su tutte, a *Doña Rosita la soltera*), forse per sentieri sotterranei di 'tradizione'¹⁶. Credo, insomma, che la raccomandazione di Lope di «non interrompere in ciascuno il termine del giorno» si possa tradurre, svolgendolo minimamente, in «faccia attenzione a collocare nel tempo rappresentativo effettivamente messo in scena una sola notte»: far scendere il buio direttamente sulla scena, attraverso le parole dei personaggi, una sola volta e in un atto solo, appunto, e non in *cada uno*.

Si tratta —attraverso un'incursione su terreni solo relativamente di mia competenza— evidentemente di una questione da rimeditare, chiamando direttamente in causa per una discussione gli esperti della drammaturgia aurea, anche alla luce delle testimonianze, come quelle qui raccolte, provenienti da altre tradizioni, a quella riferite o collegate, che fanno riferimento a *precetti dell'arte drammatica* aristotelici per modo di dire. Ma questo è, chiaramente, un compito per un'altra occasione. Per ora, sul campo delle riprese

¹⁵Cfr. l'edizione con studio preliminare e commento a cura di Juana de José Prades (Madrid, C. S. I. C., 1971).

¹⁶Si veda, ancora, il capitolo sulla *giornata metaforica* nel mio *Entracte*, cit., pp. 225-230.

gozziane, possiamo solo osservare che mettere in scena più di una notte, replicare il tempo ideale di trame e inganni era —nell'ultimo quarto del diciottesimo secolo— davvero una deroga a questo orizzonte secolare: una deroga non meno ardita del salto di quindici anni nella vita dei personaggi tra un atto e l'altro.

Le didascalie nel teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi

Alessandro Cinquegrani
Università «Ca' Foscari» di Venezia

1. Frequenza

Lo statuto della didascalia varia sensibilmente secondo coordinate spazio-temporali. Tradizionalmente l'intreccio dei drammi spagnoli, ad esempio, prevede un ricorso parco alla didascalia al quale tuttavia corrisponde un uso assai più diffuso nei corrispondenti adattamenti settecenteschi quando il mutato contesto socioculturale rendeva necessario palesare sulla pagina intrecci complessi, non frequenti in altre zone geografiche e in particolare in Francia. Tuttavia, nel corso del Settecento, esiste un chiaro incremento delle didascalie anche nel teatro francese, anche se il loro scopo è sensibilmente diverso rispetto a quanto accadeva per gli adattamenti dal teatro del *Siglo de Oro*. Non sono, infatti, necessità di intreccio a renderne indispensabile l'utilizzo, quanto piuttosto il bisogno di approfondimento psicologico o di dar peso al dettaglio scenico o recitativo che può addirittura essere inversamente proporzionale all'articolazione della storia narrata.

Esistono insomma due poli che risultano chiari: da una parte la didascalia narrativa di area spagnola, dall'altra quella introspettiva o descrittiva presente soprattutto nella Francia tardoilluminista. All'interno di questa pur schematica dicotomia non è facile inserire univocamente l'esperienza creativa di Carlo Gozzi e in particolare i suoi drammi d'argomento spagnolo. Questi, infatti, si rifanno esplicitamente a modelli che dichiaratamente retrocedono al *Siglo de Oro* spagnolo¹ e si configurano perciò a pieno titolo come adattamenti —a volte quasi letterali traduzioni— di quelle *pièces*. Inoltre, rispetto alla drammaturgia illuminista, com'è noto, l'autore si pone con spirito polemico, cercando di negarne molti dei presupposti. La stessa scelta di campo che lo porta a volgere le spalle al generale equilibrio del coevo teatro francese per abbracciare gli «informi mostri scenici» spagnoli appare assai eloquente in tal senso. Eppure questo aspetto sembra insufficiente a spiegare davvero la misura del ricorso alla didascalia che in questo caso pare superare di molto anche ogni equivalente adattamento.

Si prenda, per dimostrarlo, il quadro orientativo fornito da Thierry Gallèpe che elenca il tasso medio di frequenza delle didascalie per ogni 100 versi o righe in alcune opere che ritiene significative soprattutto per rappresentare lo scarto che si ha tra il Seicento e l'Ottocento²:

Opera	Tasso di frequenza
<i>Le Cid</i> di Pierre Corneille (1637)	1,41
<i>Andromaque</i> di Jean Racine (1667)	0,36
<i>Les Plaideurs</i> di Jean Racine (1668)	3,05
<i>Le Tartuffe</i> di Molière (1669)	4,02
<i>Athalie</i> di Jean Racine (1691)	3,31
<i>On ne badine pas avec l'amour</i> di Alfred de Musset (1834)	8,91
<i>Ubu Roi</i> di Alfred Jarry (1888)	12,25
<i>Le Dindon</i> di Georges Feydeau (1896)	127,36

Se si confrontano questi dati con altri analoghi tratti da alcune opere gozziane si coglie immediatamente una differenza significativa nonostante i limiti della presente operazione che prende in esame un campione così ristretto di opere³:

¹ Per un'analisi più puntuale bisognerà però attendere studi, peraltro già avviati, che analizzino le edizioni alle quali Gozzi poteva effettivamente attingere, poiché esistono variazioni anche notevoli per quanto riguarda l'apparato didascalico delle medesime opere.

² Si ricava la tabella da THIERRY GALLÈPE, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 100. La tabella originale riporta anche il numero totale delle didascalie e altri esempi di opere del Novecento che si sono espunti in questa sede poiché pareva meno significativo. Per le questioni generali qui affrontate su numero e natura delle didascalie cfr. anche FREDERIC CALAS *et alii* (ed. de), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux - Tunis, Sud / Bordeaux UP, 2007.

³ A differenza dei dati precedenti questi sono calcolati soltanto sul primo atto e perciò suscettibili di variazioni nel computo totale. Le cifre vanno intese come meramente indicative. Anche la scelta delle opere è arbitraria, mossa da un criterio cronologico e di importanza scenica o critica nel tempo.

Opere	Tasso di frequenza
<i>La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione</i>	8,97
<i>Il pubblico secreto</i>	19
<i>La principessa filosofa</i>	15,94
<i>La figlia dell'aria o sia l'innalzamento di Semiramide</i>	23,88

Come si vede facilmente anche da questi pochi dati, il tasso di frequenza delle didascalie nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi è assai maggiore rispetto alle opere del suo tempo e, tolto il caso macroscopico di Feydeau che lavora in un contesto decisamente diverso, maggiore anche delle opere ottocentesche. Impossibile un confronto così preciso con gli originali spagnoli, per le ragioni sopra esposte, e tuttavia appare immediatamente evidente un incremento notevole anche rispetto a quelle fonti. Ad ulteriore conferma dell'altissima frequenza di didascalie in queste opere gozziane si potrebbe portare un confronto con l'uso che ne fa il suo rivale Goldoni, la cui vasta produzione, come è noto, è assai eterogenea anche per quanto riguarda il ricorso alla didascalia, e tuttavia appare generalmente assai più parsimoniosa soprattutto nelle *pièces* che rispecchiano meglio la sua idea di teatro e la sua riforma⁴.

Dato questo quadro, dunque, è necessario indagare le ragioni che portano Carlo a ricorrere così tanto alla didascalia. Innanzitutto la complessità dell'intreccio obbliga l'autore a usare note esplicative di situazioni inconsuete e cambiamenti improvvisi di scena, in maniera analoga agli spagnoli. La descrizione di momenti privi di dialogo ma strutturalmente necessari per la comprensione del significato morale dell'opera è delegato a lunghe e complesse didascalie. Si pensi, ad esempio, alla lunga scena che conduce al ravvedimento del re ne *Il montanaro Don Giovanni Pasquale*.

Don Giovanni fa un cenno con la bacchetta di comando. Vola il sipario che chiude la Loggia, e nell'interno di quella vedrassi ben illuminato il quadro seguente. Il cadavere di Sancio steso sul pavimento. I due fanciulli di lui figli piangenti desolati colle mani nei capelli sopra al cadavere. Una statua somigliantissima al Re nella effigie, ne' vestiti, e nei fregi, che guarda con fierazza il cadavere, ed è in atto di rimettere la spada sanguinoso nel fodero. La stessa Cassandra dietro a qualche colonna della Loggia col lumicino da olio colla mano dinanzi nell'attitudine stessa con cui ha scoperto il Re. Da un altro lato, un ufficiale che mostra col dito a dei soldati la statua del Re. I soldati in attitudine di dare l'arresto. D. Pietro rimarrà confuso ed attonito. Gli astanti tutti a tale scoperta, si porranno in attitudine di sorpresa e di orrore, indi si volgeranno tutti a D. Pietro con atto di abborrimento. D. Pietro smarrito tutto, osserva, poscia invasato, e fuori di se. Il quadro nell'interno della Loggia sia disposto al naturale.⁵

L'importanza capitale di questa scena e dunque la necessità della didascalia che l'accompagna sono peraltro evidenziati (secondo un uso sul quale si ritornerà più avanti) già nella prefazione dell'opera:

La storica esecuzione di giustizia ordinata dal giudice sulla statua decapitata, fu da me interamente cambiata in un più moderato e decente spettacolo pubblico scuotitore dell'animo del giovinetto Re, come si vedrà. Un tale spettacolo storico avvenuto nei tempi di barbarie di quattro secoli e mezzo or sono, e che forse non increverebbe sui Teatri di qualche Nazione, e non increbbe, anzi riscosse applauso in sui Teatri nostri. Spero di aver fatto ciò per un giusto rispetto, e un giusto ribrezzo. (*Il montanaro Don Giovanni Pasquale*, cit., p. 9)

Altre volte le indicazioni utili alla comprensione dell'intreccio sono meno composite ma ugualmente necessarie, come all'inizio de *La donna vendicativa*: «In questo nuovo romor grande di Catene vicino. Apparisce un Fantasma coperto di pelli, in forma orrida, strascicando delle Catene, con una Scure in ispalla.» (*La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, in ZAN V, p. 76).

Tuttavia, come si è già accennato, la complessità degli intrecci non può essere la sola ragione che spinge a ricorrere alla didascalia. S'è detto ad esempio che proprio quando storicamente aumenta la complessità psicologica dei personaggi gli autori teatrali si appoggiano maggiormente a questo statuto. Anche in questo campo, del resto, come in altri, la distanza di Gozzi dai suoi odiati e criticati autori coevi non è così marcata come egli stesso vorrebbe far credere.

⁴ Un computo efficace è reso impossibile dal ricorso sistematico alla prosa che inficia ogni rigoroso conteggio.

⁵ CARLO GOZZI, *Il montanaro Don Giovanni Pasquale*, in ZAN XI, pp. 105-106. Peraltro nell'apertura del sipario all'interno della scena è possibile rinvenire un'influenza del modello spagnolo per quanto poi la scena descritta sia diversa (Cfr. JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000. Per questo e molti altri suggerimenti ringrazio Piermario Vescovo).

Ne *I due fratelli nemici*, ad esempio, una delle scene di maggiore tensione emotiva è accompagnata dalle descrizioni dello stato d'animo dei due contendenti:

Garz. (irato a parte) [...]

Cor. (frema, si raffrena, poi con gravità) [...]

Ros. [...] (porge il velo a D. Corrado, che l'accetta con un inchino, D. Garzia si avventa impetuoso, prende il velo da una parte) [...]

Cor. (tenendo il velo) [...]

Garz. (facendo violenza) [...] (grida) [...]

Garz. (tenendo il velo colla mano sinistra, porta la destra alla spada) [...]

Cor. (fa come D. Garzia). (*I due fratelli nemici*, in ZAN VII, pp. 161-162)

Come si evince da questo testo le didascalie sono in grado, anche senza le battute del dialogo corrispondente, non solo di narrare gli eventi ma anche di far percepire la crescente tensione emotiva della scena.

Sono moltissimi del resto i punti in cui Gozzi si sofferma a descrivere i sentimenti dei personaggi, soprattutto in opere, come *La figlia dell'aria*, nelle quali è proprio l'emotività dei protagonisti a definire il valore morale dell'intero intreccio: «Mennone rimarrà sprofondato nel dolore, e nella vergogna con ambe le mani alla faccia. Nino lo guarderà con una fiera compiacenza» (*La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide*, in ZAN XI, p. 219).

La complessità psicologica dei personaggi rende necessario chiarire il tono con cui vengono pronunciate alcune battute che altrimenti potrebbero essere intese erroneamente dal lettore. Può essere sufficiente una parola, ma è indispensabile, come in questa serie di battute consecutive:

Nino (con una calma sussiegata) [...] (alle guardie con ferocia) [...]

Sem. (sprezzante) [...]

Nino (procelloso) [...]

Sem. (altera) [...]

Nino (in trasporto affettuoso) [...] (alle guardie con furezza) [...]

Sem. (notabilmente ironica) [...]

Men. (addolorato) [...]

Sem. (sostenuta) [...] (volgendosi a Nino con energica elevatezza) [...] (con atto nobilmente supplichevole) [...] (pentendosi della sua umiltà, ed erigendosi) [...] (altera) [...]

Nino (confuso, agitato, e fremente, da se). (*La figlia dell'aria*, cit., pp. 241-242)

Le didascalie di questo tenore continuano a lungo, ognuna rappresenta non tanto un'indicazione per la recitazione ma una sfumatura nell'emotività del personaggio descritta con termini precisi, ricercati e puntuali, a conferma del fatto che il teatro di Carlo Gozzi non è meramente e banalmente spettacolare come pure il suo stesso gioco a nascondere vuole a volte lasciare intendere.

La complessità dell'intreccio e la profondità dei personaggi sono dunque le principali ragioni del moltiplicarsi del numero delle didascalie, ma non sono le sole, l'autore infatti non esita ad entrare in prima persona nel testo scritto per commentare o prescrivere, come si vedrà tra breve.

2. Tempi verbali

Il passaggio dalla scena alla pagina scritta muta radicalmente la natura dell'opera teatrale: se prima essa si formava qui ed ora agli occhi dello spettatore, la sua vita cominciava e finiva cioè nel momento in cui questa veniva percepita dalla platea, dopo il testo scritto non può che alludere ad un fissità precostituita che perde l'unicità della visione e della messa in scena. Questa fissità nel tempo deve necessariamente ridefinire il rapporto tra autore e lettore in maniera chiara e inappellabile.

A questo punto l'autore deve operare delle scelte, la prima delle quali riguarda l'opportunità di cercare di riprodurre l'immediatezza narrativa che si dà a teatro sottoscrivendo un tacito patto di finzione col lettore o, viceversa, rinunciare e alludere ad uno spettacolo che è altro rispetto allo scritto e viene prima o dopo di esso. Si aprono quindi tre possibilità diverse:

1. Libro = Spettacolo: l'autore simula l'immediatezza dello spettacolo e pretende che il lettore accetti questo patto narrativo;

2. Il libro *precede* lo spettacolo: l'autore rende complice il lettore della sua attività e delle sue intenzioni e aspettative per un ipotetico spettacolo futuro per il quale dà alcune indicazioni più o meno precise, note di esecuzione o altri tipi di prescrizioni;

3. Il libro *viene dopo* lo spettacolo: l'autore si pone nei panni dello spettatore che commenta *a posteriori* alcuni aspetti di uno spettacolo già avvenuto, per apprezzarli e sottolinearne l'efficacia o anche criticarli.

Come è evidente, il passaggio tra libro e spettacolo mette sempre in gioco il rapporto tra autore e fruitore (sia lettore o spettatore). Ma nell'economia del testo scritto la presenza diretta dell'autore, nei panni di se stesso o di un narratore, può manifestarsi soltanto attraverso la didascalia, e dunque quest'ultima risente in maniera radicale di queste scelte. Ad ognuno dei tre punti sopra esposti corrisponde un tipo di didascalia con determinate caratteristiche che riguardano in particolare i tempi verbali in essa usati. Così, allora, può essere ulteriormente articolato il precedente elenco⁶:

1. Libro = Spettacolo → Didascalia narrativa → Tempo presente;
2. Il libro *precede* lo spettacolo → Didascalia prescrittiva → Tempo futuro;
3. Il libro *viene dopo* lo spettacolo → Didascalia commentativa → Tempo passato.

L'autore sarà dunque chiamato a scegliere una di queste possibilità e a metterla in pratica. A fronte di questo contesto rapidamente sintetizzato è necessario segnalare che la scelta di Gozzi è in realtà una non-scelta, ovvero una scelta operata caso per caso e non operata *a priori* per l'intero *corpus* dei volumi pubblicati. Si troverà dunque, anche all'interno della medesima opera un'alternanza tra presente e futuro, tra la tipologia 1 e 2 di quelle su descritte. All'inizio de *Le due notti affannose*, per esempio, si descrive la scena al futuro, dando quindi indicazioni prescrittive per la disposizione di attori e scenografie:

Donna Metilde sedendo sotto un pergolato appoggiata con un gomito ad una tavoletta, su cui si vedranno alcune frutta sopra un bacile, starà dormendo. Pantalone con lazzi di silenzio starà osservandola, camminando adagio, poi leverà le mani al Cielo con trasporto, parlando sempre con voce bassa. (*Le due notti affannose ovvero gli inganni dell'immaginazione*, in ZAN VI, p. 151)

Subito dopo, secondo un'alternanza del tutto naturale, si passa al presente per descrivere il comportamento dei personaggi durante le battute di dialogo (*guarda dentro, va loro incontro, mette un dito alla bocca...*).

Esistono poi, altrove, chiari riferimenti alle rappresentazioni passate, che affiorano sulla pagina improvvisamente e apparentemente senza che ci sia un progetto teorico alla base, come ad esempio ne *La punizione nel precipizio*: «*Sanc. Ahi, traditor... son morto. / (rotola dal monte, e giugne morto al piede di quello. Questa illusione fu mirabilmente eseguita)*» (*La punizione nel precipizio*, in ZAN V, p. 283; qui come altrove grassetto mio).

Questa alternanza apparentemente arbitraria conosce nel *corpus* gozziano dei passaggi macroscopici, nei quali il fenomeno assume dimensioni che non si possono ignorare in questa sede. Il caso più evidente è quello di *Cimene Pardo*. Tra il terzo e il quarto atto, infatti, appare una lunga divagazione che supera di gran lunga l'ampiezza consueta di una didascalia e si intitola «*Annotazione necessaria a que' Comici, che volessero rappresentare Cimene Pardo*». L'annotazione è fin dal titolo rivolta ad un tempo futuro, siamo cioè di fronte a una didascalia del secondo tipo tra quelli sopra esposti: si immagina uno spettacolo posteriore rispetto allo scritto. Tuttavia per meglio illustrare le sue indicazioni, l'autore fa continui riferimenti ad una rappresentazione già avvenuta dalla quale è opportuno trarre insegnamenti:

Il silenzio, l'attenzione, la sospensione, l'interesse degli animi degli spettatori al gruppo degli accidenti notturni successivi dalla scena settima alla diciassettesima di questo terzo atto, furono indicibili. L'autore del Drama non volle i combattimenti solenni di spettacolo notati nell'opera, e per risparmio di spesa a' comici, e perché sogliono riuscire ridicoli, e per non distrarre gli spettatori dall'interesse cagionato dagli avvenimenti. Volle soltanto, che il passaggio d'uno, o di due combattenti desse indizio d'una battaglia di dentro, e qualche passaggio di truppe in azione, che punto non si fermassero in iscena. Non si deve tacere la bravura del Macchinista della Compagnia comica, nel rappresentare l'azione dell'arrischiato e risoluto Ernesto, che per non morir solo, e perché seco morisse il di lui nimico, abbracciandolo, si è precipitato dalla cima d'un'altissima montagna, rimanendo egli in vita con la morte del turco suo rivale. Questi due personaggi cadevano abbracciati dall'alta cima del monte in un picciolo seno del monte tra molti cespugli, che li nascondevano alla vista degli spettatori. Da quel picciolo seno, e come di rimbalzo, uscivano scagliate due persone di paglia abbracciate similissime a' due caduti, le quali precipitavano or qua, or là, per diverse rupi, e finalmente in un burrone alla radice, coperte da molti virgulti. Il picciolo seno, in cui i due vivi abbracciati erano caduti prima, era un palchetto sulle carrucole, che si calava

⁶ Sarebbe possibile, inoltre, fare una ulteriore distinzione tra tempi che riguardano direttamente la *fabula* ed altri che si riferiscono allo spettacolo e quindi alla messinscena. Tuttavia la questione teorica porterebbe il discorso troppo distante dal resoconto sul caso Gozzi oggetto di questo articolo.

rapidamente co' due personaggi nel fondo interno della montagna, a tal che erano giunti al fondo anche prima che le due finte figure giugnessero. Di là usciva Ernesto sbalordito dalla caduta strascinando per un piede alla vista degli spettatori il suo nimico di paglia estinto. La velocità non intesa, con cui era eseguito quest'accidente, dava tutti i colori di verità, e cagionava un'illusione applaudita. L'Autore del Dramma, che vide in prova l'esecuzione, sospese a' Comici anche la spesa, come superflua, del nembo notturno accennato nell'opera, e posto a solo fine, che il chiarore d'un lampo abbarbagliasse la vista degli spettatori, e soccorresse il cambio delle due figure cadute. (*Cimene Pardo*, in ZAN IX, pp. 214-215)

Come si vede facilmente l'annotazione per i comici futuri è in realtà tutta al passato e tutta volta a raccontare una rappresentazione già avvenuta. A dispetto dell'annuncio del titolo, insomma, la didascalia appare piuttosto del terzo tipo: il libro *viene dopo* lo spettacolo. Ma Carlo utilizza un artificio retorico ulteriore: parla cioè come altro da sé, e perciò in terza persona, dell'«Autore del Dramma», che dunque nella finzione letteraria è diverso dall'autore del libro, e dunque:

il libro *viene dopo* lo spettacolo → l'autore del libro *viene dopo* l'autore del dramma.

Questo semplice artificio di sdoppiamento permette a Gozzi di situarsi nella stessa posizione del lettore che non solo viene dopo lo spettacolo ma anche, ovviamente, dopo la stesura del testo. Il commento contenuto in queste parole risulta allora assai più efficace retoricamente perché non si configura come un'autodifesa, ma come un'osservazione disinteressata. Del resto è nota la perizia gozziana nel maneggiare questi artifici retorici, e sarà sufficiente pensare a *La più lunga lettera* o ad alcuni passi delle *Memorie inutili* per confermarlo.

Data dunque l'efficacia di questo procedimento, resta da chiedersi quale sia la ragione per cui proprio in questo punto l'autore ritiene di ricorrere ad una struttura tanto complessa, mentre altrove si accontenta della consueta alternanza tra tempi presenti e futuri. Si può ricavare una risposta plausibile dalla prefazione all'opera, nella quale Gozzi lega l'efficacia del testo alla riuscita della messa in scena, ed anzi afferma:

Ho voluto che l'Opera mia fosse uno spettacolo di decorazione, di concatenazione d'accidenti, e di un viluppo presso che inestricabile. Tali spettacoli bene eseguiti in un Teatro piacciono a tutti, e sino a que' pochi che li disprezzano. Cotesti pochi adducono che gli spettacoli di decorazione servono solo ad allettare la vista, e non mai a commovere gli animi. Sono costretto a riflettere con dispiacere, ch'io non so come nel mezzo a poche decorazioni, le quali altro non sono che un colpo momentaneo e fuggitivo allo sguardo, si ascoltino in un Teatro volentieri, e con dell'applauso per diciassette repliche duemila novecento versi d'un Dramma, i quali niente hanno che fare con gli occhi degli Spettatori. (*Cimene Pardo*, cit., p. 116)

Un'opera come *Cimene Pardo*, con un numero spropositato di versi («Non v'è Tragedia che sorpassi i millecinquecento versi. Il Dramma tragico della *Cimene Pardo*, è di duemila novecento versi»⁷) non può avere successo se non è «bene eseguit[a]» e ricca di opportune decorazioni: il lettore dovrà tenerlo presente e comprendere che anche quel «viluppo presso che inestricabile» può avere un suo reale sbocco scenico. Nella prefazione, Carlo dice anche qualcosa in più:

Veramente i pochi che si degnarono di censurare quest'opera, non furono critici, ma critichesse. Un drappelletto di quelle Signore dette [...] si vergognarono di applaudire al mio Dramma, decidendo con de' sberleffi (ch'esse considerarono vezzi) che il mio Dramma era una puerilità. Dovrò difendermi, e appellare questa sentenza? (*Cimene Pardo*, cit., pp. 116-117)

No, Carlo dice di non aver bisogno di rispondere: risponde per lui il fatto che l'opera ha avuto diciassette repliche: risponde cioè alle critiche l'efficacia scenica dell'opera. Tuttavia questa efficacia non è rilevabile dal lettore del testo, che anzi potrà avere persino dei dubbi data la spropositata lunghezza del testo. Proprio per fugare questi dubbi Gozzi richiama alla mente, secondo un procedimento alquanto inconsueto, una rappresentazione già avvenuta e con sicuro successo. L'artificio retorico dello sdoppiamento di sé, inoltre, gli permette di recuperare, pur con l'ostentata presa di distanza tipica dell'autore (si ricordi ancora una volta *La più lunga lettera*), lo spirito polemico e battagliero e di rispondere così ai suoi detrattori, mettendosi cioè accanto a loro e difendendo le scelte dell'«Autore del Dramma».

È questo il caso più evidente di una consuetudine ricorrente in Gozzi. La didascalia, s'è detto, è il solo modo in cui l'autore può manifestarsi nel testo scritto. Ma questo autore è il Carlo Gozzi che si conosce in

⁷ GOZZI, *Cimene Pardo*, cit., p. 116.

molte altre opere come un polemista solo apparentemente distaccato e «democriteo», in realtà animoso e combattivo. La didascalia, quindi, quelle volte che esce dalla norma, lo fa per affermare l'efficacia delle scelte d'autore contro i suoi detrattori.

Un caso analogo, ma in un certo senso contrario, è quello de *La figlia dell'aria*. Carlo tiene molto a quest'opera, per quanto —com'è d'uso— nella prefazione cerchi di minimizzare il suo interesse. Tuttavia in questo caso la rappresentazione non riscuote il successo di altre, e lo stesso Gozzi, nonostante i tentativi di ridimensionare i difetti o giustificare la compagnia, deve riconoscerlo nella prefazione:

Tuttoché la parte principale della *Figlia dell'Aria* fosse rappresentata dall'Attrice Signora Belloni, la gravidanza della quale era avanzata oltre il settimo mese, e per conseguenza scemasse quella illusione che doveva destare una fanciulla di quindici anni, che non aveva ancora veduti maschi [...] Siccome alcuni degli altri Attori che componevano quella Compagnia erano mal contenti della parte loro assegnata, vidi molte freddezze, molte disattenzioni, molte azioni controsenso nell'esporre quella favola la prima sera [...] L'Opera richiede un adornamento d'immensa decorazione, non mai combinabile con le povertà dei Comici nostri [...] (*La figlia dell'aria*, cit., pp. 128-129)

Nella sua polemica o comunque nel dialogo che Carlo intrattiene con i suoi detrattori anche in alcune didascalie, egli non può far leva come accadeva prima su un successo passato, al contrario dovrà in qualche modo affermare che con alcuni accorgimenti di recitazione o di regia l'opera può avere il successo sperato e dunque difendere la scrittura della stessa:

Sem. (uscirà dall'antro. Sarà coperta di pelli da selvaggia pittorescamente. Averà le chiome sciolte; le gambe, e i piedi scalzi. **Si rifletta, che un tal vestiario le fu dato da Venere, che deve essere modesto, ma seducente con arte.**

Udirassi dalla parte della Città di Ninive un ben composto concerto di strumenti da fiato. L'armonia sarà tenera, affettuosa, e dolcissima. S'oda prima in lontano, e grado grado si avvicini con de' brevi periodi, i quali si finiscino alle parole di Semiramide, e ricomincino quand'ella finisce. **Tal sinfonia richiede un diligente concerto.**

Ella s'immagina d'aver prostrati dinanzi molti adoratori, di accarezzarli, e dinota d'essere lusinghiera, civettina, e dedita sommamente alla voluttà.

Tutte le attitudini, tanto durante la musica, quanto nel ragionare, le quali dovranno esprimere i sentimenti dell'animo, e che non dovranno oltrepassare la decenza, e l'onestà, **dipendono dal valore dell'Attrice, che rappresenterà la parte di questa giovine immaginaria.** (*La figlia dell'aria*, cit., pp. 144, 146, 147; grassetto mio)

In questi casi davvero Carlo pensa ad una messa in scena futura che renda onore ad un'opera difficile da realizzare, perché profondamente allegorica e dunque antirealistica, eppure sembra dire ancora ai suoi detrattori che con alcuni accorgimenti e soprattutto grazie alla bravura degli attori, il dramma può mostrare tutta la sua efficacia.

Cimene Pardo e *La figlia dell'aria* sono i due casi più significativi per l'uso mirato delle didascalie: sono queste, del resto, opere assai contestate, che hanno dovuto affrontare diversi problemi nelle rappresentazioni passate, e dunque l'autodifesa gozziana appare più evidente. Altrove compaiono solo dei dettagli, delle piccole frasi che vanno in questa stessa direzione. Al già citato caso particolare de *La punizione nel precipizio*, ad esempio («rotola dal monte, e giugne morto al piede di quello. **Questa illusione fu mirabilmente eseguita**»), corrisponde una breve affermazione nella prefazione dell'opera che sottolinea l'importanza di questo momento se bene eseguito:

Donna Elvira, Regina oppressa, incinta, abbandonata, perseguitata a morte, fuggendo esprime nel Prologo:

Pietà, vendetta ai bronchi, ai sassi, ai sterpi
Chiedo, alle balze, ai sordi monti, umani
Più degli scellerati uomini iniqui.

D. Sancio, suo persecutore, e tiranno, precipitando da un monte, dalle balze, da' sterpi, da' sassi, e da' bronchi, è reso mostruoso cadavere. Non sono disutili questi esempi ben maneggiati in faccia al popolo. (*Prefazione a La punizione nel precipizio*, in ZAN V., pp. 169-171: 170)

Le didascalie nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi, insomma, presentano due particolarità: la frequenza decisamente alta del loro utilizzo e qualche caso, comunque abbastanza raro, nel quale annotazioni che escono dalla norma servono per sottolineare alcuni aspetti che l'autore ritiene particolarmente significativi soprattutto per rispondere a critiche reali o ipotetiche col suo consueto spirito battagliero.

Forme e funzioni del riso nelle commedie spagnolesche di Carlo Gozzi

Rita Unfer Lukoschik
Beijing Foreign Studies University

Alla domanda di Guglielmo da Baskerville, perché si fosse tanto premurato a nascondere agli occhi del mondo il libro della *Poetica* di Aristotele che trattava la commedia, da tutti dato per smarrito, non esitando neppure davanti all'omicidio pur di raggiungere il suo intento, Jorge da Burgos, il cieco custode dei tesori racchiusi nella biblioteca del monastero in cui erano avvenute le misteriose morti indagate da Guglielmo, risponde senza esitazioni:

Perché era del Filosofo. [...] Se questo libro [...] fosse diventato materia di libera interpretazione, avremmo varcato l'ultimo limite. [...] Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. [...] Ma qui [nel libro della poetica dedicato alla commedia] [...] qui si ribalta la funzione del riso, lo si eleva ad arte, gli si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia e di perfida teologia [...]¹

Nel lungo passo che segue alle parole qui citate Umberto Eco rivela che il vero eroe del suo fortunatissimo romanzo *Il nome della rosa*, altri non è che il riso come fenomeno dall'enorme potenziale socio-politico che ne fa un'arma potentissima al servizio di chi intenda contrastare posizioni altrui, discreditandole. Nel far ciò, Eco ricostruisce nel suo romanzo con esattezza filologica le posizioni relative che la teologia medievale, ereditandole dall'antichità, assumeva di fronte a tale manifestazione dell'essere umano e le rivisita con *habitus* postmoderno, riprendendo riflessioni vivissime sulle forme e funzioni del riso nella filosofia del XX secolo². Il semiologo offre dunque quella che senz'altro si può definire una 'piccola' storia culturale del Riso come essa è andata sviluppandosi dai primordi della cultura europea. Ripercorrendone le tracce, infatti, si vedrà che Aristotele non era stato l'unico autore dell'antichità ad essere affascinato dal polivalente e poliforme fenomeno del riso. Platone (427 a. C.-347 a. C.) nella *Politeia* aveva condannato l'eccessivo ridere come qualcosa di negativo e dunque brutto, poiché a suo avviso il γελοῖον, il ridicolo, era qualcosa di irrazionale che distoglieva lo sguardo dal Buono, Bello e Vero³. Era stato Aristotele (384-322 a. C.) a nobilitare il riso, dichiarando essere il fenomeno —causato da una stimolazione del diaframma— proprio unicamente dell'uomo, unico essere vivente capace di ridere, che viene definito, dunque, γελαστικὸν ζῷον ὁ ἄνθρωπος, un'asserzione che fece scuola⁴.

Una posizione altrettanto fortunata assunsero le osservazioni del potenziale comunicativo che lo Stagirita, sulla scia dei sofisti, riconosce al riso. Come espone nella sua *Rhetorica*, egli considerava calzante l'osservazione, che riferisce ad una punta di diamante della sofistica, di come fosse possibile annientare l'avversario esponendolo al pubblico ludibrio contrastando al contempo il riso dell'avversario con la propria serietà: «Gorgia, dicendo esattamente, ha sostenuto che si deve distruggere la serietà degli avversari con il riso e il riso con la serietà [...]»⁵. Con tale funzionalizzazione e strumentalizzazione, il ridere e il rendere ridicoli divenivano, dunque, arma sovversiva e temibile nella faretra del retore, come il bibliotecario Jorge ben sapeva.

¹ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, qui citato secondo l'edizione tascabile, ivi, 1984, pp. 476-477.

² Primo fra tutti Henri Bergson con il suo *Il riso: saggio sul significato del comico* [*Le rire. Essai sur la signification du comique*], uscito nel 1900 a Parigi per i tipi di Alcan, tradotto in italiano fin dal 1916 e disponibile in numerosissime traduzioni e riedizioni italiane, l'ultima del 2009. Sul fenomeno del ridere la bibliografia è vasta e variegata. Si rimanda qui per un primo orientamento, oltre che all'introduzione di MICHELE CATAUDELLA - MILENA MONTATILE, *Comico e riso: da Aristotele alla nuova retorica*, Salerno, Edisud, 2004, con ulteriori indicazioni bibliografiche, all'antologia di LIBORIO TERMINE, *Storia del comico e del riso: itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Torino, Testo & Immagine, 2003. Si vedano inoltre i seguenti testi ARND BEISE - ARIANE MARTIN - UDO ROTH, *Lacharten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld, Aisthesis, 2003; WALO E. HARTMANN, *Über das Lachen. Zur anthropologischen Bedeutung des Lachenskönnens und der Sinn des Lachens*, Schaffhausen, Meier, 1998; LOTHAR FIETZ *et alii*, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, Tübingen, Niemeyer, 1996; BEATRICE JAKOBS, *Rhetorik des Lachens und Diätetik in Boccaccios Decameron*, Berlin, Duncker & Humblot, 2006; MARIO MORETTI, *Anatomia del Riso. La meccanica della comicità nello spettacolo dal vivo, nel cinema, nella letteratura, nelle arti plastiche e grafiche*, Roma, Bulzoni, 2003; ANNA RUTKA, *Die Funktion des Lachens und Lächelns in den Romanen von Franz Kafka*, Lublin, Tow, Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2002.

³ *Politeia*, III, 3, 388d-390a, 452 d, III, 8, 396c; sul ruolo del riso nella commedia cfr. ivi, X, 7, 606b-d; ma si veda, per una teoria del γελοῖον, il dialogo platonico *Philebos*.

⁴ Aristotele, *De Partibus Animalium. Libri quattuor* [Περὶ ζῶων μορίων Βιβλία Δ.], III, 10, 672 ab e 673 b.

⁵ Aristotele, *Rhetorica*, III, 18, 1419 b, citata secondo l'edizione italiana ARISTOTELE, *Rhetorica e poetica* (a cura di MARCELLO ZANATTA), Torino, UTET, 2004, p. 376.

Accanto a queste riflessioni sul ruolo che il riso gioca, la *Retorica* di Aristotele illustra alcuni dei molti meccanismi che producono il riso. Leggiamo così nel secondo paragrafo del III libro come il riso sgorgi dall'uso improprio dell'elocuzione, poiché tale uso contraddice le nostre aspettative, ad esempio con giochi di parole, uso inappropriato del linguaggio e scherzi.

Nell'*Etica Nicomachea*,⁶ lo Stagirita sviluppa, infine, il concetto di *recreatio animi* che tanta fortuna ebbe nella tradizione letteraria e filosofica a lui seguente, massimamente in Seneca⁷. Tale concezione vede con occhio benevolo il gioco ed il riso, poiché essi momenti di distensione e rilassamento, distrazione dalle cure quotidiane e rigenerazione dell'animo preoccupato, ed occupano una posizione privilegiata nella 'gestione' dell'*otium* da parte dell'uomo libero. Il riso diviene poco a poco una virtù del commercio sociale, del libero conversare tra uomini che impone di attenersi al precetto dell'*aptum*, mantenendo la giusta via di mezzo, vale a dire usando moderazione negli scherzi e nel ridere⁸. In esso si manifesta dunque la virtù dell'*eutrapelia* (εὐτραπεία), quella specialissima forma di virtù della gioiosità e dell'agire con cortesia che S. Tommaso d'Aquino riscopre nel suo commento all'*Etica Nicomachea*, riprendendo la convinzione che il ridere sia un elemento caratterizzante per l'essere umano. Anche l'antichità latina apprezza il riso come elemento importante dell'*urbanitas*. Gli stoici, Seneca in testa⁹, sottolineano l'importanza di un atteggiamento 'sorridente' di fronte alle avversità della vita e Democrito di Abdera (460 a. C. - 371 a. C.), il filosofo ridente, in contrapposizione ad Eraclito, il 'filosofo piangente', diviene simbolo di un *modus vivendi* nel segno della saggezza¹⁰. Cicerone (106-43 a. C.), in *De Oratore* (ma anche in *Orator* e *De inventione*) ritorna all'aspetto performativo e comunicativo proprio del ridere, sia inteso come possibilità, grazie a «*ocus et facetiae*», di attirare l'attenzione dell'ascoltatore distratto da altre cure o stanco, sia come opportunità di renderlo ben disposto a quanto verrà enunciato. È così che, nel contesto della retorica, il riso viene nobilitato come mezzo privilegiato grazie a cui esercitare un'efficacissima *captatio benevolentiae* favorevole alla causa da sostenere¹¹. Cicerone riflette nelle sue opere sul riso rifacendosi non solo a quanto aveva esposto Aristotele, particolarmente riguardo alle sue osservazioni sui modi in cui il riso viene provocato, ma riordinando le riflessioni sparse nel corso dei secoli precedenti sul tema. Tali osservazioni vengono quindi approfondite e sistematizzate da Marco Fabio Quintiliano (35-ca. 96), particolarmente nel terzo capitolo del libro VI, *De risu*, della sua *Institutio Oratoria*, il testo in cui traccia il profilo dell'*orator perfectus*, un testo ed un autore di importanza incommensurabile per tutta la cultura europea dei secoli seguenti.

Il significato e l'importanza del ridere moderatamente ed in modo controllato, del riso come *distensio animae* e come mezzo stilistico e retorico atto a produrre coesione o sovversione in un gruppo sociale e politico, delle forme e dei modi, infine, in cui tale riso può venir procurato che, come qui brevemente esposto, sono presenti nei testi delle massime *auctoritates* dell'antichità, giungono al medioevo e da lì vengono trasmessi alle epoche seguenti, ritrovandosi ancora vivissimi per tutto il Settecento.

Vorrei a questo punto accennare ancora ad un ultimo aspetto inerente al fenomeno del riso, poiché esso ha lontane origini ed è ben presente anche nella cultura di tutta l'epoca che riguarda più da vicino il tema del presente saggio. Tale aspetto è di pertinenza della scienza medica.

Fin dall'antichità, infatti, il ridere 'fa buon sangue', secondo i principi che guidano la teoria umorale¹² concepita da Ippocrate di Coa (460 a. C. - 375 a. C.) ed ampliata poi da Galeno (131-201) che la consegnerà al Medioevo europeo, da cui essa giunge senza soluzione di continuità fino al Settecento. In tale teoria umorale viene ipotizzata l'esistenza nell'essere umano di quattro umori base —la bile nera, la bile gialla, il flegma ed il sangue— immediatamente connessi ai quattro temperamenti dell'uomo: melanconico, colerico, flemmatico e sanguigno. L'armonico equilibrio di tali umori garantisce, secondo tale concezione, la salute dell'uomo, messa invece in pericolo dal preponderare di uno o più dei quattro umori. Tra i rimedi dietetici atti a ritemperare l'organismo ricostituendo l'equilibrio compromesso degli umori che lo compongono viene contemplato anche e soprattutto il riso¹³.

⁶ Si vedano particolarmente Aristotele, *Etica Nicomachea*, IV, 14, 1128a e X, 6, 1177.

⁷ Lucius Annaeus Seneca, *De tranquillitate animi*, particolarmente in XVII, 4/5, ma *passim*.

⁸ Sia qui solo ricordata la linea sottile di demarcazione che, secondo Aristotele, separa, nel suo modo di esprimersi ridendo, l'uomo libero dal popolino, poiché il primo ama la sottile ironia e mai si abbassa ai volgari e grossolani scherzi tipici del basso ceto che sono e debbono restare monopolio di buffoni e burloni.

⁹ Particolarmente in *De tranquillitate animi*, XV, 2, 5.

¹⁰ Sulla contrapposizione fra Democrito ed Eraclito cfr. Seneca, *De ira*, II, X, 5.

¹¹ Al proposito si veda particolarmente il secondo libro di *De Oratore*, 216-290 e *Orator*, XXVI, 87-89.

¹² Si vedano per un approfondimento CHARLES LICHTENTHALER, *Der Eid des Hippokrates. Ursprung und Bedeutung*, Köln, 1984 e DIETRICH VON ENGELHARDT, *Krankheit, Schmerz und Lebenskunst. Eine Kulturgeschichte der Körpererfahrung*, München, Beck, 1995.

¹³ Cfr. ERICH SCHÖNER, *Das Viereckschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden, Steiner, 1964. Sul riflettersi di queste teorie nella letteratura italiana offre interessanti osservazioni JAKOBS, *Rhetorik des Lachens*, cit., *passim*.

Riassumendo quanto sopra esposto sugli aspetti culturali che può assumere il fenomeno del riso, si può senz'altro dire che, fin dall'antichità e con grande intensità anche in epoche seguenti, esso viene considerato, da un lato, in modo negativo, quando esso si manifesta in modo eccessivo e smodato. Il ridere ha tuttavia al contempo anche un *côté* positivo quando viene ad essere mezzo per stimolare positivamente l'essere umano sia nei riguardi di se stesso sia nella sua interazione sociale. Da esso traggono stimolo ed incremento importanti virtù 'sociali' quali la gentilezza, l'inclinazione, la benevolenza e la simpatia. L'arte del dire, la retorica —che ne comprende immediatamente il notevole potenziale emotivo come molla per far scattare l'agognata *persuasio* sia in positivo che in negativo— se ne appropria fin dagli inizi come mezzo determinante per dominare e guidare gli *affecta* dell'ascoltatore allo scopo di raggiungere il fine prefissato dal retore. Come già Gorgia percepisce, il riso può essere, infatti, un importante mezzo sia di esclusione che di inclusione, e dunque di coesione all'interno di un gruppo sociale. Deridendo collettivamente coloro che definisce esterni al gruppo e pertanto 'nemici', una comunità può, infatti, allo stesso tempo definire molto concretamente la fisionomia del proprio gruppo di appartenenza verso l'esterno, ma può anche operare al proprio interno creando inclusione, stimolando e sollecitando cioè i singoli membri a far parte del gruppo ridendo e deridendo chi si trova fuori da esso.

Nel corso della storia della cultura il riso sviluppa un'ulteriore efficace componente di cui scrittori e letterati si servono per perseguire efficacemente i propri fini: l'elemento grottesco¹⁴. Il ridere si accresce della componente grottesca soprattutto sulla scia delle opere del medico e scrittore François Rabelais (1495-1553) che, con il suo *Gargantua et Pantagruel*, segue da un lato la convinzione medica di lungo corso, che il ridere cioè faccia bene al fegato, mentre, dall'altro, usa questo fenomeno per attuare una tagliente satira di costume. I suoi due romanzi eponimi sui due giganti, pieni di grottesche oscenità, offrono, infatti, un pungente ritratto al contempo sboccato e colto, violento e satirico, della società del suo tempo¹⁵. Si mostra appieno in esso la dicotomia del grottesco¹⁶: il suo volto fosco, che provoca paura, e quel volto allegro, che provoca un riso beneficante, liberatorio ed esprime una più o meno intensa pulsione anarchica nei confronti dell'autorità costituita¹⁷. Il riso (e/o il sorriso) come fenomeno estetico e poetologico assume, infatti, un ruolo determinante nella costruzione estetica di complessi di potere, poiché destabilizza o rafforza le strutture di potere e autoritarie del sistema politico cui si riferisce. E sarà con quel *castigat ridendo mores* che Jean-Baptiste Santeuil (1630-1697) al momento dell'inaugurazione della statua dell'Arlecchino Domenico Biancolelli (1636-1688) alla *Comédie Française* di Parigi —frase che ancora si legge sul frontone di alcuni teatri— invitava a riflettere sulla funzione moralizzatrice che il teatro può avere quando sa correggere con gaiezza e levità ciò che era (ed è) ritenuto moralmente e politicamente distorto.

Le sopra brevemente esposte concezioni del ridere come fenomeno estetico-poetologico, antropologico, politico, sociale e medico sono ben presenti anche nell'opera di Carlo Gozzi che si serve magistralmente del riso non solo nei suoi scritti teorici e nelle sue favole, ma anche nel suo teatro 'spagnolesco'. Esse sono da tener ben presenti nella ricostruzione del contesto entro cui Carlo Gozzi articola la sua *argumentatio* in favore dell'impiego di parti comiche e del riso e nello studio delle modalità di cui egli se ne serve nella costruzione dei suoi 'innocenti divertimenti'. Il pensiero della necessaria e positiva *recreatio animi*, avviata da balli e giochi e concessa in teatro da rappresentazioni rilassanti, sarà un argomento di cui Gozzi si servirà ampiamente per controbattere a quanti fra i suoi avversari sminuissero le sue opere trattandole come futili divertimenti. Esso è un argomento su cui non si sofferma più di tanto, poiché egli ne conosce tutta la forza alla semplice e svelta enunciazione. Si trattava infatti, come sopra esposto, di un *topos* che, all'epoca, la *communitas gentium litterarum* universalmente conosceva e la cui validità essa accettava senza eccezioni, essendo consacrata dalla tradizione e da imprescindibili *authoritates* quali Aristotele, Cicerone e Quintiliano¹⁸.

Questo aspetto 'ludico' del riso viene usato dal Gozzi drammaturgo anche nei suoi drammi, la cui attuazione scenica l'autore affida alla perizia e all'arte della compagnia Sacchi con le sue maschere ben

¹⁴ MORETTI, *Anatomia del riso*, cit., p. 18.

¹⁵ Sul grottesco in Rabelais e nella sua epoca cfr. oltre che il classico testo di MICHAÏL M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (trad. a cura di MILI ROMANO), Torino, Einaudi, 1979 [*Trorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessans* (1965)], e anche l'accurato studio di DOROTHEA SCHOLL, *Von den 'Grottesken' zum Grottesken: die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Lit-Verlag, 2004.

¹⁶ Ancora valide al proposito le riflessioni di WOLFGANG KAYSER, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960.

¹⁷ Sulla funzione sovversiva del riso, oltre che le riflessioni epocali di Michail M. Bachtin, si vedano RUTKA, *Die Funktion des Lachens*, cit., *passim*, e CARL PIETZCKER, *Das Grotteske*, «Deutsche Vierteljahresschrift», 45 (1971), pp. 197-211: 208.

¹⁸ Cfr. al proposito ne *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* quanto scrive Gozzi, in COL IV, pp. 77-78: «L'irregolarità di quest'azione romanzesca, non lascia di avere molte scene efficaci, che unite agli scherzi delle nostre maschere, e alla decorazione formano un trattenimento, che può piacere, e solo gl'imprudenti possono condannare quel Pubblico, a cui piacque.»

collaudate e grandemente amate dal pubblico per cui scrive. Da questo punto di vista il riso viene impiegato in scene atte a distendere l'animo degli spettatori dopo importanti vicende 'serie' cui ha assistito, preferibilmente in una sorta di intermezzo che può permettere cambiamenti di scena resisi necessari o per annunciare 'salti temporali'. In *Eco e Narciso* il personaggio comico di Bato invoca il tramonto per chiudere la giornata fastidiosa, e la scena si chiude con l'indicazione di Regia: «potrà cambiarsi in luogo di magnifica e sorprendente veduta»¹⁹. E ne *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* —ma gli esempi si possono moltiplicare— sono Pantalone, Brighella, Truffaldino e Tartaglia a marcare il salto temporale con l'atto precedente ed i cambiamenti di scena in II, 1 (COL IV, p. 102) e nelle due scene con cui si apre il quinto atto.

Innumerevoli sono gli esempi che mostrano come nei drammi gozziani sia particolarmente sviluppata la funzione dei personaggi comici come artefici principali della *recreatio animi* necessaria affinché il pubblico, una volta rinfrancato dai lazzi e frizzi di tali personaggi, presti nuova e maggiore attenzione alle vicende che coinvolgono i personaggi 'alti' del dramma. È interessante notare che Gozzi, memore degli insegnamenti aristotelici sulla distinzione fra riso moderato dell'uomo libero e riso smodato proprio dei buffoni, affida il ruolo di far scaturire quest'ultimo alle maschere, vero *trait d'union* con il popolino presente in sala. Nel far ciò il veneziano si attiene inoltre puntualmente e strettamente ad una concezione poetologica dominata dalla *rota Vergilii*, che destina appunto questo piano performativo ai personaggi comici popolari, lasciandone illeso il piano riservato ai personaggi 'alti' dal registro stilistico e poetologico tragico. Tale asserzione può sembrare in contrasto con il ruolo qualche volta apparentemente irrispettoso delle maschere nei confronti dei personaggi 'alti', come ad esempio ne *I due fratelli nemici* o *La malia della voce*. Soprattutto in quest'ultima *pièce* Tartaglia dà del tu al re ed ha un comportamento offensivamente derisorio con tutti. Con ciò, tuttavia, Gozzi non ferisce le regole dell'*aptum* e del verosimile teatrale. Come egli ricorda, infatti, nell'avvertenza della prefazione, il suo personaggio si muove in perfetta sintonia con il ruolo del *fool*, di quel giullare di corte (e/o il re degli stolti di carnevalesca memoria) cui è consentita storicamente, per antico privilegio, una grande libertà di espressione anche e soprattutto verso le teste coronate di cui è al servizio:

Fu detto che ho fatti parlare i servi faceti del Dramma con troppo ardire co' gran Signori. Chi così ragiona non sa qual spezie di persone avessero negl'antichi tempi la maggior confidenza, e la maggior libertà co' Principi, specialmente nelle materie d'amore. (*La malia della voce*, in ZAN XIII, pp. 3-139: 7)

Accanto a questo ruolo di puro divertimento, si registra una seconda funzione che il conte riserva al riso: il suo potenziale come elemento di sovversione, come arma per discreditare, rendendoli ridicoli, i rappresentanti di un'ideologia ritenuta dannosa e da combattere. In questo campo Gozzi si servirà anche, soprattutto nella famosissima *pièce* de *L'amore delle tre melerance*, della concezione del riso come medicina atta a ristabilire l'equilibrio degli umori messi a sconvolgimento da teorie estetico-poetologiche a lui inive.

L'intenzionale funzionalizzazione delle maschere, o dei loro sostituti equivalenti, risulta evidente se si confrontano i testi gozziani con i drammi spagnoli da cui hanno tratto ispirazione.

Pur contemplando essi di regola una figura basso-comica, il *gracioso*, la vera e rilevante innovazione di Gozzi rispetto alla fonte usata consiste proprio nell'aggiunta delle maschere (o di loro equivalenti) —come ne *I due fratelli nemici*²⁰— o nel maggior spazio loro accordato nell'economia del dramma. Ne *La malia della voce*, ad esempio, Colmillo, il personaggio della fonte spagnola il cui ruolo Gozzi modifica affidandolo a Tartaglia, non presenta l'aggressività verbale della maschera napoletana. Anche ne *La donna contraria al consiglio* il ruolo di Machín, da cui Gozzi ricava il suo Giannetto/Pantalone, ha un ruolo del tutto minore a quello che compete al personaggio gozziano derivantene. Ne *Il pubblico secreto* la differenza sostanziale fra il testo calderoniano e quello gozziano è costituita appunto sia dall'inserimento delle maschere e dai riferimenti satirici al costume 'moderno' in quest'ultimo sia nell'invenzione di scene (come in III 8, 9 e 10) che danno al Truffaldino Sacchi la possibilità di mostrare al meglio le proprie doti istrioniche.

Tali interventi sulla fonte spagnola avvengono costantemente e precipuamente in funzione o della *recreatio animi* o del *castigat ridendo mores*, con un incremento voluto del momento grottesco secondo il paradigma coniugato con successo da Rabelais.

¹⁹ *Eco e Narciso. Favola pastorale seriofaceta per musica in tre atti*, in ZAN VIII, pp. 3-99: III, 3, p. 78

²⁰ Eccezione fa qui *Bianca contessa di Melfi ossia Il maritaggio per vendetta* in cui Gozzi non abbandona mai il registro tragico, rinunciando all'introduzione di maschere o personaggi equivalenti e derivati.

In molti dei drammi ‘spagnoleschi’ Gozzi manterrà per le figure generanti riso i nomi delle consuete maschere: Brighella, Tartaglia, Truffaldino, Pantalone; ne *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* ed in alcune *pièces*, come ne *Il pubblico segreto* comparirà anche Smeraldina²¹.

Non sempre esse saranno tuttavia assenti dalla struttura del dramma qualora il loro nome non compaia tra i personaggi della *pièce*. Ne *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* incontriamo, infatti, un *alter ego* della maschera di Truffaldino in Ciatto. Questi riprende alcune ‘pose’ della maschera soprattutto nei suoi dialoghi con Nerina, che si fa carico del ruolo altrimenti riservato a Smeraldina. Pur essendo meno buffonesco, Ciatto assolve inoltre il delicato incarico di essere portavoce della denuncia contro la decadenza dei costumi contemporanei. Particolarmente interessante è qui il dialogo fra Ciatto e Semiramide sul ruolo della donna nel matrimonio e sul matrimonio stesso che offre a Gozzi l'occasione di fare satira sui moderni costumi cui donne spregiudicate e ‘moderne’ sono dedite, determinando con ciò inesorabilmente il declino della famiglia tradizionale:

Con queste dicerie di nuova lega,

tutte le teste avete rovinate

[...]

Tutto è scioperatezza, amori, e inganni

[...]

Le economie son rotte, e le misure.

Tutti i cervelli sono nelle nuvole, e il guazzabuglio è reso insopportabile. (*La figlia dell'aria*, II, 12, in

ZAN XI, pp. 109-256: 203-204)

Per volontà dell'autore, come egli espone nella prefazione, il dramma tragico in cinque atti *Bianca contessa di Melji* è incentrato, infatti, sulla polemica contro «la corruttela del costume, i sofismi velenosi, e la scienza d'una sforzata ebra metafisica de' nostri tempi»²² e l'autore si impegna a sostenervi «un'industria urbana coraggiosa critica sul costume, sulle massime, e sulle perniciose scienze, che si adottano con abuso, a' tempi nostri»²³, portando avanti la polemica contro i «filosofi moderni», la vera causa della decadenza della società e del declino dei valori tradizionali²⁴.

Nello stesso dramma la polemica contro l'ottusità dei poeti moderni viene affidata ad un personaggio che non ha corrispondenze nel testo spagnolo di partenza: a Sgorbio, aggiunta meramente gozziana, che richiama prepotentemente il ruolo che in altri drammi compete a Brighella —ad esempio al Brighella ‘faccendiere in corte, e poeta dilettante’ de *Il pubblico segreto*—, incarnazione della vacuità di certa poesia coeva, del servilismo e della codardia di molti poeti. Il poeta Sgorbio, infatti, è preoccupato solo perché non potrà regalare agli sposi la sua raccolta di poesie scritte in vista delle loro nozze²⁵ e consola gli amanti sfortunati affermando che celebrerà la fine del loro amore e la loro disgrazia nei suoi versi²⁶.

La favola pastorale seriofaceta per musica in tre atti *Eco e Narciso* rinuncia alla presenza di maschere della commedia dell'arte, ma, come su accennato, il suo autore non rinuncia ad inserirvi un personaggio ‘derivato’, Bato, definito nelle note manoscritte al testo una sorta di Zanni, e preposto a pronunciare pungenti battute satiriche —dichiarandosi un ‘filosofo amico riflessivo’— e, tra l'altro, un discorso misogino di uso strumentale alla polemica sociale qui innescata²⁷.

Le maschere mancano apparentemente anche ne *La principessa filosofa, o sia Il controveleno*, ma anche qui Gozzi inserisce un personaggio ‘derivato’, Giannetto, di netta evoluzione pantalonasca²⁸. Questi si serve del dialetto e si fa carico delle precipue funzioni riservate ai personaggi comici ed al riso, come indica Gozzi stesso nella *Prefazione*, in cui definisce il personaggio di Giannettino «un Veneziano faceto» ed il ruolo che gli riserva come pensato per «ridur l'opera più intesa dall'universale, e più popolare»²⁹. In questo dramma è inequivocabile il ruolo satirico affidato al riso, poiché Giannettino contribuisce a sottolineare e a rendere ‘operativa’ la doppia forte polemica che Gozzi intende svolgere sia nei confronti della filosofia ‘moderna’,

²¹ Per i dati riguardanti le rappresentazioni, pubblicazioni e i plot dei drammi cui qui faccio riferimento si veda la sezione riservata alle schede dei singoli testi pubblicata nel presente volume.

²² *Ibid.*, p. 112.

²³ *Ibid.*, p. 119.

²⁴ *Ibid.*, III, 3, p. 234.

²⁵ *Ibid.*, II, 4, p. 185.

²⁶ *Ibid.*, 186.

²⁷ *Eco e Narciso. Favola pastorale seriofaceta per musica in tre atti*, II, 2 e 3, in ZAN., VIII, pp. 3-99: 46-47 e 50; cfr. qui avanti la scheda relativa al testo in questione.

²⁸ Come la scheda ricorda, Giannetto fu una delle più felici interpretazioni di Giambattista Rotti, subentrato da tempo a D'Arbes nel ruolo di Pantalone, presso la compagnia Sacchi. Anche per *La malia della voce* e ne *La Donna contraria al consiglio* Gozzi si servirà di un Giannetto che richiama Pantalone, parlandone il dialetto veneziano.

²⁹ *La principessa filosofa, o sia Il controveleno. Dramma in tre atti*, in COL V, pp. 145-280: 148.

nociva soprattutto se praticata da una donna, e dunque anche nei confronti della donna ‘intellettuale’. L’arma di cui si serve per far scaturire il riso nello spettatore è quella tipica che è appannaggio delle maschere: il dialetto veneziano in interazione con l’eloquio alto degli altri personaggi. Da qui nasce quel contrasto e quell’effetto inatteso che, come su accennato, già Aristotele aveva osservato essere uno dei momenti più caratteristici dei meccanismi che determinano il nascere della risata. Mediando in dialetto anche una visione del mondo più concreta ed immediata, la comicità nasce, ad esempio, per l’inaspettata battuta di sapore quotidiano con cui Giannetto, nella prima scena del primo atto, ribatte —con un inaspettato e stridente cambio di registro stilistico— alle espressioni di amore idealizzato del protagonista Cesare, innamorato dell’insensibile principessa filosofa Teodora, una gustosissima scena che distende e che ridicolizza nel medesimo tempo i ‘furori astratti’ che agitano l’animo di Cesare:

D. Cesare: (ilare sforzatamente) Io non avea mestizia.

Un pensier filosofico teneami

Alquanto astratto.

Giannetto: La senta; in età de sedes’anni ho scomenzà a aver de quei pensieri filosofici, che la ga ella.

Una bella furlanotta, che serviva in casa per massera, gera i mii sistemi. Che peae, che ho avù da mio sior padre, per le astrazion filosofiche! me par ancora de sentirle. (*La principessa filosofa*, I, 1, in COL V, p. 153)

Ne *I due fratelli nemici* assistiamo ad una satira, in questo caso rivolta a ridicolizzare i drammi ‘flebili’ allora di moda e, secondo Gozzi, fortemente destabilizzanti dell’ordine costituito, in cui l’autore riprende un tema già trattato ne *L’amore delle tre melerance*. La satira viene affidata alla perizia di una maschera, Brighella, il che è un’innovazione di Gozzi rispetto al testo spagnolo dove essa —e la satira di cui si fa portavoce— non è presente. Ed anche in questo dramma ‘spagnolesco’ il riso compare, inoltre, nella funzione di elemento teatrale di distensione, ad esempio in I, 4 e 5.

Un ultimo sguardo ad un ulteriore dramma ‘spagnolesco’ fa da prova del nove di quanto finora esposto.

Ne *La donna contraria al consiglio* Giannetto-Pantalone è incaricato di mettere in ridicolo la produzione letteraria di moda all’epoca, in special modo la moda dei romanzi flebili. Il personaggio muove al riso contrastivamente, intrecciando cioè le proprie espressioni veneziane di buon senso popolare alle alte aspirazioni poetiche ed ai molti riferimenti storici, mitologici e letterari contenuti nel testo, fra le molte indicate nella scheda relativa al dramma, qui di seguito pubblicata, si ricordi il gustoso scambio di battute fra Alessandro e Giannetto dal chiaro intento satirico-polemico nei confronti della produzione letteraria e filosofica di matrice illuministica:

Alessandro: [...] Libri filosofici

le [a Serena] vengono recati atti a guarire

le fantasie alterate [...]

Giannetto: [...] Sta povera signora ga per consergeri dei cattivi Filosofi. I falla el metodo de ajutar un cervello che ha fatto una tombola, e particolarmente nella organizzazion femminile [...]

[...] la me diga. Come stala de batola, de periodi rotondi, de logica, de fisica, de metafisica, e sora tutto, de energici sofismi moderni? (*La donna contraria al consiglio*, I, 1, in ZAN, IX, pp. 3-109: 13)

In *calce sermonis* si può senz’altro tener per fermo che la decisione di inserire personaggi comici amatissimi dal suo pubblico —fatto su cui Gozzi ritorna esplicitamente nelle sue osservazioni teoriche e nelle prefazioni ai suoi scritti— ha un’enorme rilevanza per la dinamica di tutto il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi.

Il riso che in esso viene provocato, sia che i personaggi comici si presentino in scena come le tradizionali maschere della commedia dell’arte o come loro derivati, è elemento essenziale e non accidentale. La prova più convincente dell’uso funzionale cui è preposto, sta nel fatto che il riso afferrisce a personaggi che, pur non essendo protagonisti, hanno un ruolo tutt’altro che secondario o accessorio. Essi debbono assicurare all’autore del dramma ed alle tesi esposte nelle sue *pièces* quella necessaria *captatio benevolentiae* grazie alla quale far scattare i meccanismi di inclusione e di esclusione desiderati, vale a dire di accettazione per la propria *Weltanschauung* e di acceso rifiuto per le idee ad essa contrarie.

Essenziale in questo gioco è il ruolo che compete all’elemento di colorito locale che non mancherà mai nei drammi³⁰. Con esso Gozzi sa di poter legare a sé il pubblico veneziano con quella complicità sgorgata dal fascino di una ‘personalizzazione’ di eventi scenici altrimenti anodini grazie ad un formidabile ed irresistibile appello al *topos* retorico del *tua res agitur*. È così che non solo l’uso del dialetto veneziano assume un

³⁰ Si vedano al proposito i densi riferimenti positivi a Venezia e ai veneziani ad esempio ne *La malia della voce*, *La donna vendicativa disarmata dall’obbligazione*, *La Donna contraria al consiglio*, *Il pubblico secreto* nelle schede relative a questi drammi.

significato particolare, ma che divengono irrinunciabili anche le frequentissime allusioni a fatti e luoghi conosciuti dal pubblico veneziano ed a lui cari, conferendo alla comicità una nota caratteristica 'inclusiva' e generatrice di comunità. Tale utilizzo del riso —di un riso bonario e faceto e mai applicato nelle variazioni taglienti e decostruenti del riso sardonico o cinico— permetterà a Gozzi di 'connettersi' con successo con il pubblico cui intende mediare la propria visione del mondo.

La prova *ex negativo* del preciso calcolo drammaturgico e poetologico che sta alla fonte dell'uso da parte di Gozzi di elementi comici nel teatro spagnolesco (e nelle sue favole teatrali) la forniscono, inequivocabilmente, da un lato il successo che all'epoca arrise alle sue rappresentazioni teatrali e, dall'altro, l'oblio che cadde su di loro una volta venuti meno i precisi meccanismi di inclusione ed esclusione sopra descritti ed al cui innesco il riso era, appunto, funzionalizzato.

La musica nei drammi di fonte spagnola di Carlo Gozzi

Andrea Fabiano
Università di Paris-Sorbonne

La presenza di Carlo Gozzi nella drammaturgia operistica italiana della seconda metà del Settecento è notevolmente marginale, traccia di un disinteresse per il teatro musicale che troverebbe conferma nei lapidari paragrafi consegnati a *La più lunga lettera*:

Lascio da un canto la Drammatica sublime composta per la musica, che a me parve sempre un'abbreviatura di metri poetici teatrali, in cui, né l'apparecchio delle circostanze, né l'eloquenza artificiosa dell'arte rettorica, né i smozzicati sentimenti di quella, possono interessare, appoggiata soltanto a caratteri sostenuti, a qualche detto laconico sentenzioso, e soprattutto alla magnificenza delle decorazioni, e all'eccellenza di una musica, dell'immaginazione fervida di qualche bravo maestro di quell'arte, e venero tuttavia Apostolo Zeno, Pietro Metastasio e tutti gli applauditi in una Drammatica poesia di tal genere. (ZAN XIV, p. 101)

Il disinteresse per la scrittura librettistica dell'opera seria è quindi legato alla specificità di quella drammaturgia e non alla mancanza di un valore artistico intrinseco, come testimonia la dichiarazione di stima non solo nei confronti dei due grandi librettisti seri, Zeno e Metastasio, ma anche per tutti gli altri librettisti «applauditi».

Più severa invece la valutazione di Gozzi nei confronti del dramma giocoso:

Lascio da un lato la italiana Drammatica comica musicale, che oltre all'essere una poesia strozzata e tistica, è per lo più un impasto di buffonesche triviali caricature, quasi sempre somigliantissime l'una all'altra, spesso forse di più bassa comica della Farsa giullaresca italiana alla sprovvista, e spesso seminata di laidezze ed equivoci osceni, e sopra cui ebbi con frequenza stupore, che qualche rinomato maestro di musica, si sia degnato di sostituire le note di Euterpe, per risalto, e celebrità alle più goffe, scipite buffonerie. (*La più lunga lettera*, cit., p. 102)

In questo caso Gozzi non lascia spazio ad alcun valore artistico, qualificando il genere in modo totalmente negativo. Interessante è però il parallelismo tra il dramma giocoso e la commedia all'improvviso nelle sue pratiche drammatiche più basse e volgari. Se però quest'ultima è patrimonio nazionale da salvare attraverso un recupero artistico che la ripulisca anche moralmente, come lo stesso Gozzi ha voluto dimostrare con la sua stessa scrittura teatrale, il dramma giocoso sembra invece irrecuperabile. In questi rapidi tratti di penna Gozzi cancella drasticamente tutta l'operazione drammaturgica di valorizzazione artistica del teatro musicale iniziata da Carlo Goldoni fin dagli anni 40 del Settecento. In questo genere, infatti, Gozzi non salva né il librettista veneziano, né un Lorenzo Da Ponte, né un Giambattista Casti, i quali, negli anni de *La più lunga lettera*, avevano già realizzato il loro percorso librettistico comico.

Gozzi guarda implicitamente, invece, verso la drammaturgia comico-musicale d'oltralpe, giudicando positivamente le realizzazioni di librettisti francesi quali Charles-Simon Favart e Michel-Jean Sedaine, paradossalmente riattivatori in Francia di percorsi drammaturgico-musicali d'impronta goldoniana¹. Positivo è inoltre il giudizio gozziano su altre due tipologie drammatico-musicali francesi della prima metà del Settecento: la parodia musicale e la *comédie mêlée de vaudevilles*, le quali, nelle realizzazioni alla Comédie-Italienne o nei teatri delle *Foires* parigine, non erano certo esenti da comicità di stampo grossolano e da «buffonesche triviali caricature».

Il fascino per le scelte drammaturgico-musicali francesi si percepisce anche nelle affermazioni che Gozzi scrive nell'introduzione alla sua unica prova di scrittura librettistica pubblicata, ma non eseguita, *Eco e Narciso*,

¹ Nell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* la posizione di Gozzi è chiaramente espressa nella sua valutazione positiva della proposta binazionale della Comédie-Italienne del dopo 1762, cioè della fase successiva all'acquisto del repertorio del teatro dell'Opéra-Comique de la Foire e dello sviluppo della *comédie mêlée d'ariettes*, genere che trova in Favart e Sedaine i maggiori interpreti (CARLO GOZZI, *Il ragionamento ingenuo* (a cura di ALBERTO BENISCELLI con presentazione di ELIO PAGLIARANI), Genova Costa & Nolan, 1983, p. 111). Già nel 'Manifesto Colombani' del 1772 Gozzi contrappone il valore artistico del *Philosophe sans le savoir* di Sedaine al *Déserteur* di Mercier, assunto come simbolo della corruzione teatrale francese. Il fondo manoscritto Gozzi conservato alla Biblioteca marciana di Venezia ha permesso d'individuare inoltre il lavoro di Gozzi sui testi di Favart: nel 1780 trae dall'*opéra-comique* *La chercheuse d'esprit* una commedia in un atto intitolata appunto *La semplice in cerca di spirito* (CARLO GOZZI, *La semplice in cerca di spirito*, Milano, Cento Amici del Libro, 2010), mentre dagli *opéras-comiques* *La fée Urgèle* e *La belle Arsène* ricava due scenari per balletto pantomimo intitolati *La fata Urgbella* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 10.7) e *La bella Arsene* (Fondo Gozzi 10.5).

che avrebbe dovuto esser allestito al Teatro Ducale di Milano nel corso della stagione teatrale del 1769-1770. Gozzi scrive il libretto a partire dalla commedia calderoniana *Eco y Narciso*, per un'intonazione di Baldassare Galuppi, il musicista che in collaborazione con Goldoni riforma per l'appunto il teatro comico musicale, dando vita alla moderna opera buffa italiana. Introducendo il libretto, sul quale ritornerò, Gozzi ammette implicitamente di aver operato una scelta in controtendenza con la drammaturgia seria di stampo metastasiano, optando per un dramma pastorale sull'esempio della tradizionale *pastorale en musique* francese, poiché ritiene «gli argomenti favolosi più confacenti alla musica degli altri argomenti». La stessa opzione — volutamente sottolineata nell'Introduzione — dei balletti gioiosi a fine atto rinvia ai *divertissements*, che chiudevano gli atti degli *opéras* e alle scelte drammaturgiche del *ballet figuré*, proposte sulla scena negli anni 50 da Louis de Cahusac —librettista di Jean-Philippe Rameau—, teorizzate nei suoi articoli per l'*Encyclopédie* e nel suo *Traité historique de la danse* (1754) piuttosto che ai criteri del moderno e coevo balletto noverriano.

Questo disinteresse gozziano per la scrittura librettistica non si motiva con la posizione tradizionalmente avversa alla letteratura per musica tipica dei letterati italiani. A questa avversione, naturalmente ufficiale e solo di facciata, motivata dallo scarso valore letterario del libretto, dalla sua marginalità rispetto alla gerarchia classicista dei generi teatrali, si contrappone sovente un'attività ufficiosa di intensa produzione librettistica, mascherata dal topos della coazione e della compiacenza. Il vezzo «del non poter dir di no» contamina a dir il vero anche Carlo Gozzi che non può esimersi nell'*Avvertimento al lettore* di *Eco e Narciso* di affermare: «Un amico mio m'ha obbligato a scrivere un Drama per musica seriofaceto» (ZAN, VIII, p. 6).

Ciononostante per Gozzi il reale problema della letteratura per musica non è di ordine gerarchico, non risiede in sostanza nella lateralità e marginalità del genere rispetto al canone, situazione che sarebbe contraddittoria con il suo anticonformismo drammaturgico. Gozzi soffre piuttosto delle regole implicite e del sistema produttivo che organizzano rigidamente la drammaturgia operistica; infatti il Solitario coglie pienamente la struttura costrittiva —in termini di coercizione e di orizzonte d'attesa del pubblico—, che investe la drammaturgia musicale italiana e probabilmente per questa ragione la sua unica esperienza in campo librettistico non arriva al confronto con il palcoscenico:

[...] non ebbi giammai inclinazione a cotesta Poesia Drammatica per la musica, sembrandomi tanto ristretta, e scorticata, da non poter mai con questa ben apparecchiare un'azione scenica, che impegni, e da non poter mai sviluppare, come si vorrebbe, un sentimento. Un amico mio m'ha obbligato a scrivere un Drama per musica seriofaceto, ed egli ha desiderato, che fosse questo atto alle decorazioni, e diverso da' consueti Drammi, detti buffi, che si vedono. Gli predissi, che non si troverebbero Attori, e Maestro di Cappella, che s'accordassero co' miei bizzarri capricci. Scrissi la Favola d'Eco, e di Narciso a modo mio, ed avvenne ciò, che io aveva predetto. [...] Senza considerarla recitabile in musica, mi sarà concesso almeno, ch'io possa credere gli argomenti favolosi più confacenti alla musica degli altri argomenti. (*Avvertimento al lettore* di *Eco e Narciso*, cit., pp. 5-6)

L'idiosincrasia verso ogni forma di gabbia regolistica spingerà invece Gozzi a lavorare su una drammaturgia musicale periferica e in fase di ampia sperimentazione quale il balletto pantomimo. Ho già avuto modo di analizzare come, dietro alla solita figura della *noluntas* e del vituperio, Gozzi lavori in modo anonimo alla produzione di una serie di scenari per il ballo pantomimo veneziano. Si tratta sicuramente di una drammaturgia più consona alla sua concezione dell'utilizzo drammatico della musica, proprio perché evita lo scoglio di uno schema convenzionale che obbliga a scorciare lo sviluppo verosimile dell'intreccio e dei rapporti psico-affettivi tra i personaggi. Paradossalmente quindi l'assenza della parola e la centralità del corpo aprono uno spazio di condensazione della costruzione drammatica diverso e senza ambiguità, proprio perché privo della necessità/possibilità di dire².

Quello che emerge nonostante tutto alla lettura del *corpus* dei drammi di fonte spagnola è la presenza costante dell'intervento musicale, l'utilizzo attento e mirato dell'orchestra e delle voci cantanti. In questo caso la musica non è l'elemento fondante l'assetto drammaturgico a cui deve adeguarsi la costruzione dell'intreccio e dei rapporti tra i personaggi; non siamo cioè nel campo della letteratura librettistica. Gozzi accoglie sovente la presenza musicale già in atto nelle sue fonti spagnole seicentesche, facendo propria e amplificandola l'idea di un utilizzo della musica come strumento aggiuntivo della spettacolarità drammatica e come evidenziatore di una ricerca di varietà espressiva. È in questa direzione che vorrei continuare questo contributo.

² Cfr. ANDREA FABIANO, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 171-186.

1. La musica simbolo della pulsione irrefrenabile

La musica assume un ruolo centrale e strutturante soprattutto in tre testi drammatici gozziani: *Eco e Narciso. Favola pastorale seriofaceta per musica in tre atti* (1769-1770) tratto da Pedro Calderón de la Barca, *La malia della voce. Dramma in cinque atti* (1774) tratto da Augustín Moreto e *La figlia dell'aria. Ossia l'innalzamento di Semiramide. Dramma favoloso allegorico diviso in tre atti* (1786) tratta nuovamente da Calderón de la Barca. Voce e strumenti sono però utilizzati anche in diversi altri drammi. La presenza della musica è già nelle fonti spagnole, ma l'appropriazione gozziana è significativa proprio perché rivela una scelta precisa, non casuale e unificante, direi quasi progettuale o per lo meno rivelatrice del senso profondo della concezione di musica in Gozzi.

I tre protagonisti delle tre *pièces* musicalmente principali sopra citate, il bellissimo semidio greco Narciso, il giovane re di Navarra Alfonso e la semidivinità mediorientale Semiramide, condividono infatti l'impossibilità di contrastare la forza ammaliatrice e trascendente della musica. Tutti e tre sono ripetutamente presi dalla musica e condotti in uno stato di trance, di estasi o di rivelazione, strappati al loro rifugio, al loro dovere o alla loro volontà. Lo scarto fondante i tre personaggi è in sostanza quello di *ne pas saisir mais d'être saisis*, di non cogliere il perché ma di essere colti.

Se analizziamo la scrittura di *Eco e Narciso* possiamo constatare la presenza di questa componente all'interno della struttura drammaturgica della *pièce* fin dall'apertura:

NARCISO (*esce in entusiasmo*) Quai soavi concetti seduttori [i canti dei pastori in lontananza]
Suonan per le foreste in questo giorno.

LIRIOPE (*agitata*) Ah Narciso, ah mio figlio,
Torna nella tua grotta, al tuo soggiorno. (*lo piglia*)

NARCISO Deh, lasciami, se m'ami.
La dolce melodia, che in questi boschi
L'aere va percuotendo oggi, m'alletta
Sì, che il passo m'affretta,
Né mi so trattener [...]

[...]
NARCISO (*in entusiasmo*) Rapito son; lascia, ch'io segua il canto;
Che la specie ravvisi
de canori animai, le forme, i visi. (*vuol fuggire*)

[...]
Madre, t'ubbidirò, vado a celarmi,
Avverti tuttavia,
Che, se la melodia,
Se le musiche voci udir si fanno
Vane mille catene a me saranno. (*Eco e Narciso*, cit., I, 3, pp. 19-20, e 22, *passim*)

Certo, si tratta di un libretto d'opera, quindi si presuppone il 'tutto-cantato' e la presenza costante della musica, ma questo è l'ordine della normalità che impaccia il movimento della creatività gozziana. A Gozzi non interessa che i personaggi cantino per parlare, non lavora quindi sul rapporto extradiegetico, sulla percezione della vocalità e della musica da parte del pubblico, sugli affetti che suscitano negli spettatori; il suo percorso esplorativo delle risorse musicali è piuttosto intradiegetico poiché scandaglia le passioni che colgono i personaggi alla presenza della musica. Ne è vittima fulminata per esempio Alfonso che per una voce cantante di donna rischia di perdere l'onore se non il regno:

TARTAGLIA [...] L'impegno che hai preso con l'Infanta di Castiglia, che viene, e ch'è già ad Estella, le circostanze del tuo regno, possono combinarsi coll'amore da pazzo che hai preso per una voce? Sull'onore mio questo è uno sproposito, un errore da darti un cavallo. [...]

ALFONSO Il giorno in cui
Per l'Infanta firmai, lo stato mio
Quello in cui son non era. Ma tu devi
Soccorrere al mio amor, che non è in grado
Di bilanciar prudenze, né consigli.

TARTAGLIA [...] se sei spiritato d'amore, e non puoi badare ai disordini, che nasceranno, io non ne do un fico secco. Fa così. Piglia Federico, e digli: Duca mio, a me non importa né di regni, né di guerre, né di fare una figura da becco cornuto. (*La malia della voce*, I, 5, in ZAN XIII, p. 23)

Ma a nulla serve il ragionar stringente di Tartaglia poiché non appena la voce intona una cavatina accompagnata dal liuto «*Il Re grado grado entrerà in un notevole rapimento*» e la stessa voce della ragione tartagliasca non potrà che rabbrivire:

TARTAGLIA (*da sé*) Corpo del Diavolo! Ella m'ha mescolato tutto il sangue. Che bella voce! (*al Re che sarà incantato in un rapimento*) Ei Maestà, scuotiti, tu mi sembri il convitato di pietra. (*La malia della voce*, cit., I, 6, pp. 26-27)

La maggior intensità di questo percorso drammatico-musicale si realizza senz'altro nella strategia compositiva de *La figlia dell'aria*. La scelta di Gozzi cade su questo testo di Calderón, nonostante la pericolosità della storia dal punto di vista morale, proprio perché la componente musicale riveste un ruolo particolarmente dinamico dalla prospettiva della costruzione drammaturgica:

La prima parte della *Figlia dell'Aria* di Calderone accese il mio genio a formare un edificio affatto nuovo nell'ossatura, e ne' dialoghi [...]. Mi piacque l'immagine poetica Spagnola di far esprimere i sentimenti interni di una creatura con le varie note della musica, e mi piacque lo scioglimento morale del viluppo Calderoniano. (*Prefazione a La figlia dell'aria*, in ZAN XI, pp. 111-112)

Gozzi infatti amplifica la componente musicale già presente nella fonte spagnola, ma la direzione non è tanto quella di esteriorizzare la psicologia o il carattere di Semiramide tramite la musica —come sembrano indicare le parole gozziane sopra citate— quanto invece d'interiorizzare la musica, di evidenziare in che modo una musica reale, esterna e occasionale, agisca nell'interiorità del personaggio modificandone i comportamenti e mettendo in luce delle pulsioni non razionalizzabili.

L'apparizione di Semiramide uscita dall'antro, dove era sempre stata rinchiusa, è chiarificatrice in questo senso:

Udirassi dalla parte della Città di Ninive un ben composto concerto di strumenti da fiato. L'armonia sarà tenera, affettuosa, e dolcissima. S'oda prima in lontano, e grado grado si avvicini con de' brevi periodi, i quali si fermino alle parole di Semiramide, e ricomincino quand'ella finisce. Tal sinfonia richiede un diligente concerto. È la corte, che viene ad incontrare il Re Nino, che giugne trionfante.

SEMIRAMIDE (*in rapimento, dopo aver ascoltato attenta il primo periodo di musica in lontano*)

Alma mia chi ti parla... e chi t'invita
A voluttà soave!... (*nuovo periodo di musica*) Oh armonioso
Concento, che l'udito mi ferisci...
E penetri nel cor... tu in me risvegli
Un procelloso nembo... I sensi miei
Ardono di dolcissime fiammelle,
E bramo: che mai? (*nuovo periodo di musica*) Sì, sì son questi
I movimenti di natura, e quelli,
Ch'entro a quell'antro tenebroso, spesso
La Precettrice mia co' soffi suoi
M'ispirò dentro al sen. (*nuovo periodo di musica*) Madre, m'invia
Di quei della mia specie a me diversi,
Che mi dicesti, alle delizie nati
Della mia specie... Pianta incolta e sterile,
Non mi lasciare... Un non inteso istinto
Società... società mi grida in seno...
Venite pur... venite tutti in folla...
Tutti vi adorerò... Prostrati e amanti
Cadete alle mie piante... Io son per tutti...
Tutti siete per me... La man vi porgo...
La stringete... bacciate... Oh amplessi... Oh ratti
Di trasporto... d'ebbrezza... e somma gioia!...

(*ella s'immagina d'aver prostrati dinanzi molti adoratori, di accarezzarli, e dinota d'essere lusinghiera, civettina, e dedita sommamente alla voluttà.*

Tutte le attitudini, tanto durante la musica, quanto nel ragionare, le quali dovranno esprimere i sentimenti dell'animo, e che non dovranno oltrepassare la decenza, e l'onestà, dipendono dal valore dell'Attrice, che rappresenterà la parte di questa giovine immaginaria.)

[...]

(improvvisamente dalla parte opposta alla città, odesi in lontano una musica bellicosa di timpani, trombe, pifferi, e corni eccetera. È Nino tiranno, che giugne vittorioso coll'esercito. Semiramide a quella musica, grado grado lascia le tenere espressioni, e s'infiamma d'un guerriero furore: tutto questo pezzo sia regolato sia regolato come l'anteriore.)

SEMIRAMIDE Zolfo m'entra nel cor... furia mi spinge...

V'è chi ardisca d'opporci alle mie voglie,

E alla Figlia dell'aria esser avverso?

(periodo di musica più marziale e strepitoso. Semiramide entrerà in maggior furore)

Un ferro a questa destra... al furor mio...

A mio valor, nessun resista... a terra

Tutto rovescierò... L'ardir che ho in petto

Argine non ritrova... Sangue... Morte...

Strage scorra per tutto... E la pietade

Viltà dell'alme inerti ed imbecilli...

(periodo di musica marziale più forte. Semiramide s'immaginerà d'avere a fronte un nemico, e seguirà con maggior cruccio le attitudini espresse dalle parole.) (La figlia dell'aria, cit., I, 3, pp. 146-148)

La scena si fonda quindi su un'interessante costruzione drammaturgica che alterna musica orchestrale ed azione di Semiramide. In sostanza Gozzi applica all'interno del suo dramma un frammento di melologo, in cui appunto la musica s'alterna con le parole e la pantomima dell'attrice. Si tratta di un'ulteriore testimonianza della sensibilità di Gozzi per gli aspetti più moderni della drammaturgia europea. Jean-Jacques Rousseau, primo teorizzatore del melologo (*mélodrame* in francese), dà una prova drammatica esemplare di questa nuova drammaturgia con *Pygmalion* (scritto nel 1762, ma eseguito solo nel 1770), una *pièce* che si diffonde rapidamente in Italia ed anche a Venezia, dove è rappresentato per la prima volta, probabilmente in francese stando al libretto, al Teatro San Samuele nel 1774³.

Per Rousseau questa soluzione drammaturgica permette di conservare la chiarezza denotativa della parola, l'espressività del volto e del corpo e la forza connotativa della musica, ad un livello più efficace rispetto alle condizioni dell'*opéra*, viziato dalla lingua francese, ritenuta non cantabile. Il Ginevrino sottolinea nel *Dictionnaire de musique* (1765) la correlazione gesto-musica orchestrale:

Il ne suffit pas à l'Acteur d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, et quoiqu'occupé dans un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scène; il n'est plus Acteur. (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, vol. V, p. 637, s. v. «Acteur»)

Ci troviamo quindi al centro del dibattito che attraversa la seconda metà del Settecento sull'uso moderno della pantomima teatrale, della sperimentazione della recitazione pantomimica e della musica, che troverà in quegli anni nuove forme drammatiche nel ballo tragico di Noverre e Angiolini, ma che coinvolgerà di ritorno anche la sperimentazione drammaturgica di Alessandro Pepoli e della tramelogedia di Alfieri⁴.

Gozzi per *La figlia dell'aria* utilizza la musica orchestrale nuovamente in modo intradiegetico: l'orchestra di strumenti a fiato interpreta da un lato la banda che accompagna i cittadini di Ninive e dall'altro la fanfara militare dell'esercito in arrivo di Nino, sottolineando i mutamenti d'animo, di passione di Semiramide sotto l'influenza del tipo di musica che ascolta. La musica è quindi lo strumento rivelatore della tensione bipolare che caratterizza secondo Gozzi la figura di Semiramide, lascivia e selvaggio eroismo.

Parimenti ne *La donna contraria al consiglio* la musica fuori scena, ma comunque intradiegetica, dialoga con i sentimenti dolorosi radicati nell'animo dell'inconsolabile Serena, trascinandola dalle lacrime alla follia isterica di fronte al sepolcro e al ritratto del marito nel lungo monologo di apertura del secondo atto (II, 1).

³ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII a Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897, p. 303.

⁴ Mi riservo per un'altra occasione di ripercorrere questo dibattito che incrocia la recitazione italiana sedimentata nella pratica degli attori 'dell'arte' e la riflessione di Diderot e Rousseau alle sperimentazioni drammatiche di Cochin, Calzabigi, Noverre e Angiolini, ma anche di Gozzi, autore di scenari per balli pantomimi, di Alfieri e di Alessandro Pepoli.

2. La musica strumento di scardinamento dell'unicità spaziale

La lunga citazione tratta da *La figlia dell'aria* ci permette d'introdurre il secondo aspetto della strategia di utilizzo della musica nei drammi di fonte spagnola, quello appunto di favorire un effetto di spazializzazione allargata:

Udirassi dalla parte della Città di Ninive un ben composto concerto di strumenti da fiato. L'armonia sarà tenera, affettuosa, e dolcissima. S'oda prima in lontano, e grado grado si avvicini [...] improvvisamente dalla parte opposta alla città, odesi in lontano una musica bellicosa di timpani, trombe, pifferi, e corni eccetera

La musica è quindi pensata fuori scena e deve dar corpo ad uno spazio altro, materializzando un prolungamento dello spazio circoscritto dell'azione; il confronto tra due musiche diverse, provenienti da due lati del prolungamento non visibile della scena, serve a rassicurare l'effetto di illusione nello spettatore. L'aumentare progressivo d'intensità sonora svolge la funzione di amplificatore del climax emotivo del personaggio agente e certifica l'avanzamento progressivo dei personaggi che poi appariranno sulla scena:

Un piccolo periodo di musica soave si fa sentire vicino alla porta della Città. Risponderà a questo un altro breve periodo di musica marziale vicino dalla parte della campagna. Escono dalla Città la Principessa Irene, Lisia fu Reggente in Ninive col baston di comando, e Sgorbio Poeta di corte, cortigiani, e soldati. Dalla parte dell'esercito precedono Ciatto, Nerina, villani, e villanelle, Floro Tenente, e soldati; indi esce Nino magnificamente adorno sopra un carro trionfale. Ha seco alla sinistra sul carro il suo Generale Mennone. Il carro tirato da molti schiavi, e da quattro Re coronati dell'Oriente. (La figlia dell'aria, cit., I, 4, p. 150)

La banda cittadina e la fanfara militare non entrano nel campo di visione dello spettatore, restano dietro le quinte nel prolungamento sonoro dello spazio non visibile.

Nel libretto *Eco e Narciso* la strategia di ampliamento è utilizzata più volte, in particolare scegliendo di situare fuori scena il canto di Eco nel prolungamento non visibile della «selva intricata», per potenziare in questo modo l'effetto di fascinazione della voce su Narciso. Un momento particolarmente intenso di questo procedimento di scardinamento dello spazio oggettivo si realizza alla fine del primo atto nel momento della ricerca convulsa dello scomparso Narciso:

Liriope, disperata, trattenuta, Eco, Lisa, Anteo, Silvio Bato, poi Narciso
[...]

LIRIOPE (*a tutti*) Per trovar l'amato figlio

Una prova si può far.
Lassa! io so, ch'ha il mio garzone
Violenta inclinazione
Ai concenti, ed al cantar.
Dividiamci; ognun cantando
Pe' contorni, ed intuonando,
Può Narciso a sé chiamar.
Se ancor vive il caro bene,
Se all'udito suo perviene
L'armonia dell'accentar,
Certa son, ch'ei vien veloce.
Fortunata quella voce,
Che mio figlio a sé può trar.

ECO Per questa via (*accennando la via, che sceglie*)
La voce mia
Narciso udrà.

LISA La mia per questa (*accennando altra via*)
Nella foresta
Lo colpirà.

LIRIOPE Sulla collina
La sua meschina
Madre udirà.

ANTEO Io salgo il monte:
Ogn'antro, e fonte
Risuerà.

SILVIO Per servir Eco,
Lungo quel speco

Si canterà.
 BATO Per queste grotte
 Tutta stanotte
 Si raglierà.
 TUTTI Sì bel giorno d'allegrezza
 Contristato esser non deve.
 A troncar ogni amarezza
 Il fanciul comparirà.
 Narciso canti ognuno;
 Narciso sbucherà.
(entrano tutti per parti diverse. Narciso esce i[n] entusiasmo)
 NARCISO Soavissimo concento,
 Che sollevi l'anima mia!
 Di Narciso il nome sento?
 Per pietà risuona ancor. (in ascolto)
 BATO *(dentro)* Diavoli abitatori
 Di questa grotta oscura...
(Narciso in ascolto, e rapimento; ad ogni differente voce accrescerà il ratto della sua inclinazione, ma all'udir la voce di Eco dinoterà estremo trasporto.)
 SILVIO *(dentro)* Erbetto fresche, e fiori
 Dell'amena pianura...
 ANTEO *(dentro)* Fiere, che in questi orrori
 Cercate aver pastura...
 LISA *(dentro)* Campestri grati odori
 D'aria salubre, e pura...
 LIRIOPE *(dentro)* Vaghi augellin canori
 Di quest'aprica altura...
 ECO *(dentro)* Pastor, che degli onori
 D'Eco prendete cura...
 NARCISO *(in trasporto estremo)* Voce, terror de' cuori,
 Che il mio dal sen mi fura...
 TUTTI *(quelli di dentro)* Chi sarà, che ci riveli
 In qual parte a noi si celi
 Quel Narciso,
 Che cerchiam di ritrovar? *(Eco e Narciso, cit., I, 10, pp. 38-41, passim)*

In questo finale concertato del primo atto i personaggi nominano frammenti della scenografia dando loro realtà oggettiva con la propria voce. Lo spazio non visibile è poi praticato dal canto in un gioco di rarefazione del rapporto voce-corpo; i singoli cantanti si disperdono dietro le quinte in punti diversi, mentre al centro dello spazio visibile rimane Narciso rapito da voci di corpi smaterializzati.

Un altro interessante episodio di spazializzazione musicale è quello del finale tragico sospeso in cui Narciso dialoga con la propria immagine riflessa nell'acqua attribuendole la voce di Eco, strozzata dall'incantesimo operato da Liriope, voce che proviene invece dall'alto della montagna dove Eco è salita per suicidarsi.

Ne *La malia della voce* la strategia della spazializzazione s'innerva sinuosamente nel gioco della sensualità accattivante. In apertura del terzo atto, per esempio, Gozzi predispone la scena in modo da giocare sull'illusione della possibilità di intravedere; un primo piano visibile poco profondo apre su un secondo piano parzialmente visibile in cui è collocata l'orchestra e la voce cantante:

Il Teatro rappresenta una saletta cortissima con sedie e tavolini. Nel fondo vi sia un portone d'entrata ad una stanza ad uso d'accademia di musica. Vedonsi vari strumenti attaccati. Ai lati del portone la scena è separata con delle griglie dorate dietro alle quali dovrà cantare Fenicia, e suonare veduta, e non veduta per comodo di chi canta per lei e per conservar l'illusione. (La malia della voce, cit., III, 1, p. 60)

La scenografia rimane fino alla fine della tragicommedia svolgendo inizialmente una funzione musicale extradiegetica poiché il suo primo utilizzo è rivolto alla fascinazione dello spettatore, dato che il re Alfonso non è presente. L'illusione da mantenere è quella del pubblico che non deve comprendere se è l'attrice che interpreta Fenicia a cantare oppure una controfigura cantante mai visibile. La presenza poi delle «griglie dorate»

rinvia alla memoria culturale del pubblico, al ricordo delle loro emozioni all'ascolto delle «putte del coro» che cantavano con voce suadente, nascoste dietro le griglie, nelle chiese degli Ospedali veneziani; una condizione di cui ci è utile testimone il Rousseau delle *Confessions*:

Tous les Dimanches à l'Eglise de chacune de ces quatre *Scuole* on a durant les Vêpres des mottets à grand Chœur et en grand Orchestre, composés et dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie, exécutés, dans des Tribunes grillées, uniquement par des filles dont la plus vieille n'a pas vingt ans. Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique: la richesse de l'art, le gout exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme soit à l'abri. [...] Ce qui me desoloit étoit ces maudites grilles, qui ne laissoient passer que des sons, et me cachaient les Anges de beauté dont ils étoient dignes. (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, vol. I, libro VII, pp. 314-315)

Quest'organizzazione spaziale permette poi a Gozzi di creare le condizioni per realizzare il colpo di scena (V, 3) che risolve una parte degli scambi di persona. Mentre il re Alfonso dichiara il suo amore a Donna Bianca, da lui creduta Fenicia canterina, da dietro le griglie si leva suadente la voce della vera Fenicia, precipitando Alfonso nell'implosione psicologico-affettiva.

Altre testimonianze interessanti dell'uso spazializzante della musica sono presenti ne *Il pubblico segreto* e ne *Le due notti affannose*, entrambi tratti da Calderón. Nel primo dramma i musicisti sono disposti in apertura del primo atto dietro le quinte, nel prolungamento non visibile del boschetto, da Tartaglia che, quindi, all'apertura dello spettacolo dialoga con personaggi che non si vedono rivolgendosi alle quinte e dando le spalle alla platea. L'inserito musicale intradiegetico rappresenta —secondo i convenevoli mondani— una serenata organizzata da Tartaglia, in cui l'uso della musica e della voce fuori scena sono funzionali al concertino volutamente nascosto per dare un effetto di sorpresa. Nel secondo (IV, 5) il canto oggettiva lo spazio dell'inquietudine gelosa del sovrano, poiché la voce proviene dal giardino reale spiato in incognito dal re e non visibile al pubblico.

Ne *La principessa filosofa* invece il posizionamento dell'orchestra fuori scena mi sembra piuttosto sottolineare il gioco della finzione dei personaggi, l'ambiguità dell'apparenza che struttura tutto il dramma:

Après la scena ad un magnifique jardin, con statue, fontane, ed arbori. Vi saranno de' sedili da una parte.

DONNA TEODORA, DONNA LUGIA, DONNA ELENA, FINETTA

Donna Teodora avrà un abito da giardiniera, pittoresco, bizzarro, e modestamente lascivo. Sarà tutta fiori, e nastri, coi capelli in una negligenza artificiosa. Averà un cappellino galante; sarà in somma in un apparecchio teatrale, ricco, semplice, leggiadro, e d'un artificio notabile. Uscirà suonando un traversiè. Donna Luigia, e Donna Elena avranno il primo abito loro da maschera; l'una suonerà il traversiè, l'altra un mandolino, od un liuto. Usciranno tutte tre suonando una marcia flebile. Tali strumenti all'apertura della scena si sentiranno in lontano. Il suono si avvicinerà all'uscir delle Principesse a proporzione. Siederanno sui sedili di verdura da una parte, seguiranno la marcia, che sarà suonata di dentro da vero, e fuori fintamente, ma con apparente verità. (La principessa filosofa, in ZAN VII, I, 9, p. 83)

La musica quindi viene chiaramente da fuori scena ma senza un effetto voluto di spazialità allargata, poiché i personaggi nella loro pantomima devono fingere l'esecuzione da concertino galante nel giardino visibile agli spettatori.

3. La musica amplificatrice della dimensione visivo-spettacolare

L'utilizzo della musica più frequente nell'insieme dei drammi gozziani resta comunque quello di un uso amplificatore della dimensione spettacolare dell'allestimento. La musica si presenta sovente, per esempio, come uno degli elementi dell'apparato regale e principesco, indispensabile per sottolineare l'alterità degli interlocutori. Ne *La punizione nel precipizio* l'arrivo del re Don Sancio al secondo atto è introdotto dal suono di trombe e tamburi (II, 8) e da una marcia (II, 10) e l'acclamazione finale di Alfonso è accolta da trombe e tamburi (III, 15). Mentre la drammatica scena finale de *Il montanaro Giovanni Pasquale* si apre con una marcia all'arrivo del re Don Pietro, marcia che deve essere «lugubre» a sottolineare la nera anima del sovrano, e si chiude con una «dolce sinfonia di strumenti» figurando così il processo catartico di riconoscimento della colpa, di pentimento e di rigenerata responsabilità di potere (V, 8-9).

La grandiosa cerimonia d'incoronazione di Semiramide è preparata da una dettagliata pantomima accompagnata dall'orchestra e commentata nei suoi momenti topici da diversi inserti musicali:

Apresi la decorazione alla gran sala magnifica nella Reggia di Nino con trono per la incoronazione, ed acclamazione di Semiramide. Questa sala avrà delle Guardie sentinelle a' suoi ingressi.

Al suono di molti strumenti in concerto precedono numerosi soldati, che in bella ordinanza circondano la sala. Succedono alcuni Grandi del Regno, e alcune Dame. Uno de' Grandi porterà un bacino con sopra l'elmo incoronato di Semiramide, e lo Scettro. Cotesti Grandi, e coteste Dame faranno ale a' lati del Trono. Succederanno Nino, e Semiramide. Questa uscirà sostenuta, riccamente vestita all'amazzone armata d'una spada, e d'un pugnale. Averà l'ordine reale in petto. Due piccoli paggi sosterranno il suo manto. Nino, e Semiramide saliranno sul Trono. Cesserà il suono degli strumenti. (La figlia dell'aria, cit., III, 7, p. 247)

Gozzi inoltre utilizza l'apporto musicale per completare i movimenti militari di truppe e cortei, come in *Cimene Pardo* dove le appartenenze dei due eserciti sono presentate anche musicalmente poiché «*Al suono di militari strumenti giugne Nagno condottiere della truppa di aragonesi di Ernesto, e di molti carriaggi di vettovaglie*», mentre i soldati turchi entrano in scena «*Al suono d'una marcia di strumenti barbari*», cioè con una fanfara giannizzera, dall'utilizzo topico nell'opera settecentesca per dare il colore musicale delle armate musulmane⁵. Questo tipo di utilizzo è un semplice evidenziatore senza una coerenza di tipo realistico e contestualizzante, come dimostra ad esempio l'interessante ma ostentatamente anacronistico apporto musicale della scena finale di *Annibale, duca di Atene*.

Al suono d'una lugubre sinfonia, che odesi prima da lontano, e che grado grado va avvicinandosi escono da una parte Alessandro con catene, e una benda agl'occhi nel mezzo a soldati, che lo conducono. Dall'altra parte esce Aurora con catene, e coperta da un velo nero nel mezzo a soldati. Tutti due i condannati vengono posti a sedere sopra a' due piccioli sedili de' rei. Al tocco d'une bellica tromba, esce Diodoro in campo armato all'antica con la corazza, lo scudo, gli arnesi tutto nero, e piume nere sull'elmo. Averà la visiera alzata, ed esclamerà con voce sonora.)

[...]

odonsi tre brevi squilli di tromba con poco intervallo l'uno dall'altro. Al fine del terzo, odesi uno strepitoso militare breve concerto di strumenti da una parte [...]

*trae la spada. Il Duca fa lo stesso, e si battono al suono di bellici strumenti. Dopo vari colpi il Duca ferisce Diodoro nel petto, lo stende a terra, e gli si fa sopra colla spada per terminare d'ucciderlo. Gli strumenti si fermano. Diodoro segue con voce moribonda. (Annibale duca di Atene, in ZAN XII, V, scena ultima, pp. 240-245, *passim*)*

La musica militare (alla greca? antica?) accompagna come il respiro del pubblico la tensione emotiva del duello, fino a rimanere sospesa, come il fiato trattenuto dagli spettatori e come la spada del duca, nel climax tragico conclusivo, per poi sciogliersi catarticamente nel «suono di un'allegria sinfonia» che invita i personaggi alla bontà e alla preghiera.

Infine la musica rappresenta se stessa nell'allestimento di balli e feste, come nel primo atto de *La donna vendicativa* in cui la gaiezza del gran ballo mascherato introduce per contrasto la situazione drammatica dello scontro armato e del duello in cui Enrico viene ucciso:

Sinfonia

Enrico, un Mastro di sala, varie Maschere, Nobili, Servi, e dette mascherate.

Giunto Enrico, in faccia alla Principessa, fa un inchino, e va a sedere dall'altra parte. Tutte le Maschere prendono posto, fatto un inchino a' Principi. Tutte queste Azioni mute seguono al suono di una Sinfonia. Il Mastro di Sala presenta Adelaide ad Enrico. La sinfonia si cambia in minuetto grave. I due Principi danzano. Enrico riconduce al posto Adelaide. Si ferma il suono.

ENRICO Cara adorata man, pur dopo tanti
Perigli, e affetti, sei d'Enrico alfine.

ADELAIDE E con la man d'Enrico è il cor non meno.

ENRICO (*ritornando al suo posto dirà tra sè*) (E non men della destra, e del tuo cuore,

Di Brettagna gli Stati Enrico ha vinti.) (*siede*)

(Adelaide con cenni gravi indicherà al conduttore della Danza, che ognuno balli. Il Conduttore ordinerà le persone; si farà una Contradanza di tutti, ecceutuat Adelaide, ed Enrico, che stanno spettatori al loro posto. Dopo la Contradanza ognuno ritorna al suo posto, si ferma il suono. Entrano Servi con vasi di rinfreschi, due sieno distinti per Adelaide, ed Enrico.) (La donna vendicativa, in ZAN V, I, 5, pp. 87-88)

La funzione della musica è quella di rappresentar se stessa appunto perché è una festa da ballo, ma anche di accompagnare una scena recitata quasi interamente senza parole, in un processo di assorbimento sonoro dei personaggi (tra questi anche Federico e Fernando in maschera), i quali parlano fra loro non uditi dagli

⁵ *Cimene Pardo*, in ZAN IX, II, 4, p. 152 e II, 7, p. 162.

spettatori poiché coperti dalla musica, introducendo quindi la tensione che precede lo scontro armato e il duello.

Situazioni analoghe di danza si trovano ad esempio anche ne *La principessa filosofa* (II, 4) e ne *La punizione nel precipizio* (I, 2), in cui la musica interna sottolinea il momento pastorale della tragicommedia. Il riferimento ad una «*contradanza villereccia*» è chiaramente anacronistico poiché la *contre-danse* francese, a cui sicuramente Gozzi fa riferimento, si sviluppa solo alla fine del Seicento e poi soprattutto nel Settecento. Si tratta inoltre di una danza da salone tipicamente cittadina per cui quindi anche la caratterizzazione villereccia stride. In questo caso Gozzi vuole semplicemente utilizzare uno schema di danza noto a quattro coppie per chiare ragioni di carattere scenografico coreutico.

Interessante è anche l'uso parodico-contrastivo della danza in apertura de *Il moro di corpo bianco*:

Ballerini, e Ballerine mascherate, e i detti

TRUFFALDINO Gli rimprovera, e sgrida, che quella è la prova generale, e che dovrà scomparire. Grida a *figura*, tutti prendono le loro fiaccole. Truffaldino ordina ai suonatori di suonare. Si balla, si sbaglia, si torna da capo. Truffaldino va in furore grida baloté, bilancé, pas de boré glissé ec. o le bra, la tete o si ec. Parla di quando in quando francese spropositato; imita e fa parodia caricata d'un inventore di balli. Dopo varie esperienze, insegnamenti, e repliche buffonesche vedonsi dei lampi di fiamme in lontano dalla parte del palagio dell'Armiraute, ed odesi un fragore che spaventa, e fa restare ammirati gl'attori, e sospesi. (*Il moro di corpo bianco*, in ZAN VIII, I, 2, p.114)

Il contrasto sul quale lavora Gozzi è quello del repentino passaggio da una situazione estremamente comica ad una violenta e tragica la cui transizione viene attuata dalle fiamme. Nell'oscurità della notte Truffaldino sta provando nell'atrio del palazzo un balletto figurato in cui i ballerini danzano con le fiaccole, nella semioscurità improvvisamente campeggiano le fiamme del palazzo, deflagra il boato dell'esplosione (I, 2), si urla al fuoco, quindi progressivamente tutti i personaggi escono di scena con una fiaccola in modo sempre più confuso (I, 3). La scena resta vuota e completamente buia, si sentono grida esterne e si vedono lampi e fiamme. In questa organizzazione, i musicisti dovrebbero essere in scena poiché Truffaldino si rivolge direttamente a loro, ma probabilmente Gozzi ingloba nello spazio scenico anche la sede esterna dell'orchestra dilatando quindi implicitamente lo spazio spettacolare.

Le sue proposte d'inseriti vocali ed orchestrali all'interno dei drammi di fonte spagnola mettono in rilievo inoltre l'esigenza di una componente orchestrale negli allestimenti che si aggiunge, in termini di costi produttivi, alle necessità scenotecniche spesso considerevoli, ponendo quindi la questione di comprendere quanto dell'apporto musicale previsto fosse poi realmente presente ed in che modo. La caduta de *La malia della voce* sembra appunto testimoniare delle difficoltà concrete di messinscena:

Credo d'aver errato principalmente in una cosa. La base fondamentale della *Malia della voce* è la musica ch'io posi in quel dramma. Non è possibile che una compagnia comica, che deve misurare l'arte sua coll'economia, spenda in una eccellente musica, in un'orchestra sublime, in una voce soave, e maestra che canti occultamente. Doveva prevedere questa inevitabile mancanza, e non dare il dramma da esporre. Sulle prove predissi la caduta del dramma sentendo la musica, e la voce, ma non ebbi cuore di sospendere la pubblica rappresentazione.

La musica, e la voce, che dovevano cagionare la *malia* riuscirono ingratissime. Mancato il fondamento cade l'edifizio, e fece rabbia l'uomo delirante per una voce, la quale aveva fatto rabbia agli ascoltatori. (*Prefazione a La malia della voce*, cit., p. 7)

In sostanza quindi Carlo Gozzi è effettivamente poco attento ad un lavoro teatrale costruito per mettere in risalto la componente vocale e musicale, di qui l'evanescenza della sua presenza in campo librettistico. Il suo interesse è chiaramente ancorato alla drammaturgia di parola e quindi la musica ed il canto sono utilizzati in quanto strumenti che permettono un ampliamento della paletta drammatica, sia in termini espressivi che spettacolari.

La vita spettacolare dei testi

Giulietta Bazoli
Università «Ca' Foscari» di Venezia

«TARTAGLIA: Le azioni degli Spagnuoli sono utilissime.
Chiedilo ai comici, che le rappresentano.»
(*I due fratelli nimici*, I, 1)

1. «Questa regolare e rara famiglia comica»

Nello stesso periodo in cui furono ideate e messe in scena le *Fiabe* (1761-1765) furono rappresentati dalla troupe di Antonio Sacchi anche i due drammi seri *Doride, o sia la rassegnata* e *Il cavaliere amico, o sia il trionfo dell'amicizia* (1762). In quest'arco cronologico, quella che possiamo denominare 'prima' compagnia Sacchi era composta da non più di quindici attori, legati principalmente tra loro da vincoli di parentela (non si erano ancora aggregati alla «regolare e rara famiglia»¹ i «comici forestieri accettati per rinforzo, [che] giovavano alle rappresentazioni, ma guastavano de' cervelli della prima tanto pacificata brigata»²): oltre al capocomico Antonio, erano presenti la moglie Antonia Franchi, specializzata nelle parti serie³, le due figlie Angela (sposata con Giovanni Vitalba) e Giovanna, la sorella Adriana Sacchi, Atanasio Zannoni, Cesare Darbes, Agostino Fiorilli, Gaetano Casali, Ignazio Casanova, Giuseppe Simonetti e la figlia Chiara; a questi nomi si devono aggiungere quelli, poco noti, di Francesco Pozzi, Rosa Lombardi e Giovanni Valentini.

Difficile condensare la vita del celebre Truffaldino Antonio Sacchi che, nato nel 1708 a Vienna e morto nel 1788 mentre era in viaggio in nave verso Marsiglia, ebbe occasione di lavorare con i tre più insigni drammaturghi dell'epoca, Goldoni⁴, Chiari⁵ e Gozzi, ottenendone la loro piena ammirazione.

L'indiscussa bravura del comico concerneva sia l'abilità fisica⁶, esibita in scena nella maschera di Truffaldino, sia quella dialogica, che proiettava la figura di un uomo tutt'altro che insipiente e illetterato — agli anni del sodalizio con Giuseppe Imer è imputabile la scrittura del testo parodistico recitato in musica *Il pastor fido ridicolo*, la cui edizione veneziana del 1739 è provvista di una premessa firmata «Antonio Sacco e compagni»⁷ — e ben lontano dal cliché tradizionale dell'attore rozzo e ignorante⁸:

¹ CARLO GOZZI, *Memorie inutili* (a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA), Milano, LED, 2006, 2 voll., vol. II, p. 433 (parte II, cap. III): «Ritornando a' miei comici protetti, dirò che la giudicata coltura che si pretese di introdurre in sui Teatri, poco a poco corruppe i costumi di questa regolare, e rara famiglia comica, com'anche una certa predicata coltura voluta introdurre nelle famiglie private, corruppe il costume di queste».

² *Ibidem*, p. 446 (parte II, cap. VI).

³ Cfr. FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Forni, 1978, 2 voll., vol. II, pp. 142-143 (ristampa anastatica dell'edizione padovana Conzatti, 1781-1782).

⁴ CARLO GOLDONI, *Prefazioni dell'edizione Pasquali: XV*, in ID., *Memorie* (a cura di PAOLO BOSISIO, traduzione di PAOLA RANZINI), Milano, Mondadori, 1993, pp. 904-911: 911: «Se tutte le maschere avessero il talento del Sacchi, le commedie all'improvviso sarebbero deliziose» e ID., *Mémoires*, in ID., *Tutte le opere* (a cura di GIUSEPPE ORTOLANI), Milano, Mondadori, 1973⁵ (1935), 14 voll., vol. I, pp. 190-191 (parte I, cap. XII): «Cet Acteur [...] ajoutait aux grâces naturelles de son jeu, une étude suivie sur l'art de la Comédie et sur les différens Théâtres de l'Europe [...]. Ses traits comiques, ses plaisanteries n'étoient pas tirées du langage du peuple, ni de celui des Comédiens. Il avoit mis à contribution les Auteurs Comiques, les Poètes, les Orateurs, les Philosophes; [...] mais il avoit l'art d'approprier les maximes de ces grands hommes à la simplicité du balourd». Inoltre Goldoni definì Sacchi «il migliore Arlecchino d'Italia» (ID., *Prefazioni dell'edizione Pasquali: XV*, cit., p. 908).

⁵ PIETRO CHIARI, *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Pasinelli, 1750-1752, 4 voll., vol. III, pp. 247-248: «La truppa, da cui furono recitate [le mie commedie], aveva degli attori abilissimi; e tra questi una donna, qualche personaggio serio, ed uno Zanni, che oso dir francamente non aver pari nel loro mestiere, se li cercate con la lanterna di Diogene per tutta l'Europa; la lettera è datata 27 settembre 1751 e si riferisce al periodo in cui Sacchi e Chiari si ritrovarono entrambi al servizio dei Grimani (di questa famiglia erano i teatri San Samuele e San Giovanni Grisostomo, mentre San Salvatore apparteneva ai Vendramin).

⁶ GIACOMO CASANOVA, *Supplemento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de La Houssaye*, Amsterdam (ma Lugano), presso Pietro Mortier (ma Agnelli), 1769, p. 288: «Nessun altro Arlecchino riuscì finora ad imitare le differenti posture con le quali tiene il suo corpo quando rappresenta: sono attitudini scomposte con simmetria, sciocche con ispirito, grossolane con grazia e sempre bizzarre».

⁷ Cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: 'Osmano re di Tunisi'*, «Quaderni Veneti», 20 (dicembre 1994), pp. 9-56: 13-14; inoltre, sulla scrittura di testi parodistici ascrivibili allo stesso periodo si veda anche PIERMARIO VESCOVO, «*Mestre e Malghera*» da Venezia a Varsavia, «Problemi di critica goldoniana», X/XI (2003-2004), (= MARIA GIOVANNA MIGGIANI - PIERMARIO VESCOVO (a cura di), *Le metamorfosi adiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*), pp. 7-20.

⁸ Ad esemplificazione valgono le parole del comico Luigi Riccoboni: «[...] questa è la causa perché mancano Poeti comici a l'Italia; chè per altro se di un buon numero di scelte Commedie il nostro Teatro provveduto fosse, quelli stessi ignoranti Comici sopra de' quali pare cadere il difetto altrui, le rappresenterebbero, e con la direzione di qualche Comico, se si trovasse, non affatto sciocco, o de' poeti autori, non le rappresenterebbero forse infelicemente, poichè l'ignoranza loro non si farebbe così facilmente conoscersi» (LUIGI RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti* (a cura di IRENE MAMCZARZ), Milano, Il Polifilo, 1973, p. 11). Lo stereotipo dell'attore rozzo e ignorante era diffuso nell'ambiente accademico; si citi, tra gli altri, LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 2 voll., vol. II, 1706, p. 6: «[...] è un abuso il permettere che gl'istorioni, uomini per l'ordinario ignoranti, recitino quel solo che loro piace». Si ricordi anche la definizione attribuita ai comici di persone «viziose e male educate» da parte di Pietro Leopoldo nello *Schizzo d'un*

Non è il Sacco solamente un Comico materiale, ma è d'un ingegno non spoglio di cognizioni, specialmente intorno alla Storia Universale, mostrandosi nelle conversazioni di dotte persone illuminato, ed erudito; oltre di ciò egli possiede la lingua Francese, e la Spagnola, e nelle occasioni di dover mettere in Scena qualche nuova rappresentazione, o Comica, o Tragica che sia, sa molto bene istruire i suoi Comici, insegnando ad essi il vero modo di eseguirle con puntualità, ed accuratezza.⁹

Ad accreditare l'istruzione di Sacchi, certo non comune tra i comici, è il ritrovamento, nel Fondo Gozzi, di una nota concernente *Offender con le finèzze*, che si presenta come una «commedia spagnola di don Girolamo di Viglayzan tradotta in italiano dal signor Antonio Sacchi righe quaranta una, e mezza, ed il resto da Luigi Benedetti 19 marzo 1773»¹⁰.

La capacità e l'impegno con cui il capocomico *istruiva* la compagnia sono recentemente stati suffragati dalla scoperta della *pièce* metateatrale *Le convulsioni o sia Il Contratempo, introduzione a due farse*¹¹, in cui i protagonisti sono gli stessi attori della *troupe* Sacchi. Il testo si apre con un animato scambio di opinioni tra Antonio e Atanasio Zannoni, celebre Brighella, circa la possibilità di inserire nel repertorio anche drammi seri, da alternare alle commedie all'improvviso con maschere: se Truffaldino, manifestando le doti "imprenditoriali", preme affinché i suoi compagni si cimentino in parti diverse da quelle consuete, per essere in grado di competere con gli avversari anche nel genere non comico¹², Brighella invece, ideale portavoce del pubblico e forse anche degli stessi attori, frena questo progetto, adducendo come motivazione la possibilità, ai suoi occhi molto concreta, che gli spettatori, abituati a riconoscere alla compagnia il primato indiscusso nelle commedie con maschere, restino delusi nel constatarne l'assenza¹³ e non siano propensi a sceglierla, tra le altre, qualora proponga drammi seri.

La *pièce* inedita gozziana ha peraltro consentito di approfondire i ritratti dei singoli attori e, per esempio, dalle lamentele espresse da Angela Sacchi si deduce che la sorella minore, Giovanna, oltre ad avere recitato Barbarina ne *L'anguellino belverde*¹⁴ —nonché ad essersi esibita, bambina, a Lisbona per la corte reale del Portogallo durante la permanenza della compagnia (1753-1755)¹⁵ e nuovamente, una volta ritornata a

progetto per i teatri leggibile in MARIA INES ALIVERTI, *Breve storia di un progetto Leopoldino (1777-1778)*, «Quaderni di teatro», III/11 (1981), pp. 21-33: 29.

⁹ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 148.

¹⁰ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi, 9.10, c. 9r. Per la storia e il regesto del Fondo Gozzi si veda FABIO SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzi, 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006. Sul lavoro come traduttore di Luigi Benedetti cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Luigi Benedetti traduttore: un problema di attribuzione nel catalogo dei fondi manoscritti della Biblioteca Marciana di Venezia*, in ASSUMPTA CAMPS (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura, cultura* (in corso di stampa).

¹¹ Per una dettagliata analisi della *pièce* e per la sua datazione rinvio a PIERMARIO VESCOVO, *Il repertorio e la «morte dei sorzi»*. *La compagnia di Antonio Sacchi alla prova*, «Problemi di critica goldoniana», 13 (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 141-153.

¹² Un'analoga posizione è attribuita al capocomico nelle *Prefazioni* ai due drammi seri: «Il cavaliere amico e la Doride sono due tragicommedie ch'io composi pregato dal Sacchi. Egli desiderava d'introdur nel suo Teatro, accreditato per le valenti Maschere, delle rappresentazioni senza di quelle, per avere qualche sera di riposo, e per porre in qualche credito la sua Truppa, combattuta da' serj degli altri Teatri, anche nell'aspetto del serio» (GOZZI, *Prefazione alla Doride e a Il cavaliere amico*, COL. III, pp. 235-239: 235).

¹³ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, *Le Convulsioni o sia Il Contratempo. Introduzione a due farse*, (cc. 1r-9r), c. 2r: «SACCHI (*uscendo*) E mi son persuaso cusi, o bella. / ATANAGIO E mi, con la debita riverenza, no la me entra. / SACCHI Mo perché? / ATANAGIO Mo perché co se fa cose serie da nu no i ghe vol vegnir. / SACCHI Mo perché? / ATANAGIO Mo bisogna andarlo a domandar a tutta la città el perché. Mi no saveria cosa dir. I dise che da nu no gavemo esercizio per le cose serie, che per le cose serie bisogna andar in tei altri teatri. / SACCHI Mo perché? / ATANAGIO Mo perché la massima xe stabilida cusi. Co gh'è cose serie in tei altri teatri, sior sì; co non gh'entra le maschere nel nostro teatro, sior no. Al publico se deve far umilissima riverenza e ringraziarlo che l'abbia della benignità per le maschere so devotissime e obbligatissime serve. / SACCHI E mi son persuaso che ghe sia bisogno de romper sto giazzo, de sfadigarle e de procurar a poco alla volta de entrar in grazia del publico anca colle cose serie per tegrir in decoro el teatro e la compagnia. Sempre le maschere, sempre le maschere, le povere maschere se stracca, al publico riveritissimo le ghe andrà zó dei calcagni, e po festa. Bisogna intramezzar, tegrir duro, studiar, esercitarle insin che la ghe se catta anca colle opere serie e che se entra in concetto». Nella trascrizione dei documenti manoscritti, presentati in questa sede solo come materiali di studio, si è proceduto seguendo gli adattamenti d'uso (trasformazione della *j* semivocalica o finale in *i*, regolarizzazione degli accenti sui monosillabi, scioglimento delle abbreviazioni e dei nomi dei personaggi). Si sono espunti gli apostrofi dopo l'articolo indeterminativo maschile singolare, mentre sono state conservate la punteggiatura e l'oscillazione della grafia, in particolare per le scempie e per le doppie.

¹⁴ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 151.

¹⁵ *Ibidem*, p. 144: «Fu la Compagnia assai bene accolta, e il suo modo di recitare piacque moltissimo alla Reale Famiglia, ed a tutta la Corte. Non contento il Sacco di produrre il suo proprio divertimento, altro cerconne per maggiormente rendere gradita la di lui servitù. E ciò esegui col fare apprendere a' piccoli fanciulli figliuoli de' Comici suoi alcune Commedie del Goldoni, le quali erano da essi, benché di tenera età, meravigliosamente eseguite». La prassi di fare recitare i bambini era condivisa anche da altri capocomici: per esempio Gaetano Fiorio, un attore che per breve periodo aveva militato nella compagnia Sacchi, portò sul palcoscenico da bambina Anna Fiorilli Pellandi il 13 gennaio 1781 a San Giovanni Grisostomo ne *Il sogno avverato / favola pastorale divisa in due atti* (in GAETANO FIORIO, *Trattenimenti teatrali*, Venezia, Domenico Fracasso, 1791, 4 voll., vol. I, pp. 248-249: «Lettore cortesissimo avendo nella Compagnia sette piccioli Ragazzi, che dimostravano dello spirito, mi venne in pensiero di scrivere qualche picciola Commedia, e m'addossai il paziente incarico d'istruirli [...] fra questi si distinse particolarmente l'Annetta Fiorilli, che sosteneva la parte di Amarilli, e fin d'allora prometteva di riuscire quella brava

Venezia, come registrano i *Notatori* compilati da Pietro Gradenigo¹⁶— rivestì, quando aveva circa venti anni¹⁷, la parte della prima donna ne *Il cavaliere amico*: «ANGELA La parte de dona Cecilia in tel *Trionfo dell'amicizia*, piuttosto che darmela a mi, i l'ha dà alla Zannetta, che xe una ragazza tanto longa, che se averze el petto per farse sentir»¹⁸. La dichiarazione, insieme ad altri dati che esamineremo relativi ad alcuni attori impiegati per i ruoli seri, permette di delineare un quadro relativamente 'mobile' della compagnia Sacchi in cui, ad eccezione delle maschere interpretate sempre dagli stessi attori, poteva accadere che le parti principali non venissero affidate esclusivamente ad un'unica persona, bensì distribuite tra gli artisti più validi.

Angela eccelleva sia nelle rappresentazioni studiate sia in quelle all'improvviso, e, infatti, pur non essendo avvenute¹⁹, nel 1762 interpretò Cherestani, protagonista de *La donna serpente*²⁰. Negli anni delle *Fiabe* la giovane calcava spesso le scene in qualità di prima donna, come Francesco Bartoli ha tramandato nelle *Notizie storiche*²¹ e come testimonia l'inedito *Addio per Venezia* del 1763 in cui una comica, Rosa, si rivolge alla figlia di Antonia chiamandola, appunto, «prima donna»²²; inoltre, ne *Le convulsioni* l'attrice si stizzisce non solo per la mancata assegnazione della parte principale nella rappresentazione de *L'orfana riconosciuta*²³, ma anche perché, appena venticinquenne, è costretta a recitare il ruolo della madre²⁴. Ad Angela —la cui attività al fianco del padre è attestata fino al 1783, particolare confermato da Gozzi nelle *Memorie inutili*²⁵— dal 1771, data dell'ingresso di Teodora Ricci nella compagnia, venne usualmente affidata la parte della seconda donna, anche se rivestì il ruolo da protagonista in casi eccezionali, quando, per esempio, sostituì ne *La caduta di donna Elvira* proprio la Ricci, che aveva partorito a Bergamo durante l'estate del 1772.

Il marito di Angela, Giovanni Vitalba²⁶, era specializzato nella parte dell'innamorato, anche se la sua notorietà si deve principalmente allo scandalo scoppiato in seguito alla prima rappresentazione de *Le droghe d'amore*, avvenuta a Venezia nel teatro San Salvatore il 10 gennaio 1777, nella quale interpretò Don Adone (dietro a cui era adombrato Pietro Antonio Gratarol, segretario del Senato e amante di Teodora Ricci), a dispetto della parte che gli aveva affidato Gozzi di don Alessandro²⁷.

Attrice, che presentemente vien celebrata». Anche un'altra *pièce* dello stesso autore, *I pazzi corretti*, commedia di un atto in prosa andata in scena nel 1776 nel teatro San Giovanni Grisostomo, fu scritta «ad uso dei piccoli fanciulli» (in *Ibidem*, vol. II, p. 294).

¹⁶ Biblioteca del Museo Correr di Venezia: Archivio Gradenigo-Dolfin 67, V, c. 12r, 22 novembre 1758: «alcuni fanciulli nel Teatro di San Samuele ottimamente questa sera rappresentarono la Commedia intitolata la *Vedova scaltra*. Essi altrettanto spiccarono in Lisbona e sono li figlioli della proprii comici da colà ritornati in Venezia».

¹⁷ Riguardo all'età di Giovanna, grazie alla recente scoperta compiuta da Maria João Almeida presso la Biblioteca Nacional de Portugal a Lisbona di un sonetto in onore della comica che la dipinge come fanciulla di sette anni, possiamo ipotizzare che, all'epoca della composizione delle *Convulsioni*, avesse tra i diciassette e i venti anni. Per la trascrizione del sonetto si veda MARIA JOÃO ALMEIDA, *Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)*, «Problemi di critica goldoniana», XVI (2009), pp. 213-223: 221. Nel citato contributo non compare la dedica del sonetto in cui è specificata l'età di Giovanna, pertanto la riportiamo di seguito dalla trascrizione integrale che Almeida ci ha gentilmente fornito: «À Senhora Joanna Sacco, Que na idade de sete annos desempenha com admiração de todos o papel de criada nas Comedias Italianas, que se representaõ no Theatro do Bairro Alto, Aparecendo no mesmo Theatro depois de huma dilatada infirmitade, que fez suspender por muito tempo as ditas Comedias».

¹⁸ Fondo Gozzi, 9.4, *Le convulsioni o sia Il Contratempo. Introduzione a due farse*, c. 4v.

¹⁹ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 152: «Peccato che al suo valore non corrispondesse ancora il di lei personale, che per essere basso, e pingue di soverchio le fu di molto discapito nell'arte sua». La bravura di Angela era riconosciuta anche dai colleghi, come dimostra il sonetto dedicato da Ignazio Casanova per il successo ottenuto nel 1766 nella rappresentazione di *Anche una donna sa custodir un segreto* (*Al merito della valorosa signora Angiola Sacco Vitalba prima donna della Compagnia de' Comici al teatro Formagliari la primavera dell'anno 1766*), riportato da Rasi (LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 3 voll., vol. III, p. 472).

²⁰ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 152: «La parte di Cherestani nella *Donna Serpente* Favola del Nobile Sig. Co. Carlo Gozzi fu scritta per lei insieme con molte altre nelle Commedie tratte dallo Spagnolo».

²¹ Ivi: «[...] sostenne per molti anni il carattere di prima Donna, non mai partendosi dalla Compagnia de' suoi Parenti. Fu spiritosa parlatrice nelle Commedie all'improvviso, e nelle rappresentazioni studiate mostrò sempre una pari abilità».

²² Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi, 9.4, *Addio per Venezia 1763*, cc. 11r- 12v: 11r: «ANGELA Rosa ti priego, fatti innanzi e tenta / Di ringraziare i veneti pietosi, / Di dar per me un addio / ROSA Come cugina! / Qual novità! Non si de' porre abuso; / No vo' pregiudicar la prima donna».

²³ Pietro Chiari, *Marianna, o sia L'orfana riconosciuta*.

²⁴ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, *Le Convulsioni o sia Il Contratempo. Introduzione a due farse*, c. 5r: «ANGELA Mi ho da far da madre d'una mia zermana? Una donna de vinticinque anni ti la lassi ridur a far da mare de una che ghe n'ha disnove? [...] Ormai i me mette a far una parte da vecchia».

²⁵ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 915 (parte III, cap. II).

²⁶ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 272.

²⁷ Don Adone era impersonato da Vitalba «buon'uomo, ma cattivo attore, per sua sciagura aveva i capelli tendenti al biondo come quelli del Gratarol, e la sua statura era più poco meno, consimile. Da ciò nacque il traditore artificio del baratto di parte» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 674, parte II, cap. XXXII). Il comico, se si presta fede al racconto di Gozzi, inizialmente non doveva rivestire i panni di don Adone, affidati invece a Luigi Benedetti; tuttavia all'ultimo momento, e all'insaputa del drammaturgo, Sacchi decise di cambiare le parti e Vitalba, che assomigliava molto a Gratarol, interpretò il giovane sciocco. Nelle *Memorie inutili*, scritte appunto dal drammaturgo per rispondere alle accuse di Gratarol, Gozzi dimostrò la sua innocenza rendendo noti gli sforzi compiuti affinché non avvenisse la rappresentazione, che egli aveva intuito potesse essere fraintesa, e imputò alla gelosia di Sacchi —anch'egli innamorato della Ricci— il motivo della sostituzione di Benedetti con Vitalba: «Chiesi tuttavia ad alcuni de' Comici ragione di quel baratto, i quali mi protestarono di non saper altro senonché il Sacchi aveva consegnate le parti disposte in quel modo ch'io vedeva. Chiesi ragione al Sacchi, ed egli mi rispose, che essendo la parte di quel Don Alessandro di carattere d'un geloso furente molto comica, e teatrale, egli s'era preso la libertà, contro la mia disposizione, di darla al

Accomunata al fratello Antonio dall'esperienza del palcoscenico maturata fin da bambina²⁸, Adriana Sacchi (1707-1776)²⁹ ricoprì il ruolo di servetta, nonostante si fosse distinta, in gioventù, ugualmente nelle parti serie, oltre che nell'arte del ballo³⁰. Dal primo marito, Rodrigo Lombardi, ebbe una figlia Rosa, il cui impiego nella compagnia è stato appurato solo dalla disamina dei manoscritti del Fondo Gozzi (un dato inoppugnabile è la sua presenza ne *Le convulsioni*), mentre dal secondo, Atanasio Zannoni, due figli: Teresa, che, oltre ad essere esperta nel ballo³¹ e ad avere recitato «qualche parte di fanciulla nelle Commedie del Sig. Co. Carlo Gozzi»³², le succedette nella parte di Smeraldina, e Idelfonso, divenuto celebre soprattutto per la maschera denominata Agonia, da lui stesso ideata, caratterizzata dalla raucedine e dall'estrema lentezza, ma che pure mostrava abilità nelle parti da innamorato³³.

Zannoni (1720 - 1792), «uno de' più egregi Comici de' nostri giorni»³⁴, recitò fino a tarda età³⁵ nella compagnia Sacchi come Brighella, maschera a cui, secondo Bartoli, l'attore diede una personale impronta: pur dovendo presentarsi leggera, egli riuscì a renderla più acuta e penetrante³⁶, come ci dimostrano anche i dialoghi, che, in tarda età, l'attore decise di pubblicare³⁷.

Cesare Darbes, famoso Pantalone, fu un altro pilastro della prima compagnia Sacchi ed ebbe occasione di lavorare con Gozzi e con Goldoni, che gli scrisse appositamente *Il frapattore (Tonin bella grazia)*³⁸ in cui era posta in evidenza la sua bravura anche nelle parti a viso scoperto, senza maschera³⁹. Secondo quanto asserito da Bartoli⁴⁰, Darbes collaborò con la compagnia Medebach per il teatro dei Vendramin fino al 1750⁴¹

Benedetti come ad Attore di maggior fuoco del Vitalba, persona fredda, con sicurezza che il Benedetti avrebbe sostenuto quel carattere molto bene, e tenuta allegra una gran parte della Commedia» (*ibidem*, p. 667).

²⁸ Adriana lavorò fin da ragazza al San Luca: risale, infatti, al 1726 l'ingaggio del padre, Gaetano Sacchi, e di Adriana fino al 1731 presso il teatro veneziano. Sull'attrice, interprete di Smeraldina, si veda MARZIA PIERI, *Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, cit., pp. 29-50, in particolare pp. 34-41.

²⁹ La data di morte precisa è 1 febbraio 1776, come si legge in ERMANNON VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, «Archivio veneto», XXIII (1882), pp. 45-65: 55. Anna Croce nota che nella primitiva ideazione gozziana de *Le droghe d'amore* la confidente della prima amorosa non era una damigella nobile, bensì una servetta dai tratti comici, chiamata Smeraldina che, molto probabilmente, il drammaturgo veneziano aveva cucito addosso ad Adriana prima della sua morte. La parte della damigella ricomparve, infatti, per la rappresentazione del 1777 e fu recitata da Angela Sacchi; sulla questione cfr. ANNA CROCE, *Le droghe d'amore*, in CARMELO ALBERTI (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro. Atti del convegno internazionale (Venezia, 4-5 novembre 1994)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 273-287: 277-278.

³⁰ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 152.

³¹ Il nome di Teresa Zannoni compare tra quelli del corpo di ballo del teatro San Benedetto, insieme a Antonio Menecucci, marito di Angela Menecucci, per l'autunno 1768 e per il carnevale 1769 (cfr. FRANCESCO PASSADORE - FRANCO ROSSI, *Il teatro san Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Fondazione Levi, 2003, pp. 45-49).

³² BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 285. È probabile che l'attrice, da bambina, avesse interpretato Pompea nella fiaba gozziana *L'angelino beverde* (cfr. CARLO GOZZI, *L'angelino beverde* in ID., *Fiabe teatrali* (a cura di PAOLO BOSISIO), Milano, Bulzoni, 1984, p. 488).

³³ L'attore recitò soprattutto nella compagnia Pelland, in cui lo vide esibirsi al teatro Sant'Angelo Leandro Fernández de Moratín, durante la sua permanenza a Venezia nell'autunno del 1794: «Uno dei personaggi di questa farsa è il sig. Agonia Moribondo, vestito come Tartaglia, ma con la differenza che il vestito non è nero, ma di colore scuro, con guarnizioni rosse e gialle e occhiali d'argento. Il compito specifico di questo personaggio consiste nel fare l'asmatico, e nell'emettere di tanto in tanto degli sgradevoli falsetti quando nel calore della disputa si vede obbligato a forzare la voce» (*Il drammaturgo del Settecento Leandro Fernández de Moratín*, in ANGELA MARIUTTI (a cura di), *Quattro spagnoli in Venezia: Leandro Fernández de Moratín, Antonio Pedro de Alarcón, Angel Sánchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, Venezia, F. Ongania, 1957, pp. 149-196: 176).

³⁴ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 282.

³⁵ Zannoni fu uno degli ultimi a lasciare la compagnia, secondo la testimonianza di Gozzi (Cfr. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., II, p. 916, parte III, cap. II).

³⁶ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 283: «È notissimo, che il Brighella suol fingersi un uomo Bergamasco d'ordinaria estrazione, di niuna coltura, ma destro, accorto, e ritrovatore di spiritose invenzioni. Atanasio Zannoni per rendersi particolare nell'eseguire la parte di questo personaggio, ha voluto allontanarsi dall'adottato suo trivial costume, e l'ha reso un uomo illuminato, e spiritoso; che parla con eleganza, con raziocinio con buon criterio, che ha qualche cognizione delle scienze, e ch'è naturalmente per se stesso un poco filosofo».

³⁷ Si tratta della *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico*, dedicata al «Nobile Sig. Co. Giuseppe Alcaini sig.re e padrone veneratissimo». Nella prefazione l'autore confessa di averlo scritto per ricordare i tempi felici: «[...] è per me un sollievo il cercare nella mia memoria una infinità di quei detti che m'uscivano dalla voce improvvisamente ne' tempi felici, detti che dall'umiltà mia sarebbero punto considerati, se non avessero avuto l'onore della pubblica generosa acclamazione» (ATANASIO ZANNONI, *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico*, Padova, Conzatti, 1789, 2 voll., vol. I, pp. 5-6).

³⁸ Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 229-232 (parte I, cap. I). Il sodalizio tra i due proseguì: per Darbes vennero scritte le commedie *L'uomo prudente* e *I due gemelli veneziani*, opera, quest'ultima, in cui l'attore interpretò entrambi i fratelli; lo stesso drammaturgo affermò che la versatilità del comico gli consentì facilmente di recitare «il diverso personaggio dello spiritoso e dello sciocco» (ID., *L'autore a chi legge*, in *I due gemelli veneziani*, in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 153-156: 155).

³⁹ GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 244 (parte II, cap. I): «c'étoit là [a viso scoperto] où il pouvait briller davantage».

⁴⁰ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, pp. 45-49.

⁴¹ Alla corte di Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, l'attore rimase fino al 1756; durante il 1755, a Varsavia e a Dresda, egli mise in scena *Li tre fratelli gemelli*, desumendo la trama dalla pièce goldoniana *I due gemelli veneziani*. Darbes figura nell'elenco della compagnia dei comici italiani che nel carnevale del 1752 rappresentarono al Regio elettorale teatro di Dresda l'opera *Zoroastro* di Rameau, una tragedia tradotta dal francese e riadattata da Giacomo Casanova. Certa è la sua interpretazione di Pantalone ne *Il goffo inganna il furbo* e ne *Il Taberino ortolano* (Cfr. MIECZYSLAW KLIMOWICZ - WANDA ROSZKOWSKA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia 1748-1756*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1988, pp. 56-57). Nel *Frammento di dramma per musica*, uno dei manoscritti gozziani recentemente scoperti, figura come personaggio lo stesso Darbes assalito dai creditori tedeschi e tocca a Truffaldino-Sacchi salvarlo, presentandosi al cospetto della regina (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti teatro*, cc. 89r-90v).

quando, su invito di Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, decise di recarsi a Dresda⁴² da cui fece ritorno nel 1756 circa; a Venezia entrò nella compagnia Sacchi come Pantalone — in veste di saggio anziano si presenta anche nei drammi ‘spagnoleschi’⁴³ — ma, nel 1769, allettato dalla prospettiva di avere un maggior guadagno, fu ingaggiato da Lapy, il quale tentò, invano, di attirare a sé anche il napoletano⁴⁴ Agostino Fiorilli, «portento dell’arte»⁴⁵ e celeberrimo Tartaglia⁴⁶. Quest’ultimo, socio della *troupe* Sacchi a tutti gli effetti⁴⁷, vi militò fino al 1779, per poi trasferirsi in quella della Battaglia; la sua sostituzione all’interno della compagnia creò qualche problema: ne è prova la lettera di Luigi Ballarini indirizzata a Daniele Andrea Dolfin, ambasciatore in Francia, datata 11 ottobre 1779, in cui si asserisce che «San Luca è in terra per la mancanza del Tartaglia [Agostino Fiorilli] e la vecchiezza del Sacchi»⁴⁸. Anche il figlio, Antonio⁴⁹, lavorò con Sacchi in giovane età, come lascia intendere il manoscritto gozziano de *La rappresentazione del re cervo*, in cui si accenna al «signor Fiorilli giovane»:

Si farà sopra il corpo del re, dirà il verso «cra, cra, etc.» con fretta imbrogliandosi con dispetto, anderà morendo con lazzi, all’ultima parola del verso caderà morto il corpo di Tartaglia giù per la riva del fiume, risusciterà l’altro corpo somigliante al re, il quale sarà il *signor Fiorilli giovane* accomodato con arte a somiglianza, e qui sarà dietro la riva del fiume cambiato il corpo di Tartaglia con un Tartaglia di stracci. (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Mss. Italiani IX, 685 (=12075), *La rappresentazione del re cervo*, c. 18v; il corsivo è nostro.)

Gaetano Casali fu ugualmente eccellente nelle parti all’improvviso e in quelle premeditate — oltre che nel canto⁵⁰ e nell’attività ‘imprenditoriale’⁵¹ — specialmente in quelle di innamorato⁵² per le quali è possibile ipotizzare si alternasse a Giuseppe Simonetti, cognato di Sacchi⁵³, che aveva lavorato nella compagnia Imer⁵⁴.

⁴² Nel *Prologo alle due farse*, contenuto nello stesso fascicolo de *Le convulsioni* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, cc. 15r-17r), Darbes fa menzione di un amico residente a Dresda che lo ha appena informato della conclusione della guerra dei Sette anni, un dato che costituisce, peraltro, un indizio sulla data di composizione de *Le convulsioni*, come ha rilevato Piermarco Vescovo nell’*Introduzione* all’edizione, curata dallo stesso, de *Le convulsioni* e de *La cena mal apparecchiata*, di prossima pubblicazione (il medesimo volume contiene anche *Le gare teatrali*, un altro inedito gozziano curato da Fabio Soldini). Ringrazio Piermarco Vescovo per avermi fatto leggere anticipatamente il suo lavoro.

⁴³ Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Il teatro ‘spagnolo’ di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzi. I drammi ‘spagnoleschi’*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 131-155: 132 e NADIA PALAZZO, *Gozzi e Calderón: genesi di un fortunato incontro ne ‘Le due notti affannose’*, in MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006, pp. 87-105: 95-96.

⁴⁴ Fiorilli indossava questa maschera già nel 1738 presso il teatro Fiorentini di Napoli quando recitava con Saverio Fusco e con il celebre Pulcinella Domenicantonio di Fiore (Cfr. SALVATORE DI GIACOMO, *Cronaca e storia del Teatro di San Carlo. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, Salvatore Di Giacomo, 1891, pp. 86-89).

⁴⁵ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 915 (parte III, cap. II). Anche Giuseppe Baretti riconobbe l’eccellenza del comico: «Yet in spight of their critical austerity I must own, that some of the actors, particularly Sacchi and Fiorilli, (commonly called Truffaldino and Tartaglia, from the characters in which they excel) whom I have lately seen in Venice, made me unwilling to join in opinion with our critics» (GIUSEPPE BARETTI, *An account of the manners and customs of Italy, with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, in ID., *Opere* (a cura di FRANCO FIDO), Milano, Rizzoli, 1967, pp. 620-621).

⁴⁶ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 217-220. Su Agostino Fiorilli e sulla sua progressiva importanza assunta all’interno della compagnia Sacchi si veda FRANCO VAZZOLER, *Un napoletano a Venezia, Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*, in ALBERTI (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 151-169.

⁴⁷ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 219. La compagnia si divideva in soci, il cui ‘stipendio’ era variabile a seconda del successo ottenuto — e quindi instabile e legato a qualunque contingenza — e in stipendiati, cioè «i comici forestieri provveduti a stipendio» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 433, parte II, cap. III).

⁴⁸ POMPEO MOLMENTI, *Epistolari veneziani del Settecento*, Venezia, Supernova, 2005, p. 27 (ristampa anastatica dell’edizione milanese Sandron, 1914). Già in precedenza il comico aveva maturato l’idea di abbandonare la compagnia, ma Gozzi l’aveva convinto a rimanere (Cfr. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 450-451, parte II, cap. VII).

⁴⁹ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 221: «Figlio del mentovato celebre Agostino, che dal Padre apprese a giocare anch’esso con qualche abilità lo stesso Personaggio ridicolo del Tartaglia. È stato con diverse Compagnie vaganti, cioè col Bazzigotti, colla Tesi, e con Pietro Rossi [...] recita le Commedie dal Padre suo pur recitate, e va seguendo, se ben da lungi, quell’orme di valore, che potranno forse un giorno condurlo a più felici, e sicuri avanzamenti».

⁵⁰ Nel 1735 Casali cantò ne *La fondazione di Venezia* musicata da Giacomo Maccari e nel dramma eroicomico *Aristide*, come testimonia il libretto a stampa del 1735, in cui il nome dell’attore, insieme a quelli di tutti i personaggi, compare sotto forma di anagramma.

⁵¹ Giambattista Mancini si era soffermato sull’attività ‘imprenditoriale’ svolta da Casali e riportava l’aneddoto secondo cui, «capo d’una compagnia di Comici» a Venezia in un momento in cui non guadagnava molto con le «solite commedie», decise di ricorrere alle opere di Metastasio e, «[...] distribuitene dunque le parti, e fatte queste imparare da’ suoi attori, stava aspettando una qualche favorevole occasione, per produrle in pubblico» (GIAMBATTISTA MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, presso Giuseppe Regio Stampatore, 1777, pp. 234-235). L’occasione gli si presentò quando la prima rappresentazione in musica dell’*Artaserse* al teatro San Giovanni Grisostomo non fu apprezzata: Casali sfruttò quest’insuccesso e il giorno seguente ripropose lo stesso spettacolo ottenendo un imprevedibile trionfo.

⁵² Durante la sua permanenza in qualità di primo amoroso nella compagnia milanese dell’Anonimo, Bonaventura Ignazio Vitali Buonafede, Casali collaborò con Goldoni, che conobbe in quella città nel 1733.

⁵³ «Un’altra sorella [di Sacchi], Anna Caterina Sacchi, nata a di 29 aprile 1710 a Ferrara [...] sposò nel (1740 m. v.) 1741, 23 gennaio l’attore Giuseppe Simonetti, lucchese, nato verso il 1707» (LOEHNER, *Carlo Goldoni*, cit., p. 55).

⁵⁴ Quando Vitalba lasciò la compagnia Imer fu sostituito da Simonetti per le parti serie (Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 184, parte I, cap. XI e ID., *Prefazioni all’edizione Pasquali*: XV, cit., p. 910).

Simonetti assunse con Antonio, almeno per l'anno 1758, anche la funzione di capocomico, come si evince dal carteggio intercorso tra Antonio Vitalba e Francesco Vendramin nel 1758, in cui sono menzionati «Antonio Sacchi e Giuseppe Simonetti ambi Capi della Compagnia di Comici del Teatro San Samuele»⁵⁵. Bartoli aggiunge che l'attore faceva parte della compagnia già durante il viaggio in Portogallo, in cui si distinse facendo «de' fuochi artificati, pe' quali aveva moltissima pratica»⁵⁶; proprio come fuochista si presenta Simonetti stesso in una nota nel Fondo Gozzi: «Carnevale 1763. Terminando le fatiche de' comici del Teatro di Sant'Angelo di Venezia il carnevale dell'anno 1763 con una macchina di fuochi artificiali in segno d'umilissimo ossequio. Giuseppe Simonetti comico e fuochista»⁵⁷.

Chiara Simonetti⁵⁸, figlia di Giuseppe e sposata dal 1769 con Luigi Benedetti⁵⁹, iniziò la carriera soprattutto in qualità di ballerina e come tale, infatti, viene menzionata ne *Le convulsioni*: «ANGELA La Chiara xe ballerina, che la tenda i so pà de dū e alle so capriole; anca sta novità ga da esser, che la ballerina toga la parte della prima donna?»⁶⁰. Stando alla testimonianza di Bartoli, Gozzi, avendone visto le potenzialità come prima attrice, le scrisse appositamente alcuni drammi:

Il Nobile Sig. Co. Carlo Gozzi conoscendo in lei molta disposizione per riuscire nell'arte comica una buona recitante, scrisse a sua requisizione la parte della Donna Protagonista nelle due rappresentazioni intitolate una: *La Caduta di Donna Elvira*, e l'altra *la Punizione nel precipizio*. Sostenne la Chiara quel nobile, e reale carattere con molta verità, e portandosi valorosamente [...] lo stesso Poeta scrissele altre parti, cioè quella di Donna Laura nel *Pubblico secreto*; e l'altra di Donna Violante nelle *Due Notti affannose*.

Benché il biografo dei comici menzioni solo alcuni drammi 'spagnoleschi', ne *Le convulsioni* si evince che Chiara interpretò Doride nell'omonimo dramma, nonostante la giovane età⁶¹: «ANDRIANA [...] le xe arrivade tute do al gran trionfo de far da prime donne in te le commedie. *La signora innocente rassegnata* [Doride] (verso la Chiara), la signora *Orfana riconosciuta* (verso la Rosa)»⁶².

Tra gli attori della compagnia Sacchi figura anche Ignazio Casanova, di cui Bartoli restituisce il ritratto di un attore versatile e competente sia nelle parti serie, specialmente in quelle di innamorato, sia in quelle all'improvviso, in cui si distingueva soprattutto come Arlecchino⁶³.

Ne *Le convulsioni* compaiono anche «il signor Giovannino» identificato con Giovanni Valentini⁶⁴, un attore bolognese che rivestiva i panni di Pantalone e del Dottore, ma che si cimentava con successo anche nelle parti serie e premeditate di stampo goldoniano, e Rosa, mai nominata da Gozzi, che avrebbe dovuto recitare la parte della prima donna ne *L'orfana riconosciuta* e che da alcuni riferimenti interni al testo è stata identificata da Piermario Vescovo con Rosa Lombardi, figlia di Adriana Sacchi e del primo marito Rodrigo

⁵⁵ Biblioteca Casa Goldoni di Venezia, Archivio Vendramin, 42 F 9 / 1, *Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759, e litte, e Antonio Sacco per pagamento di detto debito 1752-1759*.

⁵⁶ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 240.

⁵⁷ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 61r. In merito all'esecuzione di fuochi artificiali al teatro Sant'Angelo, in cui lavorò la compagnia fino alla fine degli anni Sessanta, i *Notatori Gradenigo* riportano alcune notizie che, è possibile, si riferiscano proprio all'attività di Simonetti: «Al teatro Sant'Angelo dopo una breve ridicola commedia ci furono fuochi artificiali con varie prospettive, figure matematiche di nuova e rara idea e manifattura sorprendente» e «Dopo la Commedia *Finger di essere morto per non morire con Truffaldino custode delle carceri ma imprigionato*, furono proposti fuochi con prospettive e mutazioni e diversità di colori» (Biblioteca Museo Correr di Venezia, Archivio Gradenigo-Dolfen 67, rispettivamente, XII, [1766], c. 136r, 19 febbraio e XVIII, [1767], c. 2r). Anche in un altro passo inedito di carattere metateatrale, rintracciato nel Fondo Gozzi, l'attore menziona le proprie invenzioni: «GIUSEPPINO (a Atanagio) per l'ultima sera di carnevale poi, ho preparata una macchinetta di fochi d'invenzione affatto nuova. Dovrebbero far bene» (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti teatro*, c. 84r).

⁵⁸ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, pp. 241-242.

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, vol. I, pp. 119-120.

⁶⁰ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, *Le convulsioni o sia Il contratempo. Introduzione a due farse*, c. 4v.

⁶¹ Il dettaglio è rilevante perché lascia supporre che dalla data in cui si rappresentò la *Doride*, il 1762, l'attrice possa avere ricoperto una parte principale anche nelle *Fiabe*.

⁶² Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, *Le convulsioni o sia Il contratempo. Introduzione a due farse*, c. 6r.

⁶³ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, pp. 160-162. Casanova compare nell'elenco stilato da Maurice Sand dei principali attori che ricoprirono la parte di Arlecchino in Italia (MAURICE SAND, *Masques et bonifons (comédie italienne): texte et dessins (gravures par A. MANCEAU)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, 2 voll., vol. I, p. 113: «Ignazio Casanova, de Bologne, en 1754»). L'attore morì nel 1774, dopo aver recitato ne *La dalmatina*, con ancora indosso l'abito di Radovich; cfr. CARLO GOLDONI, *La dalmatina* (a cura di ANNA SCANNAPIECO), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 320 e 333.

⁶⁴ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 257: «Comico universale, che fu sempre utile, e lodevole ornamento di tutte le Comiche Truppe nelle quali ebbe impiego ne' molti anni che egli esercita la Comica Professione. La Compagnia d'Antonio Sacco; quella di Nicola Petrioli; l'altre di Pietro Rossi, e d'Onofrio Paganini [...] ne' giovanili anni suoi recitò da Pantalone; in progresso pose la Maschera del Dottore; e nell'una, e nell'altra si esercitò anch'oggi a norma dell'occasione che se gli presenta [...] nel tragico ancora, e ne' caratteri mezzani sa farsi applaudire, ed unisce alla Comica abilità anche un poco quella del canto».

Lombardi. Possiamo supporre che la giovane, almeno fino alla data di composizione de *Le convulsioni* (1763), non avesse mai recitato in qualità di prima attrice; infatti, nel frammento appena citato relativamente all'interpretazione di Chiara nella *Doride*, Adriana si complimenta con la figlia perché è riuscita ad ottenere la parte della prima donna, riferendosi proprio a *L'orfana riconosciuta*, e più avanti, Rosa ammette di essere contenta di ricoprire finalmente un ruolo importante:

CHIARA Se ti savessi, Rosa, che gusto che ho che ti facci quella parte stassera, sento proprio che vegno tanto fata.

ROSA Sento la to ose, ma no vedo el to cuor. Basta, stassera intanto farò l'orfana. È tanto tempo che desidero una bona parte, l'è pur vegnuda. (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, *Le convulsioni o sia Il contratempo. Introduzione a due farse*, c. 6r)

Oltre a questi attori, con cui certamente Gozzi si confrontò tra il 1761 e il 1765, non abbiamo altra testimonianza diretta da parte del drammaturgo sulla attività di altri comici. Ricaviamo tuttavia qualche informazione dalle *Notizie storiche*, in cui, per esempio, si accenna al lavoro di Lorenzo Bellotto nella compagnia Sacchi, senza però alcun riferimento cronologico relativo alla sua permanenza⁶⁵; ma ben più rilevante è l'assenza di qualsiasi riferimento a Francesco Pozzi, che interpretò per primo la parte di Farruscad ne *La donna serpente*, morto nel 1764⁶⁶. È lecito supporre che il giovane, pur non essendo mai menzionato nella produzione gozziana - nemmeno nell'inedita *Le convulsioni* in cui Gozzi fa agire gli attori della compagnia Sacchi negli stessi anni in cui ne faceva parte Francesco⁶⁷ — fosse tutt'altro che un attore 'secondario' vista la sua elezione a protagonista nella fiaba citata e, verosimilmente, potrebbe essere stato il primo amoroso anche nelle altre quattro produzioni fiabesche andate in scena prima de *La donna serpente* e nei due drammi seri. Inoltre, il ruolo non secondario di Pozzi all'interno della compagnia è attestato dal manoscritto marciano de *La Zobeide* impiegato per la *princeps*, in cui, accanto all'elenco dei personaggi, figurano, cassati, i nomi di alcuni attori⁶⁸. Il novero dei comici in queste carte è probabilmente imputabile al fatto che esse recano la licenza di rappresentazione (19 maggio 1763) e costituiscono, dunque, il testo «preventivo»⁶⁹ più vicino alla rappresentazione; benché non vi sia la certezza che gli attori indicati abbiano effettivamente recitato quei personaggi, la presunta distribuzione delle parti è comunque un dato prezioso: Giovanni Vitalba sarebbe stato il protagonista, il malvagio moro Sinadabbo, mentre Pozzi e Simonetti avrebbero interpretato gli altri due personaggi maschili principali.

L'estrema versatilità e bravura dei comici della compagnia non bastano a giustificare l'oscillazione dell'attribuzione delle parti principali, dietro la quale, invece, sembra celarsi un progetto perseguito dal capocomico, il quale non solo richiedeva ai colleghi di esercitarsi anche nelle parti serie, ma, da perfetto 'stratega' teatrale, intendeva prepararli al meglio, dando a turno la possibilità di interpretare il protagonista, circostanza attestata da *Le convulsioni*:

SACCHI Se cerco de introdur ora una, ora l'altra in te le prime parte, no lo fazzo per altro fin che per quello de metterle in gara, in emulazion tra de elle, perché le procura de superarse una con l'altra, perché le se acquista la bona grazia del pubblico, e per levarme, se xe possibile, un poco alla volta un'odiosità che me passa l'anima e che me vien sulle spalle, per la pietà e per quell'amor che se deve aver ai so parenti. (Fondo Gozzi, 9.4, *Le convulsioni o sia Il contratempo. Introduzione a due farse*, c. 8v)

2. «De' comici forestieri accettati per rinforzo»

L'annessione di nuovi membri⁷⁰ nell'organico della compagnia a cominciare dalla fine degli anni Sessanta fu un'esigenza dovuta, almeno in parte, allo spostamento della *troupe* dal teatro Sant'Angelo al più grande San

⁶⁵ Bartoli si limita a registrare che Bellotto entrò nella compagnia Sacchi solo dopo lavorato in quella di Antonio Marchesini, senza però specificare l'anno; l'attore, ottimo interprete di Pantalone, morì nel 1766 (Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 119).

⁶⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 98: «Milanese che recitò la parte dell'innamorato [...] travagliò assai giovane nella compagnia di Antonio Sacco, e fu il primo che sostenesse la faticosa parte di Farruscad nella favolosa rappresentazione intitolata *La donna serpente* scritta dal Sig. Conte Carlo Gozzi [...] passò dopo con altre vaganti compagnie e morì il 3 giugno 1764 a 25 anni».

⁶⁷ Piermarino Vescovo, nella già menzionata *Introduzione a Le convulsioni* e a *La cena mal apparecchiata*, attraverso una serie di riferimenti interni presenti nel *Prologo alle due farse* e nell'*Addio a Venezia 1763* — manoscritto contenuto nello stesso fascicolo de *Le convulsioni* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, cc. 11r-12v) — riconduce il momento della dipartita di Pozzi dalla compagnia Sacchi a una data collocabile nei mesi invernali precedenti il carnevale del 1763.

⁶⁸ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Mss. Italiani IX, 681 (=12071), *Zobeide*, c. 25r.

⁶⁹ Per la definizione di testo 'preventivo' e 'consuntivo' si rinvia a SIRO FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», 3 (1988), pp. 37-44.

⁷⁰ In questa sede si è deciso di prendere in esame soprattutto la compagnia Sacchi che, se non fu l'unica a mettere in scena i drammi 'spagnoleschi', costituisce senza dubbio la depositaria del maggior numero di testi gozziani e la responsabile principale della loro diffusione; inoltre, all'interno della stessa *troupe*, si è dovuto operare una selezione dell'organico da proporre in questa rassegna. Sugli attori ci limitiamo a segnalare il fondamentale — soprattutto perché primo ad impiegare fruttuosamente, in questo senso, la disamina dei materiali inediti del

Luca⁷¹ (1771): sono questi gli anni in cui, secondo Gozzi, le qualità morali della *troupe* —che il drammaturgo tanto apprezzava all'inizio della *amichevole assistenza*— si modificarono.

In una data non precisata⁷² fu ingaggiato Domenico Barsanti, «comico pieno d'abilità, e pressoché universale»⁷³, occupato ugualmente nelle parti ridicole e in quelle serie.

Gaetano Casali fu sostituito nel 1767 dal primo amoroso Luigi Benedetti, del quale il Fondo Gozzi ha attestato l'attività di traduttore per il citato dramma *Offender con le finezze*⁷⁴. Egli si era precedentemente distinto nei teatri romani e specialmente nell'interpretazione di Milord Bonfil nella *Pamela*, durante la stagione 1758-1759 al teatro Capranica, *pièce* a cui aveva assistito anche Goldoni, che lo elogiò⁷⁵. Domenico Lucchesi, attore qualificato per le commedie all'improvviso e per quelle premeditate⁷⁶, prese il posto vacante lasciato da Benedetti tra il 1779 e 1780; la sua dipartita è menzionata, con rammarico, da una lettera inedita proveniente dal Fondo Gozzi, scritta dallo stesso capocomico: «Torino, 29 luglio 1779 [...] la compagnia perde in Benedetti un amoroso, che oltre il serio perdono assai le commedie all'improvviso ed assolutamente non ritrovo in compagnia che con passabile bravura si possa sostituire [...]»⁷⁷.

Nel 1767 fu ingaggiato come innamorato Petronio Zanarini, eccellente nelle interpretazioni tragiche, sia mentre faceva parte della compagnia Sacchi (memorabile la tragedia *Gustavo Wasa*⁷⁸ recitata insieme a Teodora Ricci), sia, soprattutto, quando ne uscì; la sua fama, infatti, è principalmente legata a *Galeotto Manfredi* e all'*Aristodemo* di Monti rappresentati nel carnevale del 1787 a Roma⁷⁹, opere delle quali anche *Il teatro moderno applaudito* rende noto il successo conseguito dall'attore:

Esposta [*Aristodemo*] sul teatro Valle nel carnevale del 1787, venne rappresentata con pienissimo concorso e straordinario applauso per otto sere consecutive. Ivi il valore del celebre Petronio Zanarini si manifestò eminentemente, sostenendo con tragica dignità il carattere di Aristodemo.⁸⁰

Durante la sua permanenza nella compagnia veneziana spiccò nel *Radamisto*, nel *Filottete*, ne *La principessa filosofa*, in cui recitava Don Cesare, amante appassionato, e ne *Il moro di corpo bianco*. Ottimo il giudizio espresso da Gozzi sull'attore, «il miglior comico che abbia l'Italia»⁸¹, a dispetto del fallimento ottenuto con la prima di *Amore assottiglia il cervello*⁸²; infatti Luigi Rasi e Nardo Leonelli sostengono che la rappresentazione di

Fondo Gozzi—saggio di ANNA SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»*. Carlo Gozzi e i comici, «Problemi di critica goldoniana», XIII, cit., pp. 11-27.

⁷¹ Sulla questione, cfr. NICOLA MANGINI, *Carlo Gozzi, un «rustego» alla corte di una commediante*, in ALBERTI (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 83-101: 88-89.

⁷² In realtà Bartoli afferma che l'attore da nove anni è impiegato nella compagnia Sacchi (cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 73); tuttavia ogni dato rintracciato relativamente all'organico della *troupe* negli anni delle *Fiabe* tace sulla presenza del comico e nelle *Memorie inutili* egli è menzionato solo in relazione al raggiro subito da parte del collega Carlo Coralli, all'altezza del 1774 circa (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 514-515, parte II, cap. XVII).

⁷³ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 73.

⁷⁴ Sulla questione degli attori-traduttori presenti nella compagnia Sacchi è intervenuto JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, in WINTER (a cura di), *Carlo Gozzi. 1 drammi 'spagnoleschi'*, cit., pp. 81-106: 103-104 (dello stesso studioso, ma riguardante la traduzione de *Il tessitore di Segovia*, si veda anche: Luigi Benedetti traduttore: un problema di attribuzione nel catalogo dei fondi manoscritti della Biblioteca Marciana di Venezia, cit.).

⁷⁵ Goldoni si era recato nella città laziale nel 1758 su invito dell'impresario del Tordinona per dirigere i comici di quel teatro. Durante la permanenza romana del drammaturgo il teatro Capranica proponeva, con strepitoso successo, la *Pamela* (Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 403-407, parte II, cap. XXXVIII). La richiesta di scrivere una seconda puntata di *Pamela* fu esaudita con la composizione di *Pamela maritata*, che venne rappresentata nel teatro Capranica per la prima volta durante il carnevale del 1760. Goldoni stampò la nuova commedia nel primo tomo dell'edizione Pasquali (Venezia, 1761) e nella suddetta prefazione confessò di non «aver veduto in Italia miglior Attore di lui [Benedetti]» (Id., *Pamela fanciulla. Pamela maritata* (a cura di ILARIA CROTTI), Venezia, Marsilio, 1995, p. 190).

⁷⁶ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, pp. 304-305.

⁷⁷ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 18.4/3, c. 15r; un succinto riassunto del contenuto della lettera si può leggere in CARLO GOZZI, *Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Regione del veneto - Marsilio, 2004, p. 330, n. 10.

⁷⁸ *Gustavo Wasa*, tragedia di Alessio Piron, traduzione di Francesco Gritti, in FRANCESCO GRITTI, *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*, Venezia, presso Modesto Fanzo, 1776, 2 voll., vol. I. Nella prefazione si legge che la *pièce* andò in scena al San Luca nel 1772 ottenendo un discreto successo grazie all'interpretazione di Petronio Zanarini e di Teodora Ricci. L'attore recitò anche nel *Venceslao*, un'altra tragedia tradotta da Gritti che, nell'introduzione, ne ricorda l'insuccesso durante la stagione autunnale veneziana del 1773, nonostante l'eccezionale bravura di Zanarini, a cui era stata affidata la parte del protagonista (cfr. *ibidem*, pp. 6-8).

⁷⁹ A Roma, nel teatro Valle, andarono in scena l'*Aristodemo* il 16 gennaio 1787 e *Galeotto Manfredi* il 15 gennaio 1788. Lo stesso Monti scrisse che Zanarini aveva svolto un ruolo determinante nel decretare il successo delle sue tragedie e aggiunse: «Questo incomparabile comico, che gli stessi Francesi paragonano e molti antepongono ai più famosi della loro nazione, questo Roscio novello animò talmente i miei poveri versi, che io medesimo ne rimasi colpito» (VINCENZO MONTI, [Note di Monti all'Esame critico dell'autore sopra l'*Aristodemo*], in Id., *Aristodemo* (a cura di ARNALDO BRUNI), Parma, Guanda, 1998, pp. 202-213: 212-213).

⁸⁰ *Notizie storico-critiche sull'Aristodemo, ne Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri corredata da Notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia*, Venezia, [s.n.t.], 1796, I, p. 65.

⁸¹ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 915 (parte III, cap. II).

⁸² Cfr. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. III, p. 726 e NARDO LEONELLI, *Attori tragici, attori comici* (con prefazione di RENATO SIMONI), Milano, E.B.B.I., 1960, 2 voll., vol. II, p. 472. Sulla difficoltà di trovare l'attore adatto a rappresentare il protagonista di questo dramma si veda anche

quest'ultimo dramma non ottenne un immediato successo proprio a causa di Zanarini, il quale si era ritagliato la parte principale di don Berto che però, in quanto giovane e sciocco, non gli calzava alla perfezione.

Nel 1779 al celebre Fiorilli succedette il più modesto Antonio Nardi⁸³ che recitò nella compagnia Sacchi fino al suo scioglimento, mentre si era già provveduto nel 1769 a trovare un sostituto di Darbes per la maschera di Pantalone: si trattava di Giovan Battista Rotti —dal 1779 marito di Marianna Ricci, che lavorò come attrice e come ballerina nella medesima *troupe*—, copista di Metastasio a Vienna e traduttore⁸⁴. Nonostante la pesante 'eredità', il comico riuscì a ritagliarsi un proprio modo di interpretare Pantalone e ottenne un meritato successo nella parte di Giannetto ne *La principessa filosofa*; restò nella compagnia fino alla morte, avvenuta nel 1780, e fu rimpiazzato da Giulio Minelli.

Dal 1768 Regina Marchesini Ricucci fece parte dell'organico di Sacchi in qualità di prima donna⁸⁵ e vi restò fino al 1771, anno in cui il capocomico decise di sostituirla⁸⁶. Dopo aver tentato invano di convincere Caterina Manzoni, Sacchi scritturò Teodora Ricci, preferita alla più valente —ma costosa— Maddalena Battaglia; insieme alla donna fu ingaggiato anche il marito, Francesco Bartoli⁸⁷.

Teodora⁸⁸, unica interprete su cui Gozzi fornisce una miriade di dettagli —a differenza di altri comici su cui il drammaturgo non si dilunga molto o addirittura cala un «fragoroso silenzio»⁸⁹— interpretò la parte di prima donna, a cominciare dal dramma *La donna innamorata da vero* (1771); ma il suo trionfo sul palcoscenico venne decretato l'anno successivo con la rappresentazione de *La principessa filosofa*⁹⁰, opera appositamente confezionata sull'attrice dal conte, come egli stesso narra:

come si fa prediligere, a far grande un'Attrice, ed a porla nel possesso del pubblico favore come fec'io [...] ciò si fa esaminando, studiando la di lei anima, il di lei istinto, le di lei inclinazioni, il di lei carattere, la di lei capacità; scrivendo delle parti adattate al di lei naturale; insegnandole, e ripassandole ben trenta volte per una, con cento predicate avvertenze tutte coteste parti. (*Memorie inutili*, cit, p. 601, parte II, cap. XXIV)

Alla Ricci, che partì per Parigi nel 1777, in qualità di prima donna subentrò l'allieva di Francesco Bartoli⁹¹, Antonia Bernaroli, che precedentemente si era distinta soprattutto nelle commedie all'improvviso⁹².

A sua volta l'attrice fu sostituita nel 1780 da Elisabetta Martorini Vinacesi, celebre protagonista nella *Rosalinda*⁹³ dell'abate Andrea Willi e di *Amore assottiglia il cervello* andato in scena l'11 dicembre 1782⁹⁴, interprete

lo stesso drammaturgo (GOZZI, *Processo a difesa, ad offesa e storia della commedia intitolata: Amore assottiglia il cervello*, in ZAN XIII, pp. 143-161: 153-154).

⁸³ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 59: «Il Nardi dopo d'aver fatto uno studio assiduo sopra il modo di travagliare dell'accennato Fiorilli, dopo d'aver osservato in qual guisa conduceva i di lui Scenici Soggetti, e dopo d'aver apprese da lui tutti que' lazzi appropriati alle varie Commedie dalla Truppa Sacco rappresentate, coraggioso v'entrò, e fornito di buono intendimento ha supplito alle veci del predetto Fiorilli, ed ha riparato alla di lui mancanza travagliando con grazia, e colla più assidua attenzione».

⁸⁴ *Ibidem*, p. 136: «Fu il primo che in Italia traducesse la Commedia di Monsieur Beaumarchais intitolata: *I due Amici o sia il Negoziante di Lione*, avendo scritto la parte d'Aurelio in lingua Veneziana per recitarla egli medesimo; e questa Rappresentazione fu esposta sul Teatro Filarmonico di Verona nell'Estate del 1771 e comparve ancora nel Teatro a S. Luca di Venezia prima che in quello di S. Angelo si facesse vedere l'altra traduzione della Signora Caminer». La traduzione della Caminer risale, infatti, al 1772 (*I due amici*, in ELISABETTA CAMINER TURRA, *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Savioni, 1772, 6 voll., vol. III) ed è riportata nel *Teatro moderno applaudito*, cit., XXIV, 1798, pp. 1-87).

⁸⁵ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, pp. 25-26: «Questa fu una Comica universale pronta a trasformarsi in qual si voglia carattere. Espresse assai bene le bizzarrie dell'amore ne' suoi anni più freschi; ed oggi se rappresenta una Regina in qualche Tragedia, si mostra tutta investita di quel reale contegno, e sostiene la nobiltà di quel Personaggio nato al Trono, ed al comando. Le Madri, o le Zie nelle famigliari Commedie si rappresentano da lei a norma de' varj argomenti, o sprezzanti, o affettuose, o maligne, o benefiche, ed in ogni costume sa mostrarsi quella, che appunto dall'Autore fu intenzionato ch'esser dovesse».

⁸⁶ L'avvicendamento è narrato anche da Gozzi: cfr. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 451, (parte II, cap. VII).

⁸⁷ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, pp. 74-109.

⁸⁸ Teodora Ricci aveva ventidue anni quando entrò nella compagnia di Sacchi; sull'attrice si veda *ibidem*, vol. II, pp. 106-111, mentre sulla sua triste fine EGBERTO BOCCHIA, *La fine di un'attrice del Settecento: Teodora Ricci*, «Aurea Parma», 3 (1926), pp. 150-155, e più recente JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Teodora Ricci (1749-1825): tappe vitali, tappe teatrali di un'attrice italiana del Settecento*, in VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN - MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ - CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ - MILAGRO MARTÍN CLAVIJO (ed. de), *Máscaras femeninas. Ficción, simulación e espectáculo*, Sevilla, ArCIBel, 2010, pp. 603-628.

⁸⁹ L'espressione è tratta da SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»*, cit., p. 15.

⁹⁰ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 466 (parte II, cap. X): «L'opera mia fu esposta al Pubblico a di otto del Febbrajo l'anno 1772. La Ricci da me ammaestrata sostenne la parte della *Principessa filosofa*, parte d'un peso estremo, con una bravura sorprendente. Gl'applausi fioccarono, e con diciotto recite di repliche successive d'un concorso indicibile, quella valente giovine stabilì nella universale opinione d'essere una attrice inarrivabile nella bravura».

⁹¹ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. I, pp. 120-121.

⁹² *Ibidem*, p. 120: «La sua abilità, specialmente nelle Commedie all'improvviso, le giovò non poco per riuscir con onore nell'assuntosi impegno». Nelle *Memorie inutili* Gozzi accenna rapidamente a tale episodio riferendosi all'attrice come a «[...] una certa Bernaroli di cui mi vien detto del bene» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 611, parte II, cap. XXV). L'importanza assunta da questa comica è testimoniata dal *Prologo per la Sig. ra Bernaroli* scritto dal drammaturgo in occasione dell'apertura delle recite a Venezia e datato 4 ottobre 1779 (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 86r).

«molto commendabile nelle parti tenere, ed amorose, mostrando coll'espressione della voce gl'interni affetti dell'anima; distinguendosi in singolar modo con attenzione indefessa anche nelle più minute cose»⁹⁵; la sua bravura le aveva procurato da parte di Francesco Zanuzzi, un invito, poi rifiutato, come prima attrice nel Théâtre italienne di Parigi⁹⁶.

La compagnia Sacchi si sciolse tra il 1782 e il 1784⁹⁷, dopo anni di problemi intestini e di litigi, dovuti soprattutto al carattere di Antonio, come testimonia Gozzi:

Il Sacchi Eccellente Comico, ma antico d'anni, e presso che rimbambito; insidiato nel cuore, nella mente, e nelle sostanze; addormentato ne' suoi amori faceti nell'età sua di oltre agl'ottant'anni, fu l'origine vera del scioglimento d'una Compagnia valente [...] il vecchio [Sacchi] preso da una dispettosa vergogna di vedersi scoperto nelle sue debolezze, ostinato, impuntigliato in quelle, e irritato dalle ragionevoli censure d'una ingiusta direzione, e amministrazione, era divenuto una specie di demonio.⁹⁸

Riportiamo, di seguito, una tabella⁹⁹ che offre tre 'radiografie' della *troupe* Sacchi nel momento dell'esordio di Gozzi come drammaturgo, nel 1775, anno per il quale abbiamo rinvenuto la *Nota della compagnia* presso l'Archivio Storico della Città di Torino —che aveva ospitato i comici durante la stagione estiva¹⁰⁰— e nel 1779, avvalendoci, per questa data, dell'*Indice de' spettacoli teatrali per il carnevale 1778-1779 e 1779-1780*¹⁰¹:

	1761-1762	1775	1779
Donne serie	Angela Sacchi; Antonia Franchi Sacchi, Rosa Lombardi, Giovanna Sacchi, Chiara Simonetti	Teodora Ricci; Chiara Benedetti, Angela Sacchi (Angiola Vitalba), Andriana Sacchi Zannoni	Antonia Bernaroli; Chiara Benedetti, Marianna Ricci, Angela Sacchi
Seri amorosi	Giovanni Vitalba; Gaetano Casali, Ignazio Casanova, Francesco Pozzi, Giuseppe Simonetti	Petronio Zananini; Domenico Barsanti, Francesco Bartoli, Luigi Benedetti, Giovanni Vitalba	Petronio Zananini; Domenico Barsanti, Luigi Benedetti, Giovanni Vitalba, Alfonso Zanon
Generico	Giovanni Valentini		
Smeraldina	Adriana Sacchi	Teresa Zanon (Teresina Zanon)	Teresa Zanon
Truffaldino	Antonio Sacchi	Antonio Sacchi	Antonio Sacchi
Brighella	Atanasio Zanon	Atanasio Zanon	Atanasio Zanon
Tartaglia	Agostino Fiorilli	Agostino Fiorilli	Agostino Fiorilli
Pantalone	Cesare Darbes, Giovanni Valentini	Giovanni Battista Rotti	Giovanni Battista Rotti
		Due ballerini, una giovane che canta	

⁹³ ANDREA WILLI, *Rosalia, ovvero L'Amor coniugale*, Venezia, [s.n.t.], 1797. Nelle *Notizie storico-critiche sulla Rosalia, ovvero l'amor coniugale* si legge: «[...] la fama stessa che il sig. ab. Willi per alcuni anni si è mantenuta sulle scene dell'Italia, egli la dee in particolar modo a questo medesimo componimento ammirabilmente sostenuto dal valore dell'egregia attrice [la signora Elisabetta Martorini, per cui il sig. ab. Willi scrisse la maggior parte de' suoi componimenti scenici, ne' quali ella spiegò sempre unita alla più fina intelligenza la più delicata-patetica espressione] che fu la prima a rappresentare in esso la parte di protagonista» (*Notizie storico-critiche sulla Rosalia, ovvero l'amor coniugale*, in *Il teatro moderno applaudito*, cit., XI, 1797, p. 68).

⁹⁴ Sulle caratteristiche intrinseche del dramma si veda GOZZI, *Processo a difesa, ad offesa e storia della commedia intitolata: Amore assottiglia il cervello*, ZAN, XIII, pp. 143-161. Nonostante nella *Prefazione* Gozzi indichi l'11 dicembre come data della prima, nella sua lettera a Francesco di Sangro essa appare anticipata all'8 dicembre, come si legge in ID., *Lettere*, cit., p. 132, lettera 27. Sul ruolo interpretato dall'attrice si veda RICCIARDA RICORDA, *'La principessa filosofa': eroina gozziana a confronto*, in WINTER (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, cit., pp. 175-191: 190.

⁹⁵ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 34.

⁹⁶ Cfr. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 508 (parte II, cap. XVI).

⁹⁷ Sulla datazione dello scioglimento della compagnia mi permetto di rinviare al mio *Antonio Sacchi: ultimo atto*, «Rivista di letteratura teatrale», 3 (2010), pp. 27-54.

⁹⁸ BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, pp. 914-915 (parte III, cap. II). In una lettera di Elisabetta Catrolli Zanuzzi a Giacomo Casanova datata 16 aprile 1783 si legge che la compagnia Sacchi si è sciolta e che Antonio Sacchi è «andato in una Compagnia volante» (*Lettere di donne a Giacomo Casanova* (a cura ALDO RAVÀ), di Milano, Treves, 1912, p. 224).

⁹⁹ Nell'elenco degli interpreti il primo nome riportato risulta essere quello dell'attore/attrice principale (o che comunque, nella maggior parte delle rappresentazioni rivestiva la parte del protagonista). Nella terza colonna tra parentesi tonde è indicata l'onomastica precisa con cui gli attori sono designati nella *Nota della compagnia*.

¹⁰⁰ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 8, *Ordinati della società dei cavalieri*, vol. 8, c. 318r. Nel Settecento i teatri torinesi, il Regio e quello del principe di Carignano, erano gestiti da una società denominata dei Nobili Cavalieri, formata da quaranta nobili, ai quali era rimesso il monopolio sugli spettacoli. La ricerca presso questa sede si è rivelata particolarmente fruttuosa e ci ripromettiamo di pubblicare, a breve, l'ampia messe di materiali da noi rinvenuti.

¹⁰¹ ORIETTA GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 257-258. Abbiamo scelto questa data perché dopo il 1779 la compagnia Sacchi non recitò altre nuove produzioni 'spagnolesche', ad eccezione di *Amore assottiglia il cervello*.

3. Oltre il «quartiere d'inverno»

Come ogni *troupe* settecentesca, anche quella di Sacchi nei mesi primaverili ed estivi compiva dei 'giri' nelle piazze italiane¹⁰² —con le quali prendeva accordi diversi mesi prima di recarvisi— spesso mettendo in scena nuove *pièces*, anche gozziane, per saggiarne il valore e, probabilmente, per verificare il gradimento del pubblico prima di allestirle a Venezia.

In questa sede, la ricostruzione delle *tournées* degli attori di Antonio¹⁰³, dagli anni delle prime rappresentazioni della *Doride* e de *Il cavaliere amico* fino al 1783, non si propone di essere esaustiva, ma, piuttosto, mira a una riflessione sui tempi in cui le opere 'spagnolesche' entrarono —e rimasero— nel repertorio sacchiano e su quelli in cui, precocemente, furono accolte anche da altre compagnie, negli stessi anni in cui Sacchi le metteva ancora in scena.

Nel 1762 la *tournée* dei comici veneziani toccò sicuramente la città di Parma, in cui la *troupe* ebbe uno spettatore d'eccezione, Goldoni¹⁰⁴, e Mantova, in cui furono rappresentati per la prima volta *Il cavaliere amico* e *Doride*, rispettivamente il 28 aprile e il 21 giugno, come si legge nelle relative *Prefazioni*¹⁰⁵.

La presenza della compagnia a Torino nel 1763 è testimoniata dall'introduzione de *La Zobeide*¹⁰⁶ e da una nota, da noi rintracciata nell'Archivio Storico della Città di Torino, datata 27 settembre 1762, in cui si dispone che i comici veneziani arrivino l'anno venturo e che rimangano sia per la stagione primaverile, sia per quella estiva: «Si è ordinato spedirsi Capitulazione da sottoscrivere Di Robilant, e di Salmor al Capo Comico Sacchi per il Teatro Carignano, secondo il solito stile, dal primo sabbato del Corpus Domini dell'anno venturo, sino a tutto il mese di agosto»¹⁰⁷. Inoltre abbiamo rinvenuto il repertorio rappresentato dai comici veneziani per la citata stagione: tra i titoli —commedie all'improvviso, drammi seri francesi e *Fiabe*— compaiono anche *Doride* e *Il trionfo dell'amicizia*, senza però alcuna loro replica¹⁰⁸.

Nel 1764 due furono le città raggiunte dalla *troupe*: Parma, in cui venne data la prima de *I pitocchi fortunati*¹⁰⁹, e Milano, dato suffragato da un paio di lettere di Giuseppe Baretti inviate, una, a Francesco Carcano in data 14 aprile per chiedergli di «appoggiare» Sacchi¹¹⁰, e l'altra, di poco posteriore alla prima (14 luglio), al celebre attore David Garrick —che in quel periodo si trovava in Italia insieme alla moglie— missiva in cui il piemontese gli caldeggiava un incontro con Sacchi e con Fiorilli, di fatto non avvenuto¹¹¹. Per la vicinanza cronologica di questi giri con la permanenza della compagnia a Torino, è possibile ipotizzare che il cartellone fosse simile a quello proposto per la città piemontese, comprensivo, dunque, dei due drammi seri gozziani.

Nella primavera del 1767 gli attori furono nuovamente ingaggiati a Torino al teatro Carignano: nel repertorio relativo a questa stagione, in cui debuttò Petronio Zanarini, si registrano le messinscene di tutte le *Fiabe* e della *Doride*, rappresentata con il suo sottotitolo, *La rassegnata*¹¹².

Nei mesi primaverili del 1769 i comici soggiornarono a Modena, dove ebbero l'occasione di esibirsi, presso il teatro di Corte, al cospetto di Giuseppe II d'Austria¹¹³; nella città venne data la prima de *Il pubblico*

¹⁰² GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 510 (parte II, cap. XVII): «Giunse l'Ottobre, mese in cui le Comiche Truppe di Venezia arrivano a fare quartiere d'inverno, e si fermano ne' veneti Teatri sino alla quaresima; giunse anche la Compagnia del Sacchi».

¹⁰³ Il quadro offerto è basato, oltre che su documenti d'archivio, anche sulle indicazioni gozziane presenti nelle *Prefazioni* ai singoli drammi e sugli autografi inediti reperiti nel Fondo Gozzi, costituiti da prologhi e da congedi, che spesso sono provvisti di una datazione e del luogo di recita, assolvendo la funzione di *captatio benevolentiae*. Altre informazioni, dove non specificato, sono state desunte da ORIETTA GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit., ed EAD., *Le compagnie comiche, ne Il teatro di Goldoni* (a cura di MARZIA PIERI), Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 111-120.

¹⁰⁴ CARLO GOLDONI, *Lettere*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. XIV, 1969² (1956), p. 253: «[Parma 2 luglio 1762] Ho goduto le tre ultime recite dell'opera in musica, e domani va in scena la compagnia Sacchi, e vedrò qualche sua commedia. Oh quanto più volentieri vedrei le tragedie di Zola!»; la lettera è indirizzata al marchese Francesco Albergati Capacelli.

¹⁰⁵ GOZZI, *Prefazione a Il cavaliere amico, ossia il trionfo dell'amicizia*, in COL. III, pp. 235-239: 236-237: «*Il cavaliere amico* fu rappresentato la prima volta a Mantova ai 28. di Aprile l'anno 1762 [...]». La *Doride* entrò nel Teatro di Mantova ai 21. di Giugno l'anno 1762».

¹⁰⁶ GOZZI, *Prefazione a La Zobeide*, in COL. II, pp. 99-101: 100: «Ella [La *Zobeide*] fu esposta dalla Truppa Sacchi a Torino a di 10. d'Agosto l'anno 1763. I Signori Torinesi intesero benissimo l'allegoria, e la vollero replicata».

¹⁰⁷ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 5, *Ordinati della società dei cavalieri*, c. 192, 27 settembre 1762.

¹⁰⁸ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 46, *Conti*, anni 1763-1764, c. 4.

¹⁰⁹ GOZZI, *Prefazione ai I pitocchi fortunati*, COL. II, pp. 301- 303: 302: «[La *Fiaba de' Pitocchi fortunati*] fu rappresentata dalla Truppa Sacchi la prima volta ai 28. del mese di Luglio l'anno 1764 in Parma, e piacque».

¹¹⁰ GIUSEPPE BARETTI, *Epistolario* (a cura di LUIGI PICCIONI), Bari, Laterza, 1936, 2 voll., vol. I, p. 200, lettera CXXXII: «[...] parte per costà [Milano] il famoso Truffaldino Sacchi, che se non vi fosse noto, vorrei dire che siete un indiano e non un milanese [...]; onde è che per inclinazione, egualmente che per gratitudine, ve lo raccomando quanto so e posso. Accrescetegli a poter vostro la folla al teatro, e dategli de' pranzi per amor mio, e fatelo bere alla salute mia con voi, e in somma trattatelo con quella somma urbanità con cui io tratterei, sulla raccomandazione vostra, uno a cui voi avete inclinazione e gratitudine».

¹¹¹ *Ibidem*, p. 212, lettera CXLI: «Signor Sacchi is still in Milano long with Tartaglia; and inclosed you have a letter that will do for both. But I have a notion you go another way; and it is a great pity, as you will lose an opportunity of seeing two actors not easily to be matched, if I am allowed to judge, after having seen you for ten seasons running».

¹¹² Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 52, *Conti*, c. 144.

¹¹³ Alessandro Gandini riporta la notizia dell'illustre spettatore: «2 aprile 1769 corso di 60 recite fatte dalla Comica Compagnia Sacchi, che ottenne l'unanime approvazione. In una sera di questo spettacolo intervenne al Teatro l'imperatore Giuseppe II reduce dal suo viaggio di

secreto (20 maggio), *pièce* riproposta a Venezia il 17 novembre nel teatro Sant'Angelo e replicata per almeno nove sere¹¹⁴. Si può ipotizzare che durante la permanenza modenese la compagnia abbia messo in scena anche i tre drammi 'spagnoleschi' rappresentati a Venezia nei due anni precedenti: si tratta de *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, recitata l'8 ottobre 1767 nel teatro Sant'Angelo e replicata sei sere nell'autunno e tre nel carnevale seguente¹¹⁵ e della 'dilogia' *La caduta di donna Elvira* e *La punizione nel precipizio*, allestita il 30 gennaio 1768 nello stesso teatro e replicata per diciassette giorni¹¹⁶.

È rilevante notare l'immediata acquisizione del testo *La caduta di donna Elvira* —presumibilmente accompagnato dal suo naturale completamento— nel repertorio di altre compagnie: esso, infatti, è proposto sulle scene torinesi sia da Pietro Rosa nel giugno 1769 (e replicato per due volte)¹¹⁷, sia da Pietro Rossi nel 1770¹¹⁸.

Nel 1771¹¹⁹ i giri noti inclusero luoghi abbastanza vicini alla città lagunare: Mantova¹²⁰ —in cui si diede la prima rappresentazione de *La donna innamorata da vero* (22 luglio, in seguito riproposta l'8 ottobre nel teatro San Salvatore)¹²¹— Vicenza e Verona¹²²; verosimilmente il repertorio includeva anche il dramma *Le due notti affannose*, presentato per la prima volta a Venezia a gennaio¹²³.

Nel carnevale del 1772, l'8 febbraio, il teatro S. Salvatore ospitò la prima de *La principessa filosofa*, dramma composto da Gozzi espressamente per la Ricci¹²⁴, il cui successo è testimoniato dalle diciotto repliche successive¹²⁵; durante la stagione primaverile-estiva i comici si esibirono a Bergamo e a Milano¹²⁶. Nella prima città il repertorio annoverava sicuramente *La principessa filosofa* e *La caduta di Donna Elvira*, come si desume dalla lettera di Francesco Bartoli in cui informa Gozzi sia del parto di Teodora, sia dell'avvenuta sostituzione della moglie da parte di Angela Sacchi; nella seconda, invece, *Le due notti affannose* e, ancora, *La principessa filosofa*, secondo quanto affermato dall'inedita lettera della Ricci:

Bergamo, 13 giugno 1772

Stimatiss. Sig. Conte, e Compare,

Giovedì 11 dell'andante [giugno], mentre Teodora preparavasi per recitar la *Virginia*, fu sorpresa dai dolori del parto [...]. Doveasi questa sera recitar la *Filosofa*, per nuova richiesta di S. E. il Podestà, ma con rincrescimento del medesimo si è dovuta mettere a monte. Domani si replicherà la *Donna Elvira*, che piacque assai, e dove Teodora sostenne la parte di Bianca lo scorso Mercoledì. In questa replica supplirà la Sig. Angiola alla mancanza di mia Moglie. (POMPEO MOLMENTI, *Carlo Gozzi inedito*, «Giornale storico della letteratura italiana», 87 (1926), 36-73: 63-64)

Roma [...]. 12 giugno terminarono le recite, che furono 61, fatte dalla Compagnia Sacchi» (ALESSANDRO GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Tip. Sociale, Modena, 1873, ristampa anastatica dell'edizione bolognese Forni, 1969, 2 voll., vol. II, p. 31).

¹¹⁴ GOZZI, *Prefazione a Il pubblico secreto*, COL, IV, pp. 305-307: 306: «Fu rappresentata dalla Truppa Sacchi a Modona ai 20. di Maggio l'anno 1769. Piacque, e si volle replicata. Ai 17. di Novembre di quell'anno entrò nel Teatro di Sant'Angelo a Venezia; si volle per nove volte la replica, e ogni anno si fa veder tuttavia».

¹¹⁵ GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, COL, IV, pp. 9-78: 77-78: «Entrò nel Teatro in Sant'Angelo a Venezia agli 8. di Ottobre l'anno 1767. Fu replicata sei sere nell'Autunno, e tre nel Carnevale susseguente con pienissimi Teatri».

¹¹⁶ GOZZI, *Prefazione a La caduta di donna Elvira, regina di Navarra*, COL, IV, pp. 177-181: 175: «La solita Truppa Sacchi le [*La caduta di donna Elvira* e *La punizione nel precipizio*] espose nel Teatro a Sant'Angelo ai 30. di Gennaio l'anno 1768. Si replicarono diciassette sere, e si terminò il Carnovale. Il concorso fu tanto grande, che convenne vuotar l'orchestra de' suonatori, per dar posto agli spettatori».

¹¹⁷ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 54, *Conti*, c. 7.

¹¹⁸ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 55, *Conti*, c. 3.

¹¹⁹ A quest'altezza cronologica, i drammi gozziani di derivazione spagnola si trovano già menzionati nel romanzo di Piazza (ANTONIO PIAZZA, *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, [presso Modesto Fenzio], 1771, p. 71: «Mi [al conte scozzese di Smacletton] spiacque assai poi molto più veder tollerate e applaudite le sciocchissime Fiabe dell'austero conte Tartana e certe cattive commedie tradotte dallo spagnolo in cui era tutto espresso il pessimo gusto di quella nazione»).

¹²⁰ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 456 (parte II, cap. VIII).

¹²¹ GOZZI, *Prefazione a La donna innamorata da vero*, ZAN, X, pp. 5-7: 6: «*La Donna innamorata da vero*, fu dalla Compagnia Comica del Sacchi esposta nel Teatro di Mantova a' di 22. Luglio 1771. Piacque, e si volle replicata. Entrò nel Teatro in San Salvatore a Venezia il di 8. di Ottobre dell'anno medesimo. Si è replicata parecchie volte nell'autunno, e nel carnevale susseguente».

¹²² GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 458 (parte II, cap. VIII): «La compagnia [Sacchi] passò a Mantova, indi a Verona a recitare, dove la Ricci portor» (si tratta, in realtà, di un parto non andato a buon fine).

¹²³ GOZZI, *Prefazione a Le due notti affannose*, COL, V, 9-13: 12: «Fu rappresentata nel Teatro a S. Salvatore a Venezia dalla Truppa Sacchi a' 5. di gennaio l'anno 1771. Si volle replicata per nove sere seguenti con buona ventura de' Comici, e si seguita a replicarla ogni anno».

¹²⁴ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 459-463 (parte II, cap. IX).

¹²⁵ GOZZI, *Prefazione a La principessa filosofa*, COL, V, pp. 147-149: 147: «*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 cagionato un'irruzione favorevole del Pubblico, e si volle replicato a furore diciotto sere». Cfr. anche ID., *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 466 (parte II, cap. X).

¹²⁶ *Ibidem*, p. 482 (parte II, cap. XII): «Ella [Teodora Ricci] era in quel tempo [1772] in sul punto della sua partenza con la Comica Compagnia e di andarsene alle piazze di Bergamo, indi di Milano».

Milano 26 agosto 1772

Carissimo Signor Compare

Li dirò che si crede che non si andrà più a Piacenza potendo restar qui sino li 12 del mese venturo e non si attende altro che la licenza da Piacenza [...] le dirò che anche *Le notti affannose* hanno incontrato elogio e replicate, in fine tutte le sue commedie spagnole e fiabe hanno incontrato e sono state quelle che li a dati li danari. *La filosofa* si è replicata per la terza volta giovedì scorso [...]¹²⁷.

Per l'anno successivo disponiamo di poche informazioni: l'esordio in gennaio nel teatro San Salvatore de *I due fratelli nemici* —in cui Zanarini impersonava don Corrado, uno dei due protagonisti— che riscosse un discreto consenso¹²⁸, come dimostrano le sei repliche susseguenti, e la tappa estiva a Bologna¹²⁹.

Nel 1774 la presenza della compagnia Sacchi è documentata nelle città di Padova¹³⁰ e di Vicenza¹³¹; tuttavia la nuova *pièce* gozziana, *La malia della voce*, fu proposta solo nella stagione veneziana, il 10 dicembre a San Salvatore, replicata in seguito per tre volte¹³².

Nel 1775 la *tournee* raggiunge Torino e Genova¹³³, città, quest'ultima, che ospitò la compagnia anche l'anno seguente, informazione dedotta da un passo delle *Memorie inutili* in cui, peraltro, si intravede la nascita dei conflitti tra i comici da una parte e Teodora Ricci dall'altra:

[...] la Compagnia Comica era partita da Venezia, e ricevei una lettera da Genova dalla Comare [Teodora Ricci] con le consuete espressioni di buona amicizia, ma piena di invettive contro al Sacchi, e contro la Sua compagnia intera. (*Memorie inutili*, cit., p. 532, parte II, cap. XXI)

A Torino nel corso dell'estate si recitarono, oltre al consueto repertorio comprendente alcune commedie all'improvviso e le *Fiabe*, anche drammi 'spagnoleschi', apprezzati dal pubblico: su cinquantadue giorni di rappresentazioni, ben quattro furono dedicati a *La principessa filosofa*, uno a *Il pubblico secreto*, uno a *La donna innamorata da vero*, uno a *Le due notti affannose* e uno a *La caduta di donna Elvira*¹³⁴.

Nel frattempo, nel 1776, quest'ultima *pièce* era stata inscenata dalla compagnia di Pietro Rossi al teatro San Pietro di Trieste, insieme ad alcune *Fiabe*¹³⁵; nello stesso anno Sacchi aveva presentato per la prima volta al pubblico veneziano *Il moro di corpo bianco*, composto da Gozzi con la volontà di invogliare gli spettatori —impauriti dalla perizia tecnica che dichiarava inagibile il teatro San Salvatore— ad assistervi. Il successo ottenuto da quest'opera, come dimostrano le «venti e più sere»¹³⁶ di repliche a Venezia, si perpetuò anche a distanza di anni: ne è prova la sua acquisizione nei repertori della compagnia Medebach, che la propose tre

¹²⁷ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 18.4/3, c. 3r (cfr. anche GOZZI, *Lettere*, cit., pp. 329-330, n. 7.2).

¹²⁸ GOZZI, *Prefazione a I due fratelli nemici*, COL., V 283-287: 285: «Fu posta in iscena dalla Truppa Sacchi nel gennaio di quest'anno 1773. Si fecero due recite, ma per essersi ammalato il Comico Petronio Cenerini, che rappresentava la parte essenziale di D. Corrado, s'è dovuta sospenderla. Rientro in iscena nel febbrajo, e si fecero di questa altre quattro recite». Il consenso ottenuto dalla *pièce* risulta discreto se confrontato, per esempio, con l'elevato numero di repliche de *La principessa filosofa*; Franco Fido, in quest'ottica, attribuiva lo «scarso» successo de *I due fratelli nemici* alla mancanza di equilibrio fra gli elementi sensazionali e quelli parodistici, un fattore, questo, che allontanava l'opera dal modello di teatro «seriofaceto e popolare» (Cfr. FRANCO FIDO, *I drammi spagnoleschi vent'anni dopo. Un genere seriofaceto per il popolo*, in WINTER (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, cit., pp. 107-115: 111).

¹²⁹ La sosta della compagnia Sacchi in questa città è testimoniata dal ritrovamento dell'*Addio per Bologna 1773* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 111r).

¹³⁰ Nella città la compagnia Sacchi si fermò per tutto il mese di maggio, come si evince da una nota contenuta nel manoscritto di Giuseppe Gennari: «Maggio: la compagnia Sacchi è a Padova al Teatro Nuovo per tutto il mese di maggio con l'impegno di incontrare l'aggrandimento pubblico» cit. in BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921, pp. 169-170. Inoltre la permanenza patavina è corroborata dall'inedito *Congedo della compagnia comica del Sacchi dalla città di Padova 1774* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 74r), e da una lettera di Gozzi datata 27 ottobre 1773, indirizzata a una destinataria non identificabile, la «Sig.ra Maria P.rona Stim.ma», in cui a proposito dell'accordo preso per la primavera seguente si legge: «Questa mattina il Signor Sacchi mi pregò ad assicurare i Cavalieri disponitori del Teatro, che nella prossima Primavera sarà senza fallo a servire colla sua Truppa alla Piazza di Padova nel modo che gli fu proposto, giudicando l'esibizione la medesima accettata dal Signor Medebach l'anno scorso. Io do a lei questa sicurezza perché usi la gentilezza di farla capitare a que' Cavalieri, e perché il Teatro non sia disposto per altri Comici nella Primavera» (GOZZI, *Lettere*, cit., p. 94, lettera 14).

¹³¹ La presenza della *troupe* Sacchi sulle scene vicentine è attestata anche dall'inedito *Prologo per introduzione alle recite della compagnia comica del Sacchi a Vicenza 1774* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 79r).

¹³² GOZZI, *Discorso inutile* [prefazione a *La malia della voce*], in ZAN XIII, pp. 5-7: 6-7: «Il Dramma fu posto in iscena a dì 10 di Dicembre l'anno 1774, dalla Compagnia Comica del Sacchi nel Teatro a San Salvatore di Venezia; si fece tre sole sere con poca fortuna».

¹³³ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 530 (parte II, cap. XVIII): «La Compagnia Comica passò la primavera, e la state di quell'anno 1775 a Torino, ed a Genova».

¹³⁴ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 60, *Conti*, cc. 5-6.

¹³⁵ La notizia, desunta dal diario di Carlo de Zinzendorf, è citata in CARLO CURIEL, *Il Teatro S. Pietro di Trieste: 1690-1801*, Milano, Archetipografia, 1937, p. 411. Nel delineare un quadro cronologico delle rappresentazioni goldoniane, Anna Scannapieco ha incluso anche le informazioni del testo di Curiel sugli spettacoli —commedie all'improvviso, testi di Gozzi e di Chiari— rappresentati a Trieste (ANNA SCANNAPIECO, «... gli erarij vastissimi del Goldoniano repertorio». Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento, «Problemi di critica goldoniana», VI (1999), pp. 143-238). Cfr. anche ORIETTA GIARDI, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, «Biblioteca Teatrale», 5-6 (1987), pp. 219-233: 224.

¹³⁶ GOZZI, *Ragguagli e riflessi superflui*, in ID., *Il moro di corpo bianco, o sia lo schiavo del proprio onore*, in ZAN VIII, pp. 103-108: 106.

volte all'uditorio torinese durante l'estate 1782 (insieme alle immancabili *La caduta di donna Elvira* e *La principessa filosofa*)¹³⁷ e di quella Battaglia¹³⁸, che nella stessa piazza piemontese nel 1783 allestì i tre drammi 'spagnoleschi' appena menzionati.

Nel 1777 Milano ospitò nuovamente i comici veneziani che inclusero certamente nella programmazione almeno *L'amore delle tre melerance* e *Il mostro turchino*, pièces nominate da Pietro Verri: in alcune lettere al fratello Alessandro, l'illustre spettatore dimostra di aver gradito le rappresentazioni della compagnia Sacchi, preferendole addirittura a quelle proposte dagli altri teatri¹³⁹. Oltre ai titoli citati, il milanese dimostra di apprezzare anche «le altre cose del Sacchi e del Tartaglia»¹⁴⁰, tra cui, verosimilmente, figuravano alcuni drammi 'spagnoleschi'; d'altronde, secondo l'autobiografia gozziana, proprio a Milano vennero rappresentate *Le droghe d'amore* che, per lo scalpore suscitato a Venezia in seguito allo 'scandalo Gratarol', erano attese con grande curiosità¹⁴¹.

Nel 1778 la compagnia si esibì a Bologna¹⁴² e a Firenze¹⁴³, mentre l'anno seguente, in estate, tornò a Torino, dove propose *Bianca contessa di Melfi* (la cui prima era stata data a Venezia per il carnevale¹⁴⁴), *Il metafisico* (due repliche), che l'anno precedente a Venezia aveva sollevato qualche critica per il personaggio di Donna Clelia¹⁴⁵, *La caduta di donna Elvira*, *La donna innamorata da vero*, *Il moro di corpo bianco* (tre repliche), *La principessa filosofa* (due repliche) e *Il pubblico secreto*¹⁴⁶. È da rilevare che nello stesso anno, in primavera, la compagnia Lapy, esibitasi nel medesimo teatro Carignano, aveva incluso nel repertorio *La caduta di donna Elvira*¹⁴⁷.

Nel 1780 la *tournee* toccò Verona¹⁴⁸ e Trieste¹⁴⁹, piazza, quest'ultima, in cui si allestirono anche *Bianca contessa di Melfi*, *La caduta di donna Elvira*, *Le due notti affannose*, *Il metafisico* e *Il moro di corpo bianco*¹⁵⁰. Nel 1781 la compagnia raggiunse Verona, Milano e Padova; il successo patavino ottenuto al teatro degli Obizzi fu tale da fare ingaggiare i veneziani anche l'anno seguente, in occasione della visita dei «Conti del Nord», ovvero del

¹³⁷ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 67, *Conti*, cc. 5-6. L'organico della compagnia Medebach per l'anno comico 1782/1783 — in cui figurano molti attori che avevano lavorato con Sacchi — era il seguente (cfr. GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit., p. 192): Girolamo Medebach, Luigi Benedetti, Carlo Giovannoni, Luigi Lazzarini, Caterina Fiorilli, Margherita Lazzarini, Maria Moroni, Angela Menecucci, Laura Fiorilli, Giovanni Vinacesi (Pantalone), Antonio Fiorilli (Tartaglia), Carlo Giussani (Brighella), Giuseppe Pellandi (Arlecchino).

¹³⁸ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 68, *Conti*, cc. 3-4. Nella compagnia, come risulta dall'elenco proposto da Giardi (cfr. GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 100-103), lavoravano i seguenti attori: Giuseppe Orsetti, Gaspare Dori, Gaetano Fiorio, Teodora Ricci, Margherita Gavardini, Dorothea Marzocchi, Giuseppa Battaglia, Anna Moretti (serva), Gaspare Marzocchi (Brighella), Angelo Valsecchi (Pantalone).

¹³⁹ GIOVANNI SEREGNI (a cura di), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri. Dal 1 aprile 1777 al 30 giugno 1778*, IX, Milano, A. Milesi & figli, 1937, p. 17: «12 aprile 1777 [...] Abbiamo Sacchi, e Tartaglia ed io colla Marietta non manchiamo tutte le sere di essere alla loro predica. Sacchi ha settant'anni, fa ridere come prima. La ragione mormora e si vorrebbe opporre; ma il sentimento sforza a ridere, e conven dire che la ragione per questa volta ha torto».

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 63-65.

¹⁴¹ GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 794 (parte II, cap. XLV): «Il Sacchi ch'era andato quell'anno [1777] a piantare la sua uccellazione a Milano, sull'esempio del frutto che gli aveva dato in Venezia la mia Commedia: *Le droghe d'amore* volle esporla anche nel Teatro di quella Città con la speranza d'una buona ricolta». Il passaggio sulla piazza lombarda è inoltre confermato dal Prologo per Milano la primavera dell'anno 1777 e dall'*Addio per Milano il giorno 27 luglio 1777* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3. 3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 55r e c. 68r). Sulle vicende strettamente testuali de *Le droghe d'amore* si veda JAVIER GUTIERREZ CAROU, *Carlo Gozzi e le due versioni de Le droghe d'amore*, «Theatralia», 8 (2006) (= JAVIER GUTIERREZ CAROU - JESUS G. MAESTRO (a cura di), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi: evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*), pp. 81-89.

¹⁴² L'inedito Prologo per Bologna 1778 testimonia la presenza della compagnia in questa città (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 96r).

¹⁴³ L'attività della compagnia a Firenze è attestata da due documenti inediti, il Prologo per la città di Firenze la primavera 1778 e l'*Addio per Firenze 1778* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3. 3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 83r e 84v); anche «La Gazzetta Toscana» (25 aprile 1778) riporta la notizia delle straordinarie performances dei comici veneziani.

¹⁴⁴ GOZZI, *Prefazione a Bianca contessa di Melfi ossia il matrimonio per vendetta*, in ZAN X, pp. 139-147: 142: «Questa mia azione tragica [...] fu esposta in Venezia nel Teatro detto di S. Luca in prima volta nel carnevale dell'anno 1779. Il suo avvenimento fu propizio: si è replicata parecchie sere, e rimase un buon capitale per quella compagnia».

¹⁴⁵ GOZZI, *Prefazione a Il metafisico o sia l'amore e l'amicizia alla prova*, in ZAN XII, pp. 5-10: 5-6: «Il Metafisico da me donato per consuetudine alla detta Comica Compagnia, entrò sulle scene nel Teatro in S. Salvatore a Venezia la sera del 23 Novembre l'anno 1778. La acclamazione de' spettatori fu grande, e s'è replicato con maggior calca di Teatro la sera del 24». Sulla critiche mosse intorno alla figura di Clelia cfr. *ibidem*, pp. 6-7.

¹⁴⁶ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 64, *Conti*, cc. 5-6.

¹⁴⁷ *Ibidem*, cc. 3-4. Nella compagnia Lapy, per l'anno comico 1779-1780 (cfr. GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 173-174), risultano scritturati i seguenti attori: Francesco Martelli, Pietro Rinaldi, Antonio Belloni, Giovanni Bossi, Margherita Gavardini, Maria Darbes, Antonio Martelli (Brighella), Antonio Bonaldi (Arlecchino), Giulio Minelli (Pantalone). Segnaliamo che a Trieste tra il 1777 e il 1779 altre tre compagnie avevano allestito *La principessa filosofa*: quella di Francesco Paganini nel 1777, quella di Faustina Tesi nel 1778 e quella di Andrea Rossi nel 1779 (quest'ultima aveva proposto anche *Doride*); cfr. SCANNAPIECO, «... gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio», cit., pp. 187-189.

¹⁴⁸ L'inedito Prologo per Verona. Giugno 1780 per la signora Bettina Vinacesi prova il passaggio della compagnia Sacchi per questa città (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 87r).

¹⁴⁹ L'inclusione di Trieste nei giri estivi è testimoniata dal Prologo per Trieste la primavera 1780 (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 98r).

¹⁵⁰ SCANNAPIECO, «... gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio», cit., p. 189.

Granduca e della Granduchessa di Russia, Paolo Petrovich e Maria Teodorowna¹⁵¹. In primavera Sacchi recitò nuovamente al teatro degli Obizzi e terminò la stagione il 10 giugno 1782, come si legge in una nota compilata da Giuseppe Gennari: «Questa sera i Comici della compagnia del Sacchi Truffaldino diedero fine alle loro Recite nel Teatro degli Obizzi, già cominciate subito dopo le Feste di Pasqua, e continuate con gran concorso»¹⁵².

Nel medesimo anno la *troupe* si esibì anche a Mantova, a Trieste e a Milano, in cui recitò presso il teatro della Canobbiana¹⁵³.

Nel 1783 tra le mete della *tournee* figura Trieste¹⁵⁴, città in cui Sacchi fu colto da un grave malore, tanto da rischiare la vita; in onore della sua guarigione, alcuni comici composero sonetti, confluiti poi nella *Raccolta di varj sonetti fatti da diversi comici sulla supposta morte del Signor Antonio Sacco e sul disinganno della medesima*¹⁵⁵, che costituisce —anche se non intenzionalmente— un canto d'addio per l'imminente conclusione dell'attività capocomicale dell'attore, il quale, abbandonata la sua compagnia, entrò, per un breve periodo, in quella di Pietro Rosa¹⁵⁶.

Il prezioso documento, segnalatomi da Anna Scannapieco, il *Giornale e Cassa di Palchi venduti in Teatro e di Careghe, per l'Autunno 1781 e il Carnevale 1782* del teatro San Luca¹⁵⁷ consente di verificare la permanenza e l'incidenza dei drammi 'spagnoleschi' nel repertorio presentato al pubblico veneziano dall'«ultima» compagnia Sacchi. Su centouno rappresentazioni ben ventuno provenivano ancora dalla mano del conte Gozzi: dodici erano *Fiabe* e dieci drammi 'spagnoleschi'¹⁵⁸; tra questi non compare però *La caduta di donna Elvira*, che, invece, aveva mietuto tanto successo nel corso degli anni presso diverse *troupes* (oltre a quelle già menzionate, ci limitiamo ad aggiungere almeno quella di Pietro Ferrari che, nella stagione autunnale del 1780 la allestiva nel teatro Sant'Agostino a Genova¹⁵⁹). Le *Fiabe*, dunque, erano ancora il cavallo di battaglia dei comici di Antonio o, per dirla con le stesse parole del Solitario, «la morte dei sorzi»¹⁶⁰.

Dopo lo scioglimento della compagnia Sacchi, il conte scrisse altri drammi 'spagnoleschi' per il teatro (oltre a *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale*, arrivato al palcoscenico solo dopo la morte dell'autore¹⁶¹): nel 1786 compose sia *Cimene Pardo* per San Giovanni Grisostomo¹⁶², dietro insistenza della Ricci che lavorava in quel teatro insieme a Gaspere Marzocchi, Gaetano Fiorio, ed Ettore Patella¹⁶³ per Carlo Battaglia e soci¹⁶⁴,

¹⁵¹ In una lettera di Luigi Ballarini a Daniele Andrea Dolfin si legge che Alvise Mocenigo «[...] fece illuminare il teatro per dar una commedia eseguita dalle maschere di San Luca, passate a quella parte espressamente» (MOLMENTI, *Epistolari veneziani del Settecento*, cit., p. 77). In realtà, i conti non si recarono a teatro a vedere la rappresentazione, che, con ogni probabilità, era una commedia all'improvviso.

¹⁵² Il passo è riportato in BRUNELLI, *I teatri di Padova*, cit., p. 188. Probabilmente era la stessa compagnia veneziana ad aver inaugurato la stagione primaverile il 24 aprile, anche se l'unica testimonianza reperita si riferisce solo a una generica «Compagnia di Comici cominciò le sue rappresentazioni nel Teatro Obizzi» (*ibidem*, p. 190).

¹⁵³ La notizia della presenza della compagnia Sacchi nel teatro della Canobbiana è desunta da POMPEO CAMBIASI, *La Scala 1778-1906. Notizie storiche e statistiche*, Milano, Ricordi, 1890⁴ (1881), p. 420.

¹⁵⁴ Diversamente da Orietta Giardi (*I comici dell'arte perduta*, cit., p. 259) non abbiamo incluso nei giri primaverili del 1783 la città di Torino perché i documenti rintracciati nell'Archivio Storico testimoniano, in quello stesso periodo, l'attività delle compagnie di Maddalena Battaglia e di Luigi Perelli (Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, vol. 68, *Conti*, cc. 3-6).

¹⁵⁵ Treviso, Giulio Trento, 1783. Sulla vicenda si veda CURIEL, *Il Teatro S. Pietro di Trieste*, cit., pp. 160-161.

¹⁵⁶ Sugli ultimi anni di attività del capocomico cfr. *Antonio Sacchi: ultimo atto*, cit.; in questa sede ci limitiamo a segnalare che fu Antonio stesso ad abbandonare la compagnia di Pietro Rosa per seguire Regina Gozzi e che, seppure in tarda età, «risolverò», a Genova, l'arte del ballo, in cui aveva esordito da giovane. Ricordiamo, inoltre, che il nome di Antonio Sacchi figura, dal 1757 al 1759, negli elenchi degli interpreti di alcuni libretti di Claudio Sartori: ne *Il ritiro degli dei*, stampato a Pietroburgo nel 1757 e rappresentato il 25 novembre 1757, ne *Il mondo della luna* e ne *La cascina*, mentre in *Didone abbandonata* è menzionato addirittura come direttore dei balli (cfr. rispettivamente CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, V, 1992, p. 34; IV, 1991, pp. 174-175; II, 1990, p. 79 e p. 335).

¹⁵⁷ Biblioteca Casa Goldoni di Venezia, Archivio Vendramin, 42 F 12/11.

¹⁵⁸ Essi sono *Il pubblico secreto*, *Le due notti affannose*, *Amore assottiglia il cervello*, *La donna innamorata da vero*, *Il moro di corpo bianco*, *Il metafisico*, *La principessa filosofa*.

¹⁵⁹ La notizia è riportata nel periodico genovese «Avvisi» [della città di Genova] in data 4 novembre 1780: «Dalla comica compagnia di Pietro Ferrari si rappresenteranno nel teatro da Sant'Agostino domenica sera 5. novembre: *I casi di Donna Elvira Regina d'Aragona: ossia la Punizione nel precipizio* del conte Carlo Gozzi veneziano». Sul teatro ligure si veda FRANCO RAGAZZI, *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, [1991], pp. 171-172.

¹⁶⁰ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, *Le Convulsioni o sia Il Contratempo. Introduzione a due farse*, c. 2v: «ATANAGIO Eh, le fiabe, le fiabe xe la morte dei sorzi. Là gh'è el serio, el ridicolo, el maraveggio, la passion, tutti se fa onor insomma» (con l'espressione «la morte dei sorzi» si intende indicare qualcosa che è riuscito alla perfezione).

¹⁶¹ La prima rappresentazione del dramma avvenne, infatti, durante la stagione del carnevale 1806-1807 ad opera della compagnia Fabbrichesi (si veda SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 139, n. 11). Restò invece solo sulla carta *Eco e Narciso*, commissionata a Gozzi per il teatro Ducale di Milano nella stagione 1769-1770 (sul testo si veda MARIA GRAZIA PENSA, *La favola di 'Eco e Narciso'*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, cit., pp. 155-169).

¹⁶² GOZZI, *Prefazione a Cimene Pardo*, in ZAN IX, pp. 113-117: 115: «La donai [...] alla compagnia comica del Teatro in S. Gio. Grisostomo di Venezia, che mi faceva instancabile istanza d'averla. La vidi esposta da' miei beneficati nel carnevale dell'anno 1786, con una decorazione, e un'accuratezza, che denotarono non meno la brama d'una comica utilità, che la gratitudine verso allo scrittore che aveva donato il Dramma».

¹⁶³ Cfr. GOZZI, *Prefazione a La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide*, in ZAN XI, pp. 111-133: 127. Sugli attori nominati si vedano, rispettivamente: BARTOLI, *Notizie storiche*, vol. II, pp. 35-36 e vol. I, pp. 226-227; RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 236-237.

sia *La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide* per San Salvatore recitata, tra gli altri, da Luigia e Antonio Belloni (i due protagonisti) e dalla «Signora Checcati [Laura]» (Venere)¹⁶⁵ per la compagnia Perelli¹⁶⁶. Sull'allestimento torinese di questa *pièce* e sul suo successo abbiamo rintracciato nel Fondo Gozzi una missiva di Antonio Belloni al drammaturgo che costituisce una di quelle «lettere di testimonianza»¹⁶⁷ menzionate nella *Prefazione* e di cui fino ad ora non avevamo rinvenuto alcuna prova cartacea:

Illustrissimo Signor Conte

Torino 17 giugno 1786

Dopo la gentilissima sua de di 6 maggio di risposta alla mia, io più non le scrissi, perché volli vedere prima l'esito della *Figlia dell'Aria* per darle un sincero ragguaglio. Lunedì scorso esponemmo in sulla scena il suddetto dramma favoloso allegorico. Fu tale l'incontro, che si volle replicato per tre sere consecutive, aumentandosi ogni sera l'udienza, cosa molto strana in Torino; poiché essendo l'udienza sempre la stessa, nella replica suol scarseggiare, o almeno in questa stagione a noi è così accaduto, a tal che per quanto le altre opere da noi composte abbiano incontrato, non si sono fatte più di due sere. La parte di Semiramide ha cagionato uno strepito terribile, tal che ad ogni periodo si sentivano gli viva. Le parti principali e gl'episodi ancora riscossero de' grandi applausi, e fu conosciuta da tutti la forza, e l'allegoria. Omessi gli elogi, le congratulazioni, e il giubilo, esagerati dal comico relatore, sorpassati dalla mia risibile modestia. Questa mattina incontrai una partita di cavalieri de' principali che dopo aver fatti mille encomi alla *Figlia dell'Aria*, concluse, che per tollerare, e godere le altre commedie che daremo in appresso, era necessario scordarsi la *Figlia dell'Aria*. Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore

Antonio Belloni (Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, cc. 50v-51r)

Alla *troupe* Pellandi il Solitario affidò *Annibale duca di Atene* rappresentato al teatro Sant'Angelo il 2 dicembre 1799 e riproposto il 26 dicembre¹⁶⁸ e *La donna contraria al consiglio* allestita prima a Trieste e a Vicenza, e solo in seguito a Venezia¹⁶⁹ (con ogni probabilità il 2 dicembre, a cui seguirono altre repliche¹⁷⁰). Il

¹⁶⁴ L'organico della compagnia di Carlo Battaglia e dei soci Vincenzo Bugani e Giustina Cavalieri riportato da Giardi per l'anno comico 1786-1787 (GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 102-103) è il seguente: Gregorio Patella, Gaetano Fiorio, Alessandro Riva, Giacomo Modena, Teodora Ricci, Maddalena Battaglia, Giuseppa Marzocchi, Pierina Cardosi (serva), Atanasio Zannoni (Brighella), Gaspare Marzocchi (Anselmo), Angelo Valsecchi (Pantalone). Ipotizziamo che Gregorio Patella, presente in quest'elenco, sia identificabile con Ettore Patella, attivo —secondo Rasi (che non nomina altri attori con lo stesso cognome)— nel teatro San Giovanni Grisostomo proprio dopo il 1780.

¹⁶⁵ GOZZI, *Prefazione a La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide*, cit., p. 128.

¹⁶⁶ Per l'anno comico 1786-1787 la compagnia Perelli era composta da Domenico Lucchesi, Francesco Martelli, Antonio Belloni, Gaetano Businelli (padre), Giuseppe Antonelli, Domenico Lelli, Laura Checcati, Luigia Belloni, Elisabetta Borghieri, Anna Perelli, Teresa Zannoni (serva), Giovan Battista Rodeschini (Pantalone), Claudio Borghieri (Dottore), Giovanni Bossi (caratterista) (GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 232-233).

¹⁶⁷ GOZZI, *Prefazione a La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide*, cit., p. 132: «Non ricopio in questa mia prefazione le lettere di testimonianza che ho ricevuto da Torino, da Bergamo, da Trieste, da Udine, e dall'altre città, sui Teatri delle quali la *Figlia dell'Aria* ha cagionato delle irruzioni. Se le ricopiassi farei ciò soltanto per persuadere con delle verità, del buon effetto in sui Teatri di quel Drama favoloso allegorico, e non mai per sostenere, che il mio Drama abbia delle bellezze».

¹⁶⁸ Nella *Prefazione ad Annibale duca di Atene* (ZAN XII, pp. 137-142) Gozzi si limita a segnalare che la *pièce* venne rappresentata nell'autunno del 1799 al teatro Sant'Angelo. Le informazioni ulteriori sono ricavate dal *Giornale dei teatri di Venezia* contenute nel *Teatro moderno applaudito*, cit., rispettivamente XI, pp. 3-12: 3 (le repliche andarono avanti fino al 13 dicembre ad eccezione del 7 in cui i teatri restarono chiusi) e XII, pp. 3-16: 3 (la *pièce* fu riproposta anche il 27 e il 28 dicembre). La «Gazzetta veneta privilegiata», in data 7 dicembre 1799, riportava la seguente notizia: «Nel teatro di S. Angelo è stata per varie sere replicata con applauso universale l'eccellente Tragedia Orientale novissima, del Nob. Sig. Conte Gasparo Gozzi che ha per titolo *Annibale Duca d'Atene*. Di seguito trascriviamo la nota della compagnia Pellandi presente nell'«Elenco de' signori Poeti, Maestri di musica, Inventori di ballo, Pittori, Cantanti, Attori, Ballerini, Impresari, Capi di compagnia, ec. di cui si produssero le composizioni, o s'impiegò l'industria, o si esercitò la persona nei teatri di Venezia nel corso di quest'anno teatrale 1799-1800, in Teatro moderno applaudito», cit., XLIV, pp. 5-10: 9: «Sant'Angelo: impresario Giuseppe Pellandi; attori: Domenico Campagna, Antonio Pellandi, Francesco Arrisi, Giuseppe Stefani, Idefonso Zannoni, Giovanni Androux per le parti del padre, Giacomo Modena per le parti del tiranno, Antonio Martelli caratterista; attrici: Annetta Pellandi Fiorilli, Anna Pellandi, Teodora Businelli, Catterina Fiorilli per le parti della madre, Anagilda Arrisi prima donna a soggetto, Maria Androux servetta; maschere: Giuseppe Pellandi Arlecchino, Giuseppe Fiorilli Tartaglia, Antonio Martelli Brighella, Idefonso Zannoni Agonia; suggeritore: Carlo Fidanza». Ricontriamo delle differenze rispetto all'elenco degli attori per l'anno comico 1798-1799 riportato da Giardi (*I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 228-229): Giovanni Androux, Antonio Pellandi, Salvatore Fabbrichesi, Giovan Battista Preppiani (secondo amoroso), Silvio Cerchi, Luigi Benaglia (terzo amoroso), Sebastiano Asprucci (tiranno), Francesca Fabbrichesi (seconda donna), Riena Cerchi (terza donna), Annetta Brini (quarta donna), Giulio Minelli (Pantalone), Claudio Borghieri (Dottore), Agostino Fiorilli (Tartaglia).

¹⁶⁹ GOZZI, *Prefazione a La donna contraria al consiglio*, in ZAN, IX, pp. 5-7: 7: «Questa favola Teatrale fu esposta nella primavera dell'anno 1800 dalla comica Compagnia Pellandi. Fu acclamatissima. La medesima Compagnia Comica la espose nel Teatro di Vicenza nell'estate di quell'anno. Fu acclamatissima. Fu esposta dalla stessa Comica compagnia nell'Autunno dell'anno stesso nel Teatro in Sant'Angelo a Venezia. Si volle replicata per undici sere consecutive». Per la presenza della compagnia a Venezia si veda anche *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatri spettacoli 1764 - 1823* (a cura di ROBERTO VERTI), Pesaro, Fondazione Rossini, s. d. (ma 1996), 2 voll., vol. I, p. 1369.

¹⁷⁰ *Giornale dei teatri di Venezia, in Teatro moderno applaudito*, cit., I, pp. 7-8. La *pièce* venne replicata nei giorni successivi fino al 15 dicembre, tranne il 6, giorno in cui tutti i teatri restarono chiusi.

passaggio per Vicenza è attestato da una lettera del capocomico in cui, entusiasta per il gradimento ottenuto, domanda nuove *pièces* al conte¹⁷¹ e da un *Avviso teatrale*:

Uno scrittore benemerito alla Letteraria Repubblica le cui Sceniche produzioni riscossero i più sinceri applausi dall'Italia non solo ma dalle oltremontane Nazioni, riconosciuto ed approvato dalle più illustri Accademie, e dopo vari anni che cessato aveva per sua elezione di più scrivere per il Teatro, porge ora inaspettatamente per se, nuovo desiderio di attenzione al Pubblico nei nuovi tratti della sublime sua penna che dedica agl'estimatori delle opere sue.

Il sempre celebre Sig. Co. Carlo Gozzi (di cui si parla) ha scelta la Comica Compagnia Pellandi che ha onorata di sua predilezione per esecutrice di questi recenti Scenici suoi lavori. Ella impegnata dell'onore che riceve, e dal vantaggio, che nel tempo stesso le offre il benefico Autore, umilmente accettato il dono, comincia del medesimo a farne un uso lodevole col tosto mettere in luce su questo Nobile Teatro, uno degli accennati Comici scritti. Egli ha in fronte:

LA DONNA CONTRARIA AL CONSIGLIO

La sera di sabbato, sarà il 23 corrente Agosto verrà esposta con ogni esattezza, e decenza della predetta Compagnia, che si pregierà nel tempo istesso e di servire con ogni precisione l'Autore, e col fervore e lo studio possibile li spettatori. Del primo il merito conosciuto si farà strada ai giusti plausi, che la Rappresentazione domanda, dei secondi la natia gentilezza apparirà agl'Interlocutori la via dell'aggradimento cortese, unicamente da loro sospirato. (Fondo Gozzi, 18.4/3, c. 32r)

La donna contraria al consiglio e *Annibale duca d'Atene* sono, peraltro, testi che compaiono nel repertorio della stessa compagnia anche negli anni successivi: è datata 7 marzo 1802 una nota del fatturato delle recite di questa *troupe* presso il teatro Nuovo di Padova nella quale le due *pièces* gozziane registrano un elevato incasso, secondo soltanto alle «commedie con maschere»¹⁷².

¹⁷¹ La lettera è conservata nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 18.4/3, c. 31r. Cfr. anche GOZZI, *Lettere*, cit., p. 330, n. 8.

¹⁷² Archivio di Stato di Padova, Archivio Teatro Verdi, busta 86, *Nota delle rappresentazioni e introiti fatti dalla compagnia Pellandi nella quadregesima 1802 nel nobil teatro di Padova*. Si segnala che i documenti conservati in questo faldone non presentano alcuna numerazione. Sullo studio di questi rendiconti e sui carteggi ritrovati presso questo archivio stiamo attualmente lavorando.

Schede delle opere spagnolesche di Carlo Gozzi

Titolo	Teatro / Città	Prima recita	Compagnia	Repliche
<i>La donna vendicativa</i>	S. Angelo (Ve)	08/10/1767	Sacchi	9
<i>La caduta di donna Elvira + La punizione del precipizio</i>	S. Angelo (Ve)	30/01/1768	Sacchi	17
<i>Il pubblico secreto</i>	Modena S. Angelo (Ve)	20/05/1769 17/11/1769	Sacchi	? 9
<i>Eco e Narciso</i>	-	-	-	-
<i>Le due notti affannose</i>	S. Luca (Ve)	05/01/1771	Sacchi	9
<i>La donna innamorata da vero</i>	Mantova S. Luca (Ve)	22/07/1771 08/10/1771	Sacchi	? ?
<i>La principessa filosofa</i>	S. Luca (Ve)	08/02/1772	Sacchi	18
<i>I due fratelli nemici</i>	S. Luca (Ve)	??/01/1773	Sacchi	6
<i>La malia della voce</i>	S. Luca (Ve)	10/12/1774	Sacchi	2
<i>Il moro di corpo bianco</i>	S. Luca (Ve)	??/ ??/1776	Sacchi	18
<i>Le droghe d'amore</i>	S. Luca (Ve)	10/01/1777	Sacchi	10
<i>Il metafisico</i>	S. Luca (Ve)	23/11/1778	Sacchi	7
<i>Bianca contessa di Melfi</i>	S. Luca (Ve)	carn./1779	Sacchi	?
<i>Amore assottiglia il cervello</i>	S. Luca (Ve)	08/12/1782	Sacchi	1
<i>Cimene Pardo</i>	S. Giovanni Grisostomo (Ve)	20/01//1786	Battaglia	17
<i>La figlia dell'aria</i>	S. Luca (Ve)	14/02/1786	Perelli	11
<i>Annibale duca di Atene</i>	S. Angelo (Ve)	aut./1799	Pellandi	?
<i>La donna contraria al consiglio</i>	Trieste	prim./1800	Pellandi	?
	Udine	23/08/1800		1
	Vicenza			12
	Padova			?
	S. Angelo (Ve)	aut./1800		13
<i>Il montanaro don Giovanni Pasquale</i>	Udine(?) ? (Ve)	- 1806-1807	- Fabbrichesi	? ?

La struttura delle schede

Nell'elaborazione della scheda ci siamo ispirati alla proposta del *Dictionnaire analytique des oeuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle* diretto da Marc Vuillemoz (Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998), effettuandovi però importanti modifiche allo scopo di adattarla alla realtà del teatro gozziano e alla necessità di aggiungere anche una sottosezione dedicata alla descrizione delle opere spagnole fonti dei testi del conte.

Per la consultazione delle schede si tenga conto degli aspetti elencati di seguito.

Anche se tutte le schede tentano di dare risposta alle stesse domande e di descrivere i medesimi aspetti in tutte le opere spagnolesche, si è preferito lasciare a ogni collaboratore la libertà di compilare le proprie schede badando agli aspetti ritenuti più rilevanti in ciascuna delle singole opere: pertanto, benché tutte le schede siano strutturalmente identiche, il loro sviluppo rispetta la personalità e la prospettiva favorita dai diversi schedatori.

Indichiamo sempre con numerazione romana il numero dell'atto e con cifre arabe la scena.

Il paragrafo § 8 serve a indicare la presenza di poesie, canzoni, brevi narrazioni e via dicendo all'interno del testo teatrale.

In § 8 e § 62 l'abbreviazione *tr* indica chiusura del verso in parola tronca, mentre *sdr* chiusura del verso in sdrucciola.

In § 16 indichiamo con una X fra parentesi la presenza silenziosa di un personaggio in una scena.

In § 17 si intende, ovviamente, che un soliloquio è l'intervento a voce alta di un personaggio che si trova da solo in scena, mentre che un monologo è l'intervento di durata più lunga dell'abituale di un personaggio mentre è ascoltato da altri.

In § 35 l'uso del trattino basso fra i numeri di due atti (ad esempio: I_II) indica che fra essi non si produce cambiamento di luogo, mentre l'uso della barra obliqua (ad esempio: I/II) segnerebbe la situazione contraria. Stesso uso di entrambi i segni si riscontra in § 36 per il luogo delle scene.

In § 37 il computo di versi, righe di prosa e righe di prosa a soggetto deve intendersi sempre approssimativo (anche se tentiamo di essere esatti, non è possibile garantire l'assenza di qualche minimo errore nei conti). Si prenda la stessa cautela in § 70.

In § 39 l'uso del trattino basso fra i numeri di due atti (ad esempio: I_II) indica che fra essi non si produce nessun salto temporale, mentre l'uso della barra obliqua (ad esempio: I/II) segnerebbe la situazione contraria. Stesso uso di entrambi i segni si riscontra in § 40 per il tempo, continuo o discontinuo, fra le scene.

Nella sezione della scheda dedicata alla descrizione del testo fonte spagnolo si tende a rispettare l'oscillante grafia presente nelle edizioni settecentesche adoperate per quasi tutte le opere. In alcuni casi, però, si è preferito modernizzare l'uso dell'accento grafico per evitare letture erranee a chi non sia particolarmente pratico del castigliano aureo.

A.- TESTO GOZZIANO: *La donna vendicativa*

Schedatore: **Rossend Arquès Corominas**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione. Tragicommedia in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *DoVe*.

03.- Edizione utilizzata: COL IV, pp. 79-174.

Nota: La prefazione a quest'opera occupa in realtà le due ultime pagine (nell'edizione utilizzata, 77 e 78) dell'*Appendice al Ragionamento ingenuo*.

04.- Altre edizioni: ZAN V, pp. 73-166.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Ms. It. IX, 683 (=12073), cc. 35r-84v; Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 4.9.

06.- Fonte indicata da Gozzi: "Un'opera de' due Autori D. Diego, e D. Giuseppe di Cordova, intitolata: *Rendirse a la obligazion*, m'ha dato l'argomento di questo capriccio" (*Appendice al Ragionamento ingenuo*, p. 77).

Nota: Si tratta della commedia *Rendirse a la obligacion* dei fratelli José e Diego De Figueroa y Córdoba.

II.- TIPO

07.- Genere: Tragicommedia.

Nota: "Del genere teatrale capriccioso seriofaceto è: *La Donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*. Ella è un'azione scenica romanzesca" (p. 77).

08.- Generi interni: Federigo (in IV, 5, p. 157) scrive una terzina di endecasillabi che viene letta poi ad alta voce da Adelaide.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Federigo, principe di Napoli.

Fernando, cavaliere spagnuolo.

Carlo, duca di Borgogna.

Adelaide, duchessa di Brettagna (*sic*, anche in ZAN V, p. 74).

Enrico, principe di Francia.

Giovanna, dama spagnuola.

Porzia, damigella di Adelaide.

Brighella, giardiniere di Adelaide.

Tartaglia, ajo di Federigo.

Truffaldino, servo di Fernando.

Pantalone, capitano di Adelaide.

Cavalieri, che non parlano.

Due marinaj.

Soldati.

Servi.

Nota: ● (I, 5) Compare un personaggio muto con il ruolo di "Mastro di Sala" ● (III, 4, p. 121) Fernando nasconde la sua identità sotto il nome di Celio; (III, 6, p. 125) e Federigo sotto quello di Lisardo; (III, 5, p. 123) è nominato un certo soprano di nome Grimaldello (si ricordi che alcuni dei più noti castrati erano conosciuti con diminutivi come Egiziello, Nicolino, Senesino, Caffariello, Cusanino, ecc.) ● (V, 11, p. 174) Giovanna parla di Diego, il cugino di lei ucciso da Fernando a Madrid.

10.- Protagonisti: Adelaide, Federigo.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Adelaide è contesa da tre uomini, rivali in amore: Enrico, Federigo e Carlo. ● Federigo e Fernando diventano amici e complici.

15.- Personaggi speculari: ● Sia Federigo che Carlo si innamorano di Adelaide senza averla mai vista di persona, Fernando si innamora di Giovanna solo per averne udito una volta la voce.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I													Atto II					
	Scena													Scena					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6
Fernando	X	X	X			X		X				X	(X)						
Federigo		X				X		(X)	X			X	(X)						X
Adelaide					X	X	X	(X)	(X)	X					X	X	X	X	
Porzia				X	X			(X)	(X)	X					X	X	X	X	
Soldati								(X)	(X)						(X)	(X)	(X)	(X)	
Pantalone														X	X	X	X	X	
Carlo								(X)	(X)							X	X	X	
Brighella														X	X	(X)	X	(X)	X
Giovanna																X	X	X	
Truffaldino	X		X				X						X						X
Enrico				X	X			(X)	X	X									
Cavalieri															(X)	(X)	(X)	(X)	
Tartaglia																			
Servi							(X)	(X)	(X)	(X)									
Marinai											X	X	(X)						

Personaggio	Atto III																	
	Scena																	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Fernando		X	X	X	(X)	X	X	X			X	X	X				X	X
Federigo		X				X	X	X							X	X	X	X
Adelaide					X	X	X	X					X	X	X	X	X	X
Porzia					X	X	X	X				X	X					
Soldati								(X)								(X)	(X)	(X)
Pantalone					X		X	X									X	X
Carlo								X								X	X	
Brighella	X	X															X	X
Giovanna				X						X	X	X	(X)					
Truffaldino	X							X										
Enrico																		
Cavalieri								(X)										
Tartaglia																		
Servi																		
Marinai																		

Personaggio	Atto IV						Atto V											Totale (54)	
	Scena						Scena												
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
Fernando	X	X	X	X	X	X						X				(X)	X	26 + (3) = 29	
Federigo	X				X	X			X						X	(X)	X	20 + (3) = 23	
Adelaide					X	X						X						22 + (2) = 22	
Porzia		X	X									(X)					X	16 + (3) = 19	
Soldati										(X)	X	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	1 + (15) = 16	
Pantalone						X						X					(X)	12 + (1) = 13	
Carlo										X	X			X	X		X	11 + (2) = 13	
Brighella			X									(X)					X	10 + (3) = 13	
Giovanna				X								X				(X)	X	10 + (2) = 12	
Truffaldino							X	X									(X)	9 + (1) = 10	
Enrico																		4 + (1) = 5	
Cavalieri																		(5)	
Tartaglia								X	X							(X)	(X)	2 + (2) = 4	
Servi																		(4)	
Marinai																		2 + (1) = 3	

17.- Soliloqui di particolare importanza: • (II, 2, pp. 104-105): Adelaide chiede tregua in tono malinconico; (III, 3): Fernando medita sulla forza dell'amore. • (III, 3, pp. 119-120): Fernando riflette sulla pazzia che causa l'amore e racconta di come egli si innamorò di una donna soltanto dalla voce il giorno che essa a Madrid lo chiamò da una finestra; (III, 4, pp. 120-121): Giovanna medita sulla sua situazione; (III, 8, p. 133): Carlo dichiara la sua intenzione di rapire Adelaide; (III, 9, p. 134): scena a soggetto in cui Truffaldino racconta il suo desiderio di fuggire e rifugiarsi nel palazzo diroccato che tutti credono infestato da fantasmi.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: • (I, 2, pp. 103-104): Federigo e Fernando si raccontano a vicenda le circostanze che li hanno portati alle situazioni in cui si trovano. • (III, 8, pp. 129-130): Carlo, fingendo di essere il conte di Turena, ricorda ad Adelaide le passate guerre fra la Bretagna e la Borgogna e la volontà del padre morente di lei di darla in sposa a Carlo di Borgogna per porre

fine alla guerra. ● (III, 11, pp. 136-137): Giovanna racconta a Fernando i penosi avvenimenti per i quali ha dovuto lasciare Madrid, attribuendoli però a una nobildonna spagnola e non a sé stessa.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': ● (I, 2, p. 84): Fernando e Federigo, riconoscono nei loro rispettivi a parte, mentre duellano, il valore dell'altro; (I, 5, p. 94): Enrico palesa la sua soddisfazione di ottenere, mediante il matrimonio con Adelaide, il ducato di Bretagna. ● (II, 4, p. 108): Porzia dichiara di essersi innamorata di un cavaliere non sapendo che si tratta di Giovanna travestita da uomo; (II, 5, p. 109; anche nelle scene successive): Giovanna si dichiara innamorata di Fernando e ribadisce la sua decisione di rimanere travestita da uomo senza rivelare a nessuno, tranne alla duchessa, la sua vera identità; (II, 5, p. 109): Carlo si presenta ad Adelaide come messo del duca, avendo deciso di tener celata la sua vera identità e quindi l'amore per lei. ● (III, 4, p. 121): Giovanna, travestita da uomo, scopre che uno dei giardinieri è l'amato Fernando, ma prima di scoprirsi a lui decide di verificare l'autenticità dell'amore di Fernando per lei; (III, 5, p. 123): Porzia fa una velata critica contro la leggerezza dei costumi delle vedove (cfr. § 58); (III, 6, p. 125): Porzia riconosce la sua leggerezza perché sentendosi attratta da Fernando, sente spegnersi l'amore che provava Giovanna, travestita da uomo. ● (IV, 5, pp. 152-153): Adelaide confessa a se stessa di sentire amore per Federigo, che però lei conosce sotto le spoglie del giardiniere Lisardo, ignorando che è il responsabile della morte di Enrico.

20.- Personaggi che parlano solo in versi: Adelaide, Carlo, Giovanna, Porzia ed Enrico. Relativamente a Fernando e Federigo cfr. la nota successiva.

Nota: Anche se Fernando parla di solito in versi, si deve presumere che nelle scene a soggetto con le maschere si esprima in prosa. A un certo momento sembra che anche Federigo abbia una brevissima parte a soggetto (cfr. § 23). Si tenga comunque presente che altri personaggi che interloquiscono con le maschere, come ad esempio Adelaide con Pantalone e Brighella (II, 2, p. 103), o Carlo con Pantalone (II, 4, p. 107), mantengono sempre le loro battute in verso.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Le maschere (Pantalone, Tartaglia, Brighella Truffaldino) recitano sulla base di un canovaccio in prosa, e ovviamente i quattro attori improvvisano le loro battute in prosa, al contrario degli altri personaggi che recitano le loro battute da copione (per quanto riguarda Fernando e Federigo, cfr. § 20 e § 23). I marinai della scena undicesima e dodicesima del primo atto.

22.- Presenza di parti a soggetto: Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino. In certe occasioni anche Fernando e, forse una volta, anche Federigo (cfr. § 23).

Nota: Da questo punto di vista il testo è eccezionale in quanto la situazione più abituale è che solo Truffaldino reciti a soggetto; a volte, però, anche altre maschere e personaggi, le cui parti sono scritte, possono improvvisare, ma solo quando fanno scena con il secondo zanni.

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Fernando parla a soggetto quando interagisce con Truffaldino (ad es. I, 1 o III, 2). Sembra ci sia anche un intervento a soggetto di Federigo con Brighella, ma potrebbe essere un intervento puramente gestuale, senza battute: "Federigo [a Brighella] mostra ubbidienza, ed entra" (III, 2, p. 117).

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti, tranne Pantalone, Brighella e Truffaldino (cfr. § 25).

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: I canovacci in italiano delle parti a soggetto di Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino non indicano la lingua in cui devono esprimersi; e da supporre che, come di consueto nel teatro gozziano, tranne Tartaglia che dovrebbe parlare in italiano, le altre tre maschere adoperino il veneziano.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>
Federigo, figlio di Clodoveo re di Napoli, è dedito solo alla caccia e alla lettura fino al giorno in cui un pittore gli mostra l'effigie di Adelaide, duchessa di Bretagna. Innamoratosene follemente, decide di concorrere al torneo di cavalieri da lei indetto. Fa partecipe della sua decisione solo due servitori del suo seguito. Si dice infatti che la duchessa abbia in animo di premiare il duca Enrico che gode dei suoi favori ed è fratello di Fisberto, re di Francia, di cui la sua famiglia è nemica. Federigo, cieco di odio, rabbia e gelosia, irrompe nel campo dove Enrico ha sbaragliato tutti gli altri concorrenti. Federigo riesce a far cadere dal cavallo Enrico, il quale, non rispettando le leggi del torneo, prende in mano la spada. I due rivali lottano e Federigo, alla fine, lo lascia a terra ferito mortalmente, almeno in apparenza. Il grido di raccapriccio della duchessa solleva contro di lui tutto il popolo, ma egli riesce ad allontanarsi trovando rifugio tra le rovine di un antico palazzo, da tutti ritenuto infestato dai fantasmi. Qui Federigo, abbandonato da uno dei suoi servi, un napoletano, ma assistito occultamente dall'altro, che gli porta dalla città cibo e notizie, si è tenuto nascosto, mettendo in fuga tutti i passanti grazie a un orrido travestimento e allo strepito di catene che fanno pensare che sia un fantasma. Gli è giunta notizia però che il suo rivale è stato curato amorevolmente dalla duchessa e che il giorno dopo la sposerà. / In passato il padre di Adelaide e il re di Borgogna, padre di Carlo, hanno combattuto l'un contro l'altro in cruento guerre. Nel testamento il padre di Adelaide destinava la figlia a essere moglie di Carlo affinché fra i due stati vi fosse finalmente una pace duratura./

Fernando è un gentiluomo di Madrid che, avendo ucciso in patria per legittima difesa un illustre cavaliere che l'aveva attaccato mentre si rivolgeva a una donna (poi si saprà che è Giovanna innamorata di lui) la quale l'aveva chiamato da una finestra, è ora in fuga verso le Fiandre, ma giunto in Bretagna, a causa di una tempesta, ha smarrito la strada. / Carlo, innamoratosi di Adelaide per la fama che di lei gli giunge, viaggia verso la Bretagna. / Giovanna fugge da Madrid alla ricerca di Fernando.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1 Si apre senza attori in scena con una tempesta piena di tuoni e lampi in un luogo campestre in cui dominano i ruderi di un'antica dimora. Appaiono Fernando e Truffaldino che non sanno dove ripararsi. Scorgendo il palazzo diroccato Fernando decide di entrarvi, ma Truffaldino in preda a mille paure, alimentate anche da sinistri rumori di catene, lo abbandona con una scusa. Rimasto solo, Ferdinando tenta di darsi animo quando tra nuovi strepiti di catene gli appare un'orrida figura (poi si svelerà come Federico), con in braccio una scure. Anche se sbigottito, decide tuttavia di stare ad osservare, non volendo credere a una visione soprannaturale.	Fernando dà ordini concitati a Truffaldino che impreca contro il viaggio che stanno compiendo.
	2 Federico, gettando la scure, si lamenta contro il tristo fato che l'ha ridotto, per colpa di Adelaide, in quello stato e anche per il mancato arrivo del suo servo. Quando si accorge della presenza di Ferdinando, pensa di metterlo facilmente in fuga, ma Ferdinando, impavido, sfida l'orrido individuo in una lotta senza armi durante la quale i due riconoscono mutuamente il valore dell'avversario. In seguito Federico palesa a Ferdinando, che a sua volta svela di essere spagnolo, la sua nobile origine —egli è infatti figlio di un re— e chiede solidarietà e amicizia, che Ferdinando prontamente gli promette. Allora Ferdinando gli narra la sua storia. Di seguito Fernando gli racconta le sue vicissitudini. Federico lo mette al corrente di un folle piano che ha ideato per disturbare, il giorno seguente, le aborrite nozze, partecipando alla festa in maschera con cui verranno festeggiati. Ferdinando giura di seguirlo nell'impresa fino alla morte. I due escono di scena all'arrivo del servo di Ferdinando.	
	3 Truffaldino è messo al corrente da Ferdinando circa la vera identità del fantasma e riguardo alla prossima loro partecipazione alla festa mascherata, alla quale però il servo non vorrebbe presentarsi.	
	4 Nella sala illuminata per il ballo Adelaide confessa a Porzia di provare uno strano turbamento all'idea di andare in sposa a Enrico. Porzia la incoraggia a scacciare i sinistri pensieri con la musica e le danze e di mostrarsi lieta all'amato popolo che per lei esulta.	
	5 Al suono di una sinfonia entrano il maestro di sala, varie maschere ed Enrico che si siede di fronte ad Adelaide. Poi, al suono di un minuetto, i due principi danzano. Quando la musica cessa, i due ritornano a sedere. Enrico e Adelaide si dichiarano mutuo amore, anche se in un "a parte" Enrico dichiara la sua soddisfazione per aver ottenuto la Bretagna grazie alla sua unione con Adelaide. I due principi assistono, seduti ai loro posti, a una contraddanza, finita la quale entrano in scena i servitori che portano i rinfreschi.	
	6 Ferdinando e Federico entrano in scena, mascherati e nascondendo le armi. Federico si avvicina ad Adelaide alla quale audacemente rivolge appassionati elogi. Federico fa capire ad Adelaide che è lui quello che ha ferito Enrico nel torneo ed essa chiama le guardie affinché lo catturino. Tutti i presenti si levano le maschere eccetto i due amici che, visti scoperti, dapprima si offrono allo scontro, ma poi per volontà di Federico, che ha troppo a cuore la vita dell'amico, superano le guardie e fuggono dalla sala inseguiti da Enrico, poi da Adelaide e infine da Porzia.	
	7 Un servitore vorrebbe smascherare Truffaldino, che si è nel frattempo impossessato di alcuni vassoi e caraffe del banchetto. Truffaldino si dà alla fuga fuori dalla scena, inseguito dal servitore.	
	8 Federico, ancora mascherato, si volge contro i soldati che lo inseguono, deciso a vendere cara la propria pelle prima di svelare la sua identità.	
	9 Enrico sopraggiunge e gli ingiunge di arrendersi e di chiedere clemenza, ma Federico dice di non voler la clemenza di chi è più interessato ai regni che all'amore (con chiara allusione all'amore in parte interessato di Enrico per Adelaide). I due vengono a un duello e Federico ferisce a morte il rivale. Turbato per le conseguenze di questa morte non voluta e timoroso per l'incolumità dell'amico, Federico esce precipitosamente di scena.	
	10 Adelaide coglie l'ultimo respiro dello sposo ed esce furiosa invocando vendetta. Anche Porzia se ne va dopo aver dato l'estremo saluto al cadavere di Enrico che viene portato via da servitori.	
	11 Su una spiaggia di mare due marinai si trattengono prima di salire a bordo in una nave pronta a salpare, in attesa degli ultimi passeggeri.	
	12 Ancora mascherati, i due fuggitivi giungono sulla riva. I marinai li accolgono a bordo della barca per portarli nella nave diretta in Spagna in cambio di una catena d'oro offerta da Federico.	
	13 Arriva anche Truffaldino che, inseguito dai servitori, riesce a saltare sullo scafo che si allontana tra gli spari effettuati dai marinai alla partenza della nave.	
Entracte		Adelaide si sposta verso il suo "palazzo di delizia" in riva al mare.
Atto II	1 Su una spiaggia diversa dalla precedente sorge il palazzo di delizia della Duchessa. Qui il capitano Pantalone chiama il giardiniere Brighella per avvisarlo che presto verrà la Duchessa e il giardino deve essere in ordine. Alla domanda di Brighella circa il motivo dell'improvviso arrivo della duchessa, Pantalone gli espone i fatti accaduti la notte precedente durante la festa di nozze, quando lo sposo è stato ucciso da due individui mascherati che sono poi fuggiti dopo aver ucciso un gran numero di soldati. I due corrono incontro alla duchessa che nel frattempo è scesa dalle dorate imbarcazioni.	
	2 Entrano Adelaide e Porzia, vestite a lutto, con il seguito di cortigiani e di guardie. La duchessa, in preda a un cupo dolore, piange sconsolata. Adelaide, che si trova là non per trovare consolazione ma per ritirarsi dalla vita mondana, fa davanti a tutti il solenne giuramento di concedere la sua mano e il suo regno a colui che le porterà la testa del suo nemico. Lo scoppio di una violenta tempesta in mare sembra corroborare il suo desiderio di vendetta. Pantalone e Brighella temono invece che la tempesta porti sciagure a chi si trova in mare aperto e danni alle coltivazioni.	

	3	Due navi al largo sono in difficoltà. Da una di esse provengono le grida di disperazione di Giovanna, nei panni di uomo, e di Carlo. Adelaide ordina siano immediatamente sciolte le imbarcazioni e inviate in loro soccorso. Pantalone e Brighella eseguono prontamente gli ordini. Porzia rassicura Adelaide sulla sorte dei naufraghi.	
	4	Pantalone e Brighella introducono rispettivamente Carlo e Giovanna, vestiti da naufraghi, mentre Porzia presenta Adelaide la quale le aveva fatto cenno di voler parlare con i nuovi arrivati. Carlo, a parte, ringrazia il destino che l'ha condotto proprio da colui che smaniava di conoscere. Pantalone e Brighella vanno in soccorso degli altri naufraghi. Giovanna, a parte, si lamenta del suo stato di donna sola ed esule dalla patria per colpa dell'amato Fernando che inconsapevolmente ha ucciso suo cugino esponendola ai giudizi della famiglia e della città. Giovanna, fingendosi un cavaliere sventurato, chiede asilo e pace ad Adelaide, la quale non nega l'ospitalità, ma non può assicurare la serenità d'animo giacché nemmeno lei la possiede. Porzia, a parte, si sente invadere dall'amore per il leggiadro cavaliere [che è in realtà Giovanna travestita]. Anche Carlo s'inchina ai piedi di Adelaide.	Pantalone e Brighella soccorrono gli altri naufraghi.
	5	Arriva Pantalone portando buone notizie degli altri naufraghi [tra cui Federico e Fernando, come si vedrà in seguito] che sono ora assistiti da Brighella. Adelaide invita i nuovi venuti a continuare il loro racconto. Giovanna, senza palesare la sua vera identità, dice di essersi imbarcata in Spagna, sua patria, per andare alla guerra in Fiandra. Su invito di Adelaide, Carlo fa il suo racconto. Egli si presenta come conte di Turena e ambasciatore di Carlo, principe di Borgogna, del quale tesse grandi lodi. Anche se non può presentare le sue credenziali perdute nel naufragio, egli chiede alla duchessa il permesso di esporle il messaggio del suo signore. Adelaide rimanda l'esposizione a un momento e a un luogo più adatto e dà ordine al capitano che i due gentiluomini dispongano di un onorevole alloggio, mentre, uscendo di scena, riserva per se stessa ancora pianto e dolore. Porzia va via gettando dolci sguardi all'indifferente cavaliere [Giovanna travestita]. A un cenno di Pantalone vanno via anche Giovanna e Carlo, la prima invocando in suo aiuto amore, il secondo invocando l'assistenza dell'arte per conseguire ciò che più brama. Dopo un breve discorso sull'afflizione della duchessa e sul trattamento che egli deve dare agli ospiti, anche Pantalone parte.	
	6	Sono in scena Brighella, Fernando, Federico e Truffaldino, tutti nei panni di giardinieri. Brighella approfitta della presenza di tante persone straniere giunte in quel lido a causa della tempesta, per assumere della mano d'opera che gli sarà d'aiuto nella manutenzione dei giardini, ora che la duchessa si è ritirata a vivere proprio lì. Indica ai nuovi aiutanti la strada di accesso al giardino e poi li lascia soli per andare a vedere se il nuovo arrivato, vale a dire l'ambasciatore del duca di Borgogna, necessita di qualcosa. Federico esulta perché il destino gli ha permesso di restare ancora in Bretagna. Truffaldino, a parte, si dichiara, a differenza del suo signore, molto preoccupato per il duro trattamento che Brighella riserva ai suoi sottoposti. Fernando si mostra invece molto preoccupato per la taglia che pende sulla testa del principe Federico e teme che in quel luogo essi siano presto scoperti. Per questo vorrebbe che egli fuggisse. Federico rassicura l'amico: egli non sta correndo nessun pericolo, mai nessuno in Bretagna ha visto il suo volto e inoltre userà ogni cautela. Fernando lo sollecita a considerare il pericolo che il servo napoletano, che lo aveva abbandonato nel bosco, possa ritornare e smascherarlo davanti a tutti. Federico però non si lascia convincere, giacché è animato da una passione più grande dell'amore per la vita. Consapevole però di non poter trascinare in questa avventura l'amico, lo scioglie dal giuramento di morire al suo fianco e va verso il giardino. Malgrado la soddisfazione di Truffaldino, Fernando non è disposto ad abbandonare l'amico e lo segue entrando anche lui in giardino. Truffaldino, rimasto da solo, impreca contro la follia di Federico e contro Fernando che mette a rischio la sua vita o, quanto meno, lo espone alle bastonate di Brighella.	
Entracte			La corte della duchessa si è insediata nel "palazzo di delizia". Carlo è riuscito a farsi dare una chiave del giardino da Brighella.
Atto III	1	Nel giardino, ornato da una fontana, il giardiniere Brighella parla tra sé, dicendo che i cortigiani gli danno molto da fare con le loro continue richieste di fiori e di frutti da regalare; che il conte di Turena, Carlo, si è dimostrato tra tutti il più generoso, ricompensandolo con venti doppie per avere ottenuto la chiave di una certa porta del giardino, luogo convenuto per i suoi convegni con le dame di corte; che a lui stesso piace assai la damigella Porzia; che è giunto il momento di dare gli ordini di lavoro ai tre nuovi aiutanti giardinieri.	
	2	Entrano Federico, Ferdinando e Truffaldino: tutti, eccetto l'ultimo, ben disposti all'opera. Brighella distribuisce diversi lavori a Federico e Ferdinando, che escono di scena. Truffaldino, su richiesta di Brighella, gli narra le sue oscure origini, forse principesche, vista la scarsa attitudine al lavoro che tutti gli hanno riconosciuto nel corso della vita. Per tutta risposta Brighella gli mette in mano una vanga e lo manda con un calcio a scavare una fossa. Fiere proteste di Truffaldino che se ne va.	
	3	Fernando, mentre lavora, lamenta la follia d'amore di Federico, ma anche la propria, giacché egli si è perduto solo per la voce di una sconosciuta che forse in quello stesso momento sta trascorrendo lieti momenti, avendolo già dimenticato.	
	4	Entra in scena Giovanna, nelle vesti di cavaliere, e si mette a piangere per i tristi casi che l'hanno condotta in quella situazione, costretta a mentire anche a chi le ha offerto asilo. Invoca Fernando, esiliato per colpa sua chissà dove. In quel mentre scorge il giardiniere intento al suo lavoro e gli pare di conoscerlo. Lo chiama e gli fa una serie di domande. Giovanna, a parte, riconosce il suo amato. Fernando le risponde con circospezione ma non tace di essere spagnolo. Allora il cavaliere (Giovanna) lo convoca di lì a poco in un altro luogo del giardino perché una dama spagnola, di cui il cavaliere (Giovanna) è messaggero, l'ha	

	ricosciuto come spagnolo e vuole parlare con lui. Giovanna parte alla ricerca di abiti femminili da indossare. Fernando rimane pensieroso in attesa che la misteriosa dama scioglia i suoi dubbi. Teme infatti di essere scoperto da qualcuno che conosce la sua vera identità.	
5	Nel mentre, esce Adelaide, seguita da Porzia e da Pantalone il quale chiede il permesso di leggerle i molti memoriali che ha raccolto per lei. Adelaide, assorta nel suo dolore, lo congela, per richiamarlo indietro subito dopo, ordinandogli di leggerne alcuni. La lettura di Pantalone viene di nuovo interrotta dall'irata Adelaide che gli intima di andarsene dal suo cospetto. Dialogo tra Adelaide e Porzia che tenta di alleviarle il dolore assicurandole che otterrà vendetta.	
6	Di nascosto Federigo e Fernando hanno sentito le parole di Adelaide. L'amico raccomanda molta cautela a Federigo. Porzia vede i due giovani e per distrarre Adelaide dalla sua afflizione le propone di interrogarli per conoscerne le vicende. Nel contempo Porzia sente una certa attrazione per Fernando che le fa dimenticare il suo innamoramento per il cavaliere (Giovanna travestita). Lisardo e Celio —così si presentano rispettivamente Federigo e Fernando— dicono di venire dalla Spagna e alla domanda di Adelaide di qual è la ragione che li ha condotti in Bretagna, Lisardo risponde: il desiderio di morirvi. Adelaide prosegue nel suo interrogatorio, stupita dai modi e dalla cultura del giovane. Malgrado l'incalzare delle domande di Adelaide, Federigo non rivela il nome della donna amata.	A parte di Porzia e Ferdinando durante il dialogo tra Adelaide e Federigo.
7	Arriva Pantalone e annuncia ad Adelaide che il conte di Turena [cioè Carlo] chiede con urgenza di essere ammesso alla sua presenza. Adelaide malvolentieri acconsente. I due giardinieri vengono congedati, a dispetto di Porzia fortemente incapricciatasi di Fernando-Celio, ma essi rimangono in scena, curiosi di udire l'ambasciata.	
8	Carlo incomincia lamentandosi della non curanza dimostrata dalla duchessa nei confronti del suo signore. Adelaide gli ordina di sedere sulla sedia che precedentemente i servitori avevano collocato vicino alla sua, lo avverte che la sua non è non curanza bensì afflizione e infine lo invita a parlare. Carlo allora ricorda le guerre cruentate combattute dal padre di Adelaide e dal re di Borgogna, il testamento del padre che la destinava in moglie a Carlo affinché fra i due stati vi fosse finalmente una pace duratura, ma alla morte del padre Adelaide aveva scelto in sposo Enrico, re di Francia e ora questi era morto forse per vendetta divina. Il giuramento fatto da lei di darsi in sposa solo a colui che avesse saputo vendicare quella morte, era solo uno stratagemma per differire l'adempimento dei suoi doveri di sovrana. In realtà nessuno conosceva in viso quel fellone e quindi a Carlo sarebbe stato impossibile soddisfare la di lei richiesta di vendetta. Nella seconda parte della sua ambasciata egli minaccia morte e distruzione se ella non accetta di sposarlo. A questo punto Federigo, non potendo più trattenersi, irrompe sulla scena e intima all'ambasciatore di tacere. Adelaide non vuole le difese di un villano e gli ordina di ritornare al suo umile lavoro. Federigo ubbidisce e va via. Anche Ferdinando va via seguito da Adelaide che accetta anche la sfida di guerra di Carlo. Va via anche Porzia, ma con il pensiero rivolto al suo nuovo amore. Infine è la volta di Pantalone che lamenta l'ostinazione della duchessa. Da solo in scena Carlo rivela il piano che ha congegnato per rapire nottetempo Adelaide e condurla con sé in Borgogna.	
9	È notte e Truffaldino, stanco delle percosse di Brighella e delle pazzie del suo padrone, pensa al modo migliore per fuggire e per vivere senza fatica. Decide di rifugiarsi tra le rovine del castello che tutti credono infestato dai fantasmi e di vivere là spaventando i passanti e derubandoli del loro cibo. Esce di scena dopo aver gettato la vanga che teneva in mano.	
10	Giovanna, in veste femminile, aspetta in preda a mille timori e angosce che si presenti a lei il giardiniere Celio, in realtà Fernando, come convenuto.	
11	Fernando, nelle vesti del giardiniere Celio, entra in scena dal lato opposto. Inizia tra i due un dialogo in cui Giovanna mette al corrente il giardiniere dei tristi fatti successi a Madrid di cui è stato protagonista involontario un tal Fernando insieme a una gentildonna spagnola, di lui innamorata, che è ora tormentata dai rimorsi e dalla passione. Nessuno dei due svela però la sua vera identità all'altro.	
12	Anche Porzia, che non può dormire in preda alla passione per Celio-Fernando, giunge nello stesso luogo. Giovanna si accorge della nuova presenza e per timore di essere scoperta si ritira in tutta fretta. Fernando, credendo di parlare ancora con lei, spera di averne altre informazioni, ma ben presto capisce che ha davanti un'altra donna.	
13	Nel mentre sopraggiunge Adelaide gridando il nome delle sue damigelle. Porzia fugge e anche il giardiniere se ne va, alquanto disorientato.	
14	Adelaide non si dà pace. La tormentano il dolore, il desiderio di vendetta, le minacce di nuove guerre. Sente ancor di più il vuoto che le ha lasciato lo sposo.	
15	Entrambi in scena ma senza accorgersi della presenza uno dell'altra: Federigo dichiara il suo amore per Adelaide e questa il suo desiderio di vendetta, ma anche la sua gratitudine per il giardiniere [Federigo] che ha tentato di difenderla dalle offese del conte di Turena [Carlo].	
16	Appare in scena Carlo. Egli dà ordini a tre uomini armati di tenersi pronti a montare in barca presso una vicina riva. I due che erano già in scena odono le voci, ma mentre Adelaide le scambia per quelle dei due giardinieri, Federigo intuisce immediatamente che è in corso un tradimento. Carlo, che ha riconosciuto dalla voce Adelaide, ordina ai suoi uomini di catturarla e di seguirla. A questo punto però interviene Federigo. Sempre duellando, i due escono di scena, mentre Adelaide chiama a gran voce i suoi.	
17	Accorrono Pantalone, Brighella, Ferdinando e varie guardie armate con torce. Adelaide racconta di essere stata vittima di un tentativo di sequestro sventato da un valoroso sconosciuto. Si odono le voci dei duellanti provenienti da fuori scena. Fernando riconosce quella di Federigo e corre subito in suo soccorso. Adelaide si rivolge irata contro Pantalone e Brighella che non hanno preso le sue difese	Voci e rumori del combattimento. Dopo che è intervenuto Fernando, Carlo ordina ai suoi armati di dirigersi alla riva dove è ormeggiata la feluca.
18	Federigo, insieme a Fernando, si presenta di nuovo in scena per annunciare ad Adelaide che non corre	

		più nessun pericolo. Adelaide scopre così di dover la vita a un umile servitore che non sa come ricompensare. Federigo allora spiega di essere un soldato che, a causa di un grande amore, è perseguitato da uno spietato nemico che vuole a tutti i costi la sua morte. La duchessa allora giura solennemente che veglierà per sempre su di lui. Entra Federigo, seguito da Fernando. Entra poi Pantalone con aria sbalordita per quanto ha visto. Rimane in scena Brighella, in pensiero per la chiave che ha dato a Carlo.	
Entracte			Passano le ore notturne.
Atto IV	1	Federigo e Fernando discutono tra loro con la zappa in mano. Federico è preoccupato per l'imminente assalto di Carlo, teme per Adelaide, che ama senza speranza. Anche Fernando è in pena. Infatti ha scoperto in terra, nel luogo del convegno con la dama spagnola, un ritratto femminile da cui è stato vivamente colpito e ora è pazzo d'amore per la bella sconosciuta [Giovanna] che vi è effigiata. Federigo vede in lontananza Adelaide che sta scendendo in giardino e lascia solo l'amico per seguire sospirato i passi dell'amata.	
	2	Entra Porzia. Essa crede che il giardiniere Celio-Fernando, ormai innamorato perdutamente di lei, le resista per capriccio. Ferdinando in realtà non sa come liberarsi della donna che giudica una pazza.	
	3	Di nascosto Brighella li osserva e ode il loro dialogo. Mentre ha parole di lode per il giardiniere, inveisce contro Porzia per la sua sfrontatezza. Tenendosi celato, lancia contro la traditrice delle urla minacciose che la fanno fuggire. Soddisfatto di quanto ha provocato, anche Brighella esce di scena. Ferdinando rimane da solo, contento di essersi comunque liberato di quella importuna.	
	4	Sopraggiunge Giovanna, in panni maschili. Vuole constatare di persona se lo stratagemma di lasciare il suo ritratto nel luogo dell'incontro notturno con Fernando ha avuto l'effetto sperato. Con gioia nota che Fernando si è innamorato della donna del ritratto, ma decide che non è ancora arrivato il momento di svelargli. Anzi, gli fa credere di essere l'innamorato della dama e, uscendo di scena, gli strappa di mano il ritratto. Fernando, perplesso e dubbioso sul da farsi, decide almeno di fare qualcosa per l'amico Federigo.	
	5	Federigo e Fernando attendono alle loro opere di servitori. Adelaide riconosce di provare per l'umile Celio una forte inclinazione. Nel dialogo che ha con lui arriva a provare persino gelosia per la donna che il servitore dice di amare, ma la consuetudine alle pene e al lutto le impedisce di aprire il cuore al nuovo amore. Interviene allora Fernando che tenta di sciogliere l'intricata vicenda rivelando alla duchessa che di tutti gli insigni pretendenti alla sua mano, il più valoroso, il più illustre e il più innamorato è Federigo, principe di Napoli; ma neanche questo funziona. Fernando allora invita lo stesso Federigo a commuovere il duro cuore della duchessa con delle rime d'amore. Federigo scrive dei versi sulla sabbia del giardino che danno inizio a un commosso dibattito su quale sia azione umana più degna: se perdonare le offese o rischiare la propria vita per amore.	
	6	Irrompe Pantalone annunciando che le truppe nemiche sono sbarcate sulla spiaggia, al comando del duca Carlo di Borgogna. Una prima difesa è stata organizzata, ma l'irritazione del duca per l'affronto subito la notte nelle vesti di ambasciatore è troppo grande. Adelaide, in preda all'angoscia, decide di affrontare il nemico e di trovare la morte in combattimento; quindi esce di scena, seguita da Pantalone. Federigo raccomanda all'amico Fernando di salvaguardare in ogni momento la vita della duchessa, mentre lui si reca al castello diroccato dove tiene nascoste le armi con cui si lancerà nello scontro. Fernando gli rinnova il suo giuramento di amicizia e di fedeltà.	Si sentono strumenti militari in lontananza
Entracte			Federigo si avvia verso il palazzo diroccato.
Atto V	1	Nel palazzo in rovina Truffaldino, coperto di pelli e di catene, passa il tempo mettendo in fuga i contadini che abbandonano le loro vettovglie. Afferma che è molto meglio vivere così, alle spalle di zotici villani creduloni, che lavorare a suon di bastonate e che compenserà la mancanza di compagnia femminile con l'abbondanza del cibo che ha a sua disposizione. L'inaspettata vista di una moltitudine di armati lo mette in allarme: difficile per un solo fantasma mettere in fuga tanta gente. Al castello si avvicina una sola persona. Truffaldino si nasconde.	
	2	Tartaglia entra in scena nelle vesti di capitano. Dà ordini ai suoi uomini di attenderlo mentre compie un sopralluogo. Tra sé ricorda che là ha lasciato l'ostinato suo signore per andare ad avvisare di nascosto a Napoli il padre di lui, re Clodoveo, del pericolo che correva l'amato figlio. Truffaldino tenta di spaventarlo con i soliti strepiti, ma Tartaglia crede che sia Federigo e gli si avvicina sempre di più. Truffaldino aumenta le urla e gli strepiti. Tartaglia allora si accorge che quella non è la voce del suo padrone e sente in cuor suo crescere lo spavento. Tuttavia si fa coraggio e affronta, spada in mano, Truffaldino che subito cede e chiede pietà. Sotto la minaccia della spada di Tartaglia, Truffaldino gli racconta confusamente le vicende del padrone, tant'è che Tartaglia è ancor più preoccupato per le sorti del padrone. Truffaldino vede venire da lontano Federigo e scappa via per paura di nuove bastonate.	
	3	Arriva Federigo e, vedendo Tartaglia, lo rimprovera per la sua infedeltà. Tartaglia afferma di non meritare questa accusa e gli spiega il perché: è giunto in Bretagna, dopo molti rischi, a capo di un esercito di diecimila armati, inviato da re Clodoveo per salvare l'unico figlio. A questa notizia Federigo si scuote con il servitore, esulta per la tempestività del suo aiuto e lo invita a seguirlo senza indugi dentro al palazzo. Tartaglia, dopo un breve a solo in cui esprime tutte le sue perplessità, lo segue.	
	4	Nel bosco, Carlo, furioso per la rabbia e per l'amore che ancora sente per Adelaide, incita i suoi a compiere la vendetta per i torti da lui subiti in Bretagna, ma dei rumori militari interrompono le sue parole. Carlo si chiede di chi possano essere.	Rumori degli strumenti bellici
	5	Accorre un soldato ad avvisare che uno stuolo di arditi bretoni con a capo la stessa duchessa muovono contro il loro campo. Ardendo di sdegno, Carlo si precipita fuori scena.	
	6	La scena si svolge in aperta campagna con una montagna sullo sfondo. Si vede anche parte del campo di Carlo. Appaiono Adelaide, Ferdinando, Giovanna in abiti da uomo, Pantalone, Brighella, Porzia e vari soldati. Tutti sono armati. Adelaide dà ordine di attaccare. Segue una mischia confusa di duellanti che escono di scena. Quando i protagonisti ritornano, Adelaide disperata annuncia la disfatta dei bretoni e il massacro di cui lei è la prima causa. Fernando esprime il suo tormento: non sa se continuare a stare al fianco di Adelaide o se correre in aiuto dell'amico. Quando si odono i canti di vittoria del nemico, riconoscono che tutto è perduto e Adelaide accetta il consiglio di Pantalone di seguirlo per un sentiero	Voci che acclamano la

	segreto che li condurrà in città. Pantalone, Adelaide, Brighella e Porzia salgono sulla montagna. Ferdinando allora esce per andare a combattere a fianco dell'amico, seguito da Giovanna che teme per la vita dell'amato.	vittoria di Carlo, duca di Borgogna
7	Carlo ordina ai suoi di inseguire i fuggitivi sul monte e di appiccare fuoco ovunque. Entrano i soldati per eseguire l'ordine. Si odono suoni militari. Carlo vede sopraggiungere un nuovo esercito avversario. Decide di affrontarlo e di sbaragliarlo, come ha già fatto con quello bretone.	Suoni militari.
8	Appare Federigo con il volto coperto da una celata ("visiera"), seguito da soldati, e si scaglia contro Carlo. Il duello si svolge fuori scena.	Federigo dà ordini ai suoi di cercare la duchessa
9	Si alternano sulla scena Giovanna, Fernando e Tartaglia in azioni belliche. Duellano un soldato e Tartaglia, restando ucciso il primo. Tartaglia esce di scena per andare in aiuto del suo padrone. [La scena si limita a una didascalia].	
10	Carlo e Federigo escono combattendo. Si fermano sulla scena e Federigo si toglie la celata. Carlo riconosce il giardiniere. Riprende il combattimento. Alla fine Federigo ha la meglio su Carlo che, ormai privato dell'onore e dell'amore, chiede di essere trafitto.	Voci acclamano Federigo vincitore
11	Al suono degli strumenti militari discendono dal monte i fuggitivi, mentre da un altro lato entrano Tartaglia, Ferdinando e Giovanna. Truffaldino, nelle vesti di fantasma, insegue gli ultimi soldati. Federigo si rimette la celata. Ad Adelaide, che vorrebbe morto il nemico, Federigo chiede di lasciarglielo come prigioniero. La duchessa acconsente, ma vuole sapere chi è il valoroso a cui deve tutto. Federigo si nega, per non provocare nuovi dolori e lutti e ordina ai suoi uomini di tenersi pronti alla partenza. A queste parole Adelaide gli intima di scoprirsi. Allora Federigo si presenta e confessa le sue colpe e il suo amore. Dopo molti tentennamenti, Adelaide decide di rinunciare ai primi giuramenti dettati dall'odio e di adempiere ai secondi, nati dall'amore. L'azione si chiude: Giovanna svela la sua vera identità e va in sposa a Fernando. A questa unione segue quella di Brighella con Porzia. A Carlo viene concesso il ritorno in patria ed egli, vinto dalla virtù, se ne va. Adelaide pronuncia la battuta di congedo.	

29.- Tema principale: L'amore per una donna sconosciuta (Federigo si innamora di Adelaide alla vista di un suo ritratto, Carlo solo per la sua fama, e Fernando si innamora di Giovanna senza sapere chi sia solo per averne sentito la voce una volta quando lei lo chiama da una finestra).

30.- Temi secondari: Diritti dell'amore che hanno la meglio anche sulle responsabilità per un omicidio; vendetta per un amore non corrisposto.

Nota: Si osservi che il fatto che Adelaide non accetti di sposare Carlo va contro la ragion di stato.

31.- Motivi: Innamoramento alla vista di un'effigie; fedeltà fra amici; fedeltà all'amata.

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Gozzi elimina una battuta presente nella fonte spagnola (cfr. § 80) che forse potrebbe fare riferimento all'omosessualità.

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: -

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Bretagna: palazzo e giardino della duchessa Adelaide e dintorni.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III_IV/V.

Atto I: campagna con un palazzo antico mezzo diroccato (1-2); bosco (corto) (3); sala (4-6); camera (corta) (7-10); marina (11-13).

Atto II: casino della duchessa e spiaggia (diversa da quella del primo atto) (1-6).

Atto III: giardino (1-18).

Atto IV: "solito giardino" (1-6).

Atto V: campagna con palazzo diroccato (1-3); bosco (4-5); "Campagna aperta con monte praticabile nel fondo; parte del campo di Carlo" (6-11).

Nota: ● Nell'atto primo il "bosco corto" deve essere, in realtà, un prolungamento della campagna delle scene precedenti. La sala e la camera sono stanze del palazzo della duchessa Adelaide. ● Fra la scena terza e quarta dell'atto secondo le navi naufragano e i personaggi giungono a riva. Sulle due navi cfr. § 36. ● Il "solito giardino" dell'atto quarto è lo stesso del terzo. ● La campagna con il palazzo diroccato è la stessa negli atti primo e quinto, così come il bosco di entrambi gli atti. La "campagna aperta" deve intendersi sempre nelle vicinanze dei posti precedenti.

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2/3/4_5_6/7_8_9_10/11_12_13/

Atto II: 1_2_3_4_5_6/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_

Atto IV: 1_2_3_4_5_6/

Atto V: 1_2_3/4_5/6_7_8_9_10_11.

Nota: La didascalia iniziale della scena terza dell'atto secondo che indica due navi non deve intendersi come un cambiamento di luogo: le navi compaiono probabilmente in fondo alla scena, poiché sono viste dai personaggi che si trovano sulla spiaggia delle scene precedenti.

soccorrete [...] (III, 17, didascalia, p. 143): “[...] *Guardie con torcie* [...]”. • (I, 1, p. 147): “Federigo: [...] L’assaltatore / di questa notte [la notte precedente] è ‘l Duca Carlo istesso [...]”; (I, 1, p. 148): “Fernando: [...] che jeri non faceva. V’è noto, quanto / la scorsa notte [...]”.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. L’azione si svolge almeno durante quarantotto ore (cfr. § 38 e § 39).

43.- Luogo: Sì, se accettiamo come un unico luogo una città e i suoi dintorni. Anche se apparentemente ci sono molti spostamenti di luogo, dallo svolgimento dell’intreccio e dalle parole dei personaggi dobbiamo dedurre che tutti avvengono vicini a un punto, per così dire, centrale: la città, non meglio indentificata, in cui si trova il palazzo di Adelaide.

Nota: Infatti anche se Adelaide arriva in barca al suo “palazzo di delizia”, Pantalone parlando con Brighella allude alla “vicina Città” (II, 1, p. 102) in riferimento a quella dove si trova il palazzo di residenza abituale della duchessa.

44.- Azione: Sì. Comunque la vicenda sentimentale, seppur secondaria, di Fernando e Giovanna e i conflitti diplomatici fra Borgogna e Bretagna, quindi fra Carlo e Adelaide, sottraggono solidità all’azione principale che si svolge attorno al tema dell’amore tra Federigo e Adelaide *versus* la di lei brama di vendetta.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: • (I, 1, 2): la scure, le catene e l’orrido travestimento iniziale di Federigo; (I, 4): i travestimenti vari per il ballo in maschera; (I, 12, p. 101): la catena d’oro con cui Federigo paga il passaggio nella nave in partenza per la Spagna. • (III, 1, p. 116): zappe e vanghe; (III, 7-8): sedie. • Lungo tutto l’atto quinto, armi; (V, 8, pp. 168-169): la celata (“visiera”), parte dell’elmo che occulta il viso di Federigo.

46.- Uso di effetti sonori e musicali: • (I, 1, p. 82): rumore di catene trascinate; (I, 5): “sinfonia”, minuetto grave, balli e contraddanza. • (II, 2, p. 105): tempesta marina. • (IV, 6, p. 158): si sentono suoni di strumenti militari. • (V, 4, p. 165): suono di strumenti militari; (V, 7, p. 168): suoni militari.

47.- Uso di effetti ‘speciali’: (I, 1, p. 81): tuoni e lampi; (I, 12, p. 101): spari di partenza di una nave.

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: • (I, 5, 6): ballo nel palazzo della duchessa. • (V, 6): campo di battaglia.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: • (I, 3, p. 92): viene indicato che la scena rappresenta un “bosco corto”, cioè che il palcoscenico deve essere diviso da una tenda, o da qualcosa di simile, che, una volta aperta, permetta il rapido passaggio alla scena successiva che si svolge in una “sala illuminata per il ballo” (I, IV, p. 92). (I, 3): si tratta di un canovaccio che si conclude con una frase didascalica (non infrequente nei testi dell’arte) illuminante circa il cambio di scena, essendo le scene 1 e 2 dell’atto I occupate da un bosco con i ruderi di un palazzo e la scena 3 da un bosco “corto”, mentre la 4 diventa una sala da ballo: “Duri la scena a soggetto per dar tempo, quanto basti, all’apparecchio della susseguente [scena]” (I, 3, p. 92). Il cambio scenografico avverrebbe dunque dietro la tenda davanti alla quale dialogano i personaggi.

50.- Didascalie di particolare importanza: • (I, 5, pp. 94-95): due lunghe didascalie: la prima descrive l’entrata dei personaggi e il ballo fra Adelaide ed Enrico e la seconda una contraddanza eseguita da tutti i personaggi, all’infuori di Enrico e Adelaide. • (III, 5, p. 126): didascalia in cui si indica un’azione muta fra Porzia e Fernando mentre Federigo parla con Adelaide. • (V, 6, p. 166): descrizione della battaglia e movimenti dei personaggi in scena; (V, 9, p. 169): descrizione della lotta e movimenti dei personaggi in scena (una lunga didascalia descrive la scena, priva di battute scritte).

IX.- EVENTUALI DATI D’IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d’importanza: “Del genere teatrale capriccioso seriofaceto è: *La Donna vendicativa disarmata dall’obbligazione*. Ella è un’azione scenica romanzesca, che dopo le Fiabe, per dare nuovo aspetto di spettacolo, donai alla truppa di Sacchi. Il titolo palesa, ch’ella è tratta da una Commedia Spagnuola. Un’opera de’ due Autori D. Diego, e D. Giuseppe di Cordova, intitolata: *Rendersi a la obligacion*, m’ha dato l’argomento di questo capriccio. Potranno i Signori Heufeld, e Sonnenfels confrontare, se la composizione, qual’ella siasi, sia semplicemente traduzione, o nuova ne’ suoi dialoghi, e riformata nell’ossatura. [...] L’irregolarità di quest’azione romanzesca, non lascia di avere molte scene efficaci, che unite agli scherzi delle nostre maschere, e alla decorazione formano un trattenimento, che può piacere, e solo gl’imprudenti possono condannare qual Pubblico, a cui piacque. Si rivelerà in questa prima speranza fatta degli argomenti Spagnuoli, ch’io non ho scritto il dialogo a nessuna delle nostre Maschere, ch’io volli impiegare, e paleserò, che questi bravi Attori mi fecero conoscere anche in questa loro faceta prontezza nel sostenere all’improvviso le scene loro con maestria, e correlazione all’argomento trattato.” (pp. 77-78).

X.- PRIMA RECITA

52.- **Città e teatro:** Venezia, Teatro Sant'Angelo.

53.- **Data:** 8 ottobre 1767.

54.- **Compagnia:** Sacchi.

55.- **Teatro della prima a Venezia** (qualora sia diverso da quello della prima assoluta):

56.- **Data della prima a Venezia** (qualora sia diversa da quella della prima assoluta): -

57.- **Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore:** Nove.

Nota: "Fu replicata sei sere nell'Autunno, e tre nel Carnevale susseguente con pienissimi Teatri" (p. 78).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- **Osservazioni generali:** ● Riferimenti alla Spagna: Fernando dichiara di essere di Madrid (I, 2, p. 89); Adelaide e Porzia sono mascherate "alla Spagnuola" (I, 4, didascalia, p. 92); una nave parte per la Spagna (I, 12, p. 101); continui riferimenti al fatto che Giovanna e Fernando sono spagnoli. ● Riferimenti a Venezia: riferimento realistico-satirico a scopo umoristico ai barcaioli veneziani: "Il Capitano è più ingordo de' barcaiuoli di Mestre, e della Fossetta, che non partono se la barca non è per andar a fondo" (I, 12, p. 100). ● Riferimenti letterari: "Pantalone [...] sapendo, che nel piangere fa involontariamente certe bocche bernesche, crede bene per la decenza del personaggio di ritirarsi indietro a piangere con libertà per non far ridere sturbando il decoroso pianto d'una Principessa" (II, 2, p. 104) (il passo potrebbe avere anche un leve connotato metateatrale). ● Riferimento negativo ai romanzi e utilizzazione del termine "romanzesco": "Federigo: [...] Vincer tentai la debolezza frate / d'un'idea romanzesca [...]"] (I, 2, p. 86); "Pantalone: [...] Dubita che [la duchessa] sia pregiudicata con la lettura di troppi Romanzi" (II, 5, pp. 111-112); "Truffaldino: Sue risate, e riflessi sopra i pensieri romanzeschi del Principe" (II, 6, p. 113). ● Ambigui riferimenti burleschi alla monarchia: Truffaldino ribadisce più volte nella scena seconda del terzo atto che non ha mai voluto lavorare, il che lo porta a pensare di avere origini regali (ad. es. III, 2, p. 118: "Truffaldino [a Brighella ...] Che il suo primo compratore [Truffaldino era divenuto schiavo] avendolo provato in molti mestieri, e avendolo trovato sempre monarchescamente sprezzante tutto, fuori che i cibi, l'aveva venduto [...]"). ● Velata sferzata contro i costumi delle vedove: "Porzia [in riferimento ad Adelaide inconsolabile dopo la morte di Enrico]: [...] Chi è morto, è morto; abbiám da pianger sempre? / Bisogna uniformarsi all'altre vedove" (III, 5, p. 123). ● Indiretto riferimento ai cantanti evirati: "Pantalone (*legge* [ad Adelaide]): A' piedi dell'A. V. so presenta Grimaldello, primo Musico soprano della sua Ducal Corte [...]"] (III, 5, p. 123). ● Presenza di formule umoristiche (presenti in tante altre opere gozziane) negli interventi delle maschere: "Pantalone: Che queste nuove minacce di guerra gli seccano il preterito [...]"] (III, 8, p. 133). ● Riferimenti storico-letterari: (IV, 3, p. 150): "Porzia: [...] forse Arbace era Serse, e Serse Arbace [...]". ● Critica all'immoralità cittadina con un breve ricupero dello stereotipo del *beatus ille*: (V, 1, p. 161): "Truffaldino [...] Che, se fosse in una Città, le persone farebbero paura a lui, perchè le Genti Cittadine son divenute furbe; ma che tra i Villani si può ancora vivere [...]".

B.- FONTE SPAGNOLA: *Rendirse a la obligación*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- **Autore e titolo:** José De Figueroa y Córdoba - Diego De Figueroa y Córdoba, *Rendirse a la obligación*.

Nota: I cognomi dei due fratelli non compaiono sempre nello stesso ordine nelle edizioni antiche dei testi.

60.- **Edizione utilizzata:** DIEGO DE CÓRDOBA Y FIGUEROA - JOSEPH DE CÓRDOBA Y FIGUEROA, *Comedia famosa Rendirse a la obligación*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada a costas de la compañía, s. d. (ma Settecento).

Nota: Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 36, per rendere più facile la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo.

II.- TIPO

61.- **Genere:** Nel titolo del testo a stampa si legge "commedia", ma si tratta di una tragicommedia.

62.- **Generi interni:** (I, p. 8): canzone negli sponsali di Margarita ed Enrique (un'ottava seguita da una terzina dallo schema: 10A, 12B, 10A, 12B, 10-, 12A, 10-, 12A, 12A, 10-, 12A —le lettere indicano assonanze, non rime—); (III, p. 29): quartina di ottonari tronchi con rima abbracciata (8/ra, 8/rb, 8/rb, 8/ra), i successivi

interventi dei “músicos” dovrebbero essere la continuazione della quartina, sempre cantando gruppi di ottonari.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi nel confronto fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Rendirse a la obligación</i>	<i>La donna vendicativa</i>
Federico	Federigo, principe di Napoli
Don Fernando	Fernando, cavaliere spagnolo
Chichón, gracioso	Truffaldino, servo di Fernando
Margarita	Adelaide, duchessa di Bretagna
Porcia, criada / Flora	Porzia, damigella di Adelaide
Príncipe Enrique	Enrico, principe di Francia
Carlos, duque de Borgoña	Carlo, duca di Borgogna
Alberto, viejo	Pantalone,
Belardo, jardinero	Brighella, giardiniere
Don Juan	Giovanna, dama spagnola
Músicos	-
Dos Pilotos	Due marinai
Laurencio, servo di Federico / Octavio	(Il servo di Federigo di cui non si fa il nome) Tartaglia, ajo di Federigo

Nota: ● D. Juan è, in realtà, Juana travestita da uomo. ● Laurencio, Octavio e Flora non risultano nell'elenco dei personaggi, ma sono nominati o intervengono nel testo. ● Si ricordi che il nome del *gracioso*, Chichón, significa in spagnolo “bernoccolo” (afferma in un gioco di parole in II, p. 14: “Chichón: Dexame pensar, que treta / buscaré, que no me valga / chichones in la cabeza [...]”). ● Sono nominati anche il re Fiberto di Francia, fratello di Enrique (I, p. 4), il duca Leonelo, nonno di Margarita, D. Diego de Luna, fratello di Juana ucciso da Fernando (cfr. I, p. 11, Juana; si osservi che Gozzi rende meno stretta la parentela fra Giovanna e Diego, che nella sua versione sono cugini, probabilmente per rendere più verosimile la possibilità del matrimonio fra Juana e Fernando). ● Laurencio, personaggio solo nominato, ricopre le due funzioni di Tartaglia, prima è il servo che rimane vicino a Federigo e poi (II, p. 13) è inviato a Napoli dal padrone (Gozzi ha invece sdoppiato il servo della fonte spagnola nei due servi di Federigo, uno di cui non si fa il nome che rimane vicino a lui e lo stesso Tartaglia, che decide di partire per Napoli per chiedere aiuto ancor prima dell'inizio dell'azione: in tal modo Gozzi supera il problema del tempo trascorso tra la partenza dalla Borgogna e il rientro da Napoli di Tartaglia che richiederebbe molte settimane); comunque, quello che ritorna con le armate napoletane (III, p. 32) è un cavaliere chiamato Octavio (si tenga presente che né Laurencio né Octavio fanno parte delle *dramatis personae*). ● Carlos si presenta a Margarita come “Alexandro de Valois, conde de Turena”, ambasciatore del duca di Borgogna, in realtà lo stesso duca. ● Sono nominati due giardinieri: Tirso e Llorente (II, p. 14), un cavaliere: Fabricio (II, p. 24), e il “Conde Filipo” (*sic*), “Capitán General” dell'armata napoletana (III, p. 32). ● Juana, quando è travestita da uomo, si fa chiamare D. Juan.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

SW. Trascuro e distrazione.		
Antefatto		
Federico, <i>duque</i> di Calabria, vede un ritratto della <i>duquesa</i> di Bretagna e se ne innamora al punto che decide di andare in Francia per partecipare a un torneo in onore della <i>duquesa</i>. Nella competizione uccide Enrique, l'uomo amato dalla donna. In seguito però si scopre che il rivale non è morto ma soltanto ferito. Federico quasi impazzisce di gelosia quando si viene a sapere che i promessi sposi fisseranno il giorno delle nozze durante un ballo in maschera. / A Madrid Fernando, mentre torna casa di notte dopo una serata passata al tavolo da gioco, sente una voce di donna che lo chiama da una finestra e allo stesso tempo vede un uomo sopraggiungere con un'arma in mano. Subito sfodera la spada e uccide lo sconosciuto. Il giorno dopo viene a sapere che si tratta di D. Diego de Lara, un personaggio molto noto e molto influente nella Madrid dell'epoca, per cui decide di fuggire da Madrid con destinazione l'Andra, in compagnia unicamente di un servo. Durante il viaggio i due, essendosi smarriti nei boschi del ducato di Bretagna, si rifugiano in un castello dove incontrano il duca Federico.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	L'atto inizia con l'incontro tra Fernando e Federico, accompagnati dai loro rispettivi servi, fra i ruderi di un castello che funge da dimora di Federico. Si raccontano reciprocamente gli antefatti che li hanno li condotti e si giurano sostegno e fedeltà reciproci. / Nella sala illuminata per il ballo Margarita confessa a Porcia di provare uno strano turbamento all'idea di andare in sposa a Enrique. Entrano molte maschere, tra cui Fernando, Federico e Chichón. Durante il ballo Federico incontra Margarita alla quale rivolge appassionati elogi. Margarita riconosce in lui il feritore di Enrique e chiama le guardie perché lo catturino. Tutti i presenti si levano le maschere tranne i due amici e il servo. Enrique intima a Federico di arrendersi, ma Federico prima di fuggire assesta al promesso sposo un colpo mortale. Margarita, disperata, si sente la sola colpevole del fatto. / Due marinai si trattengono su una spiaggia prima di salire a bordo su una nave pronta per salpare, in attesa degli ultimi passeggeri. I tre fuggitivi giungono sulla riva. I marinai li accolgono con	Rumore di catene Hanno luogo le esecuzioni di Enrique

	bordo della nave diretta in Spagna e Federico dà loro in cambio una catena d'oro. / Su una spiaggia diversa dalla precedente sorge il "palazzo di delizia" della <i>duquesa</i>. Qui Alberto, l'anziano che sovrintende al palazzo, avvisa il giardiniere Belardo dell'imminente arrivo della <i>duquesa</i> e inoltre gli espone i fatti accaduti la notte precedente durante la festa di annuncio delle nozze. Entra Margarita con il seguito di cortigiani, vestiti a lutto, e di guardie. La <i>duquesa</i>, in preda a un cupo dolore, annuncia il suo ritiro dalla vita mondana, e fa davanti a tutti il solenne giuramento di concedere la sua mano e il suo regno a colui che le porterà la testa del suo nemico. Dalla finestra vede due navi al largo in difficoltà in mezzo alla tempesta. Margarita ordina che le sue navi salpino immediatamente in loro soccorso. Entrano i naufraghi: Doña Juana, in panni maschili, e Carlos, duca di Borgogna, nudo. Quest'ultimo, vedendo Margarita, benedice il destino che l'ha condotto proprio da colei che smaniava di conoscere. Juana, fingendosi un cavaliere, dice di essersi imbarcato in Spagna, sua patria, per arruolarsi nella guerra delle Fiandre e chiede asilo. Carlos, celando la sua vera identità, si presenta come <i>conde</i> di Turen e ambasciatore di Carlos, <i>principe</i> di Borgogna, del quale tesse grandi lodi. Margarita dà ordine che i due gentiluomini dispongano di un onorevole alloggio, mentre, uscendo di scena, riserva per se stessa ancora pianto e dolore.	(cfr. II, p. 13). Naufragio della nave
Entracte		Passano alcune ore fino al giorno successivo. Federico invia Lisardo a Napoli a chiedere aiuto a suo padre.
Atto II	Sono in scena Federico, Fernando e Chichón, i due primi nei panni di giardinieri. Federico esulta perché il destino gli ha permesso di ritornare ancora in Bretagna. Chichón e Fernando si mostrano invece molto preoccupati per il pericolo che corrono in questa terra. Federico dichiara che non può che vivere dove c'è il suo sole, e che comunque non c'è rischio perché nessuno in Bretagna ha visto il suo volto. Sa di certo che nella <i>quinta</i> hanno bisogno di giardinieri, per cui intende avere quel posto. Si presentano come fratelli, con i nomi rispettivamente di Celio (Fernando) e Lisardo (Federico) al giardiniere Belardo, il quale dopo un breve dialogo li ingaggia subito. Entra in scena Juana, nelle vesti di cavaliere, e si lamenta dei tristi casi che l'hanno condotta in quella situazione. Invoca Fernando, esiliato per colpa sua chissà dove. In quel mentre le sembra di riconoscere nell'uomo che parla col giardiniere proprio il suo amato Fernando. Lo chiama e gli fa una serie di domande. Fernando le risponde con circospezione ma non tace di essere spagnolo. Allora il cavaliere (Juana) lo convoca di lì a poco in un altro luogo del giardino dicendogli che una dama spagnola, di cui è messaggero, l'ha riconosciuto come spagnolo e vuole parlare con lui. Juana parte alla ricerca di abiti femminili da indossare. Fernando rimane pensieroso in attesa che la misteriosa dama sciolga i suoi dubbi. Teme infatti di essere scoperto da qualcuno che conosce la sua vera identità. Nel frattempo entra Margarita, seguita da Flora, da altre dame e da Alberto, il quale chiede il permesso di leggerle diversi memoriali. Margarita assorta nel suo dolore non vuole, ma poi acconsente, anche se subito interrompe Alberto, ordinandogli di non portare a termine la lettura. Flora tenta di alleviarle il dolore. Margarita chiede a Belardo di chiamare quei nuovi giardinieri per distrarre la sua afflizione. Flora sente una certa attrazione per Celio. I giardinieri dicono di venire dalla Spagna. Federico dice di trovarsi in Bretagna perché in patria moriva a causa dell'amore di una donna. Le dice inoltre che lei è il più bel fiore del giardino. Entra Chichón, travestito da medico. Si presenta come Dottor "Sanalo-todo" [guariscetutto] e dice di essere là per tentare di guarire l'ipocondria della <i>duquesa</i> [Chichón parla di se stesso anche come di "Doctor Gordolobo" (nome di una pianta medicinale della famiglia delle <i>Scrophulariaceae</i>)]. Margarita si diverte con le trovate di Chichón. Conclusosi l'intervento di Chichón-medico, entra Carlos nei panni dell'ambasciatore di se stesso, con atteggiamento altero e minaccioso nei confronti di Margarita. Il giardiniere Lisardo (Federico), che assiste alla scena, non potendo più tollerare simile arroganza, interviene in difesa di Margarita. Ma la donna rifiuta le difese di un villano e gli ordina di rimanere al suo posto di servitore. Federico ubbidisce e se ne va. Carlos resta da solo e rivela il piano che ha congegnato per rapire nottetempo Margarita e condurla seco in Borgogna. È ora in scena Juana, questa volta in vesti femminili. Sta aspettando, in preda a mille timori, che si presenti a lei il giardiniere, come convenuto. Fernando, nelle vesti del giardiniere Celio, entra in scena dal lato opposto. Juana narra al giardiniere dei tristi fatti successi a Madrid dei quali è stato protagonista involontario un tal Fernando, insieme a una gentildonna spagnola, di lui innamorata, che è ora tormentata dai rimorsi e dalla passione. Nessuno dei due svela però la sua vera identità all'altro. Anche Flora, che non può dormire in preda alla passione per Celio, giunge nello stesso luogo. Juana si accorge della nuova presenza e per timore di essere scoperta si ritira in tutta fretta. Fernando, credendo di parlare ancora con lei, spera di averne altre informazioni, ma ben presto capisce che ha davanti un'altra donna. Nel mentre sopraggiunge Margarita chiamando a gran voce le sue damigelle. Il giardiniere se ne va, alquanto disorientato. Margarita non si dà pace: la tormentano il dolore, il desiderio di vendetta. Appare in scena Federico che ha riconosciuto la soave voce dell'amata, senza però distinguere chiaramente i detti. Si presenta in scena anche Carlos. Dà ordini ai suoi uomini armati di tenersi pronti a montare in barca presso una vicina riva. I due che erano già in scena odono le voci, ma mentre Margarita le scambia per quelle dei due giardinieri, Federico intuisce immediatamente che è in corso un tradimento. Carlos, che ha riconosciuto dalla voce Margarita, ordina ai suoi uomini di catturarla e di seguirlo. A questo punto però interviene Federico. Sempre duellando, i due escono di scena, mentre la <i>duquesa</i> chiama a gran voce i suoi. Federico mette in fuga gli aggressori. Margarita riconosce il merito del giardiniere e vorrebbe ricompensarlo, ma lui si rifiuta. Esso spiega di essere un soldato che, a causa di un grande amore, è perseguitato da uno spietato nemico che vuole a tutti i costi la sua morte. Margarita allora giura solennemente che veglierà per sempre su di lui.	Il giardiniere Belardo consegna, in cambio di alcune monete, una chiave del giardino della <i>quinta</i> a Carlos.
Entracte		
Atto III	Federico con una zappa in mano riflette, preoccupato, sul fatto di desiderare ardentemente l'amore di Margarita, senza però avere nessuna speranza di successo. Anche Fernando è in pena. Infatti ha trovato per terra, nel luogo del convegno con la dama spagnola, un ritratto femminile da cui è stato vivamente impressionato e ora è pazzo d'amore per la bella sconosciuta che vi è effigiata. Entrambi parlano del potere	

dei ritratti che fanno ardere d'amore gli amanti. Federico vede Margarita scendere in giardino e lascia solo l'amico per seguire sospirando i passi dell'amata. Entrano anche Flora in cerca di Celio e Chichón in cerca di Flora. Mentre Flora sta per confessare a Fernando la sua segreta passione per lui, Chichón, approfittando del fatto che il suo signore è travestito da giardiniere e lui da dottore, si intramette per dichiarare amareggiato il suo amore per una damigella che mostra di essere leggera e volubile nei sentimenti. Rimasti soli, Fernando si arrabbia con il suo servo per la scenata. Sopraggiunge Juana, in panni maschili. Vuole constatare di persona se lo stratagemma di lasciare il suo ritratto nel luogo del loro notturno incontro ha avuto l'effetto sperato. Con gioia nota che Fernando si è innamorato della donna del ritratto, ma decide che non è ancora arrivato il momento di svelargli la sua identità. Margarita, tra sé, riconosce di provare per l'umile Lisardo un grande affetto. Nel dialogo che mantiene con lui arriva a provare persino gelosia per la donna che il servitore dice di amare, ma la consuetudine alle pene e al lutto le impediscono di aprire il cuore al nuovo amore. Interviene allora Chichón con il suo solito senso dell'umore per rivelare alla <i>duquesa</i> che di tutti gli insigni pretendenti alla sua mano, il più valoroso, il più illustre e il più innamorato è Federico, principe di Napoli. Federico e la <i>duquesa</i> , ascoltando la musica e i versi di Lisardo-Federico cantati dentro le quinte, danno inizio a un commosso dibattito su quale sia azione umana più degna: se perdonare le offese o rischiare la propria vita per amore. Irrompe Alberto per annunciare l'arrivo delle truppe nemiche al comando del <i>duque</i> Carlos di Borgogna. Margarita decide di affrontare il nemico e di trovare la morte in combattimento. Quindi se ne va, seguita da Alberto. Mentre Federico mostra la sua preoccupazione per il pericolo al quale va incontro Margarita, e Chichón scherza sul fatto di poterla aiutare in ogni momento visto che è medico, sopraggiunge Octavio, servo di Federico, molto contento di aver ritrovato vivo il suo signore, che tutti ritenevano morto. Federico raccomanda all'amico Fernando di salvaguardare in ogni momento la vita della <i>duquesa</i> . Fernando gli rinnova il suo giuramento di amicizia e di fedeltà. Carlos, seguito dai suoi soldati, irrompe furioso per la rabbia e per l'amore che ancora sente per Margarita e incita i suoi a preparare l'attacco. Accorre un soldato ad avvisare che uno stuolo di militari bretoni con a capo la stessa <i>duquesa</i> muove contro il loro campo. Carlos incita i suoi soldati a dimostrare il loro coraggio, lo stesso fa Margarita con i suoi. Comincia la battaglia. Segue una mischia confusa di duellanti che escono di scena. Quando i protagonisti ritornano, Margarita, disperata, annuncia la disfatta dei bretoni e il conseguente massacro di cui lei si sente responsabile. Quando si odono i canti di vittoria del nemico, riconoscono che tutto è perduto e Margarita accetta il consiglio di Alberto di seguirlo fino a una collina dove aspetteranno nottetempo di poter scendere al mare. Carlos dà ordine di inseguirli. Appare Federico con il volto coperto da una celata, seguito da soldati, e si scaglia contro Carlos. Si svolge un duello da cui esce vincitore il <i>duque</i> di Calabria, Federico. Tutti accorrono e Federico si ricopre il volto per non essere riconosciuto da Margarita, la quale vuole sapere chi è il valoroso a cui deve tutto. Federico si nega, per non provocare nuovi dolori e lutti e ordina ai suoi uomini di tenersi pronti alla partenza. A queste parole Margarita gli intima di scoprirsi. Allora Federico si presenta e confessa le sue colpe e il suo amore. Dopo molti tentennamenti Margarita decide di rinunciare ai primi giuramenti dettati dall'odio e di assolvere ai secondi, nati dall'amore. L'azione si chiude con la rivelazione della vera identità di Juana che va in sposa a Fernando. A Carlos viene concesso il ritorno in patria.	Si ascolta un clarino. La <i>duquesa</i> raduna il suo esercito. Lotta dei soldati di Carlos contro l'esercito di Margarita. L'esercito napoletano muove contro quello di Carlos.

65.- Tema principale: L'amore per una donna che si è vista unicamente in effigie. Il tema si ripete ben tre volte.

66.- Temi secondari: La vendetta per l'amore non condiviso. I diritti dell'amore che possono spingere fino all'estrema azione dell'omicidio.

Nota: Si osservi che il rifiuto di Margarita a sposare Carlos contraddice il principio della ragion di stato.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: "Ciudad de Breña" (I, p. 4, Federico) e dintorni.

68.- Luoghi particolari: Bosco con palazzo diroccato, giardino delle nozze, spiaggia, *quinta*, vicinanze del giardino dove si riposa Margarita

69.- Identità di luogo fra le scene: ● La prima *jornada* si apre con una tempesta che si abbatte in un bosco (I, p. 7: "Fernando: [...] en este bosque espeso [...]"). Qui Fernando e Chichón trovano un palazzo mezzo diroccato e vi entrano (pp. 1-7) per allontanarsene poi, senza alcuna indicazione, eccetto la didascalia "Vanse [Federico, Fernando e Chichón], y salen la Duquesa Margarita, Porcia y otras Damas" (I, p. 7). Ci troviamo ora nel giardino del palazzo della *duquesa* (I, p. 8: "Porcia [...] llega ya á este jardín / el prevenido festín") dove si celebrano le nozze. Di seguito l'azione si sposta su una spiaggia, dove due marinai attendono gli ultimi eventuali passeggeri di una nave in partenza. In essa s'imbarcano precipitosamente Federico, Fernando e Chichón fuggendo dal giardino delle nozze; pertanto si deve dedurre che la spiaggia si trova nei pressi del palazzo. Successivamente ci troviamo in una *quinta* (una villa, il palazzo di delizia gozziano) su una spiaggia, alla quale si può arrivare facilmente in barca dalla vicina città (cfr. Alberto, p. 9). ● La seconda *jornada* prende avvio nelle vicinanze del giardino della *quinta*, dove si è ritirata Margarita. In essa si presentano Fernando e Federico travestiti da ortolani, per poi passare al giardino. ● La terza *jornada* si apre ancora nel giardino della *quinta*, per poi spostarsi nella campagna vicina.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Versi	1042	1088	1015	3145

71.- Durata totale dell'azione: Si può presumere che l'azione si svolga in quattro sere e in tre giorni.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): 1/2/3. ● L'azione inizia in una notte, come indica Chichón (I, p. 1), quella in cui hanno luogo le nozze fra Margarita e Enrique (I, p. 6, Federico, cfr. § 74) e la fuga di Federico, Fernando e Chichón sulla nave che sta per salpare da una spiaggia nelle vicinanze (I, p. 9: "Federico: [...] decid, si acaso se halla / en la playa algun navio, que esta misma noche salga [...]"). Comincia poi il giorno successivo (p. 9, cfr. § 74), in cui avviene il naufragio della nave. ● La seconda *jornada* inizia nel giorno successivo a quello del naufragio, come indica Federico (II, p. 13) e si protrae fino alla sera, come si deduce dalle parole di Juana quando dice di temere che Fernando si sia addormentato, e di Fernando che parla di oscurità e di notte (II, p. 21), e poi di Flora (II, p. 23), nonché di Carlos (II, p. 23; per tutti i casi cfr. § 74). ● La terza *jornada* prende avvio la mattina presto dell'indomani (III, p. 25; cfr. § 74), come si deduce dalle parole di Juana, quando fa accenno al proprio ritratto che il giorno prima ha lasciato a bell'apposta per terra perché fosse ritrovato da Fernando (III, p. 27, cfr. § 74). Continua poi giungendo fino alla sera e l'azione si conclude prima con lo scontro tra gli eserciti di Margarita e di Carlos (III, p. 33, cfr. § 74) e poi tra quelli di Carlos e di Federico (III, p. 34).

Nota: ● C'è da segnalare che nella seconda *jornada* Carlos accusa Margarita di avere sposato Enrique "hoy" (II, p. 20); la qual cosa farebbe supporre che gli avvenimenti del primo e del secondo atto si svolgano nello stesso giorno. Tuttavia siamo del parere che con "hoy" (cfr. § 74) Carlos si riferisca a un più generico "tempo presente", in opposizione al passato, quando il padre di Margarita aveva stabilito come sua ultima volontà che la figlia sposasse Carlos. ● E' del tutto inverosimile che Federico invii Laurencio a Napoli nella seconda *jornada* e che nella terza, vale a dire 24 ore dopo, l'armata napoletana sia già in Bretagna. Non a caso questa incongruenza nell'adattamento del testo di Gozzi viene superata facendo partire l'artaglia alla volta di Napoli già prima dell'inizio dell'azione. ● Poiché Federico parla di "aquella noche" quando si riferisce alla sera in cui Carlos ha tentato di rapire Margarita, fatto che sarebbe avvenuto la sera prima in corrispondenza del finale dell'atto secondo, si può giustamente rilevare una certa qual indeterminatezza del trascorrere del tempo tra un atto e quello successivo.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene):

Prima *jornada*: È costituita da una notte (contrassegnata dall'arrivo di Fernando e Chichón e dalla loro fuga sulla nave, insieme anche a Federico) più il giorno successivo, come si può dedurre dalle parole di Alberto. Potrebbe esserci un breve salto di alcune ore fra la notte e il giorno successivo.

Seconda *jornada*: Inizia nel giorno successivo a quello del naufragio, protraendosi fino alla sera. Il tempo sembra trascorrere senza salti.

Terza *jornada*: Prende avvio la mattina presto all'indomani della sera che chiude la seconda *jornada*, e va avanti fino alla sera. Il tempo sembra trascorrere senza salti. C'è da dire però che i preparativi militari che precedono le due battaglie tolgono verosimiglianza a tutto l'apparato temporale.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: ● (I, p. 1): "de noche". (I, p. 6): "Federico: [...] esta noche [...] Enrique e Margarita] celebraban [...] sus bodas [...] esta misma noche [...]"; (I, p. 7): "Fernando [...] en este bosque espeso / esta tarde nos perdimos [...]" (il riferimento è al pomeriggio prima che inizi l'azione drammatica); (I, p. 9, didascalia): "Apaga Federico las luces con la espada [...]"; (I, p. 9: "Federico: [...] esta misma noche [...]"); (I, p. 9): "Alberto: La Duquesa mi señora, / despues del triste suceso / de anoche [...] y hoy me avisó [...]" ("anoche" indica la sera precedente). ● (II, p. 13): "Federico: [...] Ayer en su Corte entramos, / y ayer supimos [...]"; (II, p. 20): "Carlos: [...] Y hoy, pues, [...] elegisteis [...] para vuestro esposo á Enrique [...] el Duque [...] hoy me escribe [...]"; (cfr. § 73); (II, p. 21): "Carlos: [...] tiempo, apresura las alas / de tu curso; noche, llega [...]"; (II, p. 21): "Juana: [...] á él se le olvidó [...] sin cuidado dormiré [...]"; (II, p. 21): "Fernando: Tal obscuridad no vi? [...] yo vengo, / de la duda, y de la noche / dos veces confuso y ciego [...]"; (II, p. 22): "Juana: [...] el silencio / me valga, y la noche [...]"; (II, p. 23): "Flora: No pude llamar al sueño / con el calor [...]". ● (III, p. 25): "Federico: Temprano / has venido á la tarea [...]"; (III, p. 25): "Fernando: [...] esta mañana le halló / mi cuidado entre estas flores [...]"; (III, p. 26): "Flora: [...] levantándose al aurora [...]"; (III, p. 27): "Juana: [...] si halló mi retrato, que / á noche dexé con arte [...] / porque á noche lo perdió"; (III, p. 28): "Margarita: [...] qué haceis / tan temprano en el jardín?"; (III, p. 33): "Alberto: [...] tomar ese inculto monte, / y en su maleza intrincada / abrigarnos, entre tanto / que podamos en las pardas / sombras de la obscura noche / volver [...]"; (III, p. 34): "Federico: [...] queriendo despues robarla / del jardín aquella noche".

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No. L'azione drammatica dura per lo meno due giorni.

76.- Luogo: Sì, se accettiamo come un unico luogo una città e i suoi dintorni, poiché tutta l'azione si svolge in una città della Bretagna e nei suoi dintorni.

77.- Azione: Sì.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: ● (I, didascalia, p. 1): "Ruido de tempestad"; (I, p. 1): "Fernando: [...] á los reflexos / de aquel relampago [...] Chichón: à la luz de otro lucero / deslucido, de quien tiene / su noble origen los truenos [...]"; (I, p. 2, didascalia): "Ruido de cadenas dentro"; (I, p. 2): "Chichón: [...] tengo / chamuscados los oídos / con las centellas y fuego / que estos eslabones [de las cadenas] forman [...]"; (I, p. 8): scena di canto e ballo alle nozze di Margarita ed Enrique; (I, p. 9): catena d'oro con cui Federico paga i marinai; (I, p. 10): rumore di remi e barche; (I, p. 10, didascalia): "Salen los mas que pueden", con cui si vuole indicare la presenza sulla scena del maggior numero possibile di attori nel momento in cui Margarita arriva alla *quinta*; (I, p. 11): il naufragio della nave si produce "dentro", e provenienti dalle quinte si sentono voci e rumori. ● (II, p. 14): catena d'oro che Federico dà a Chichón per acquistare gli attrezzi necessari a travestirsi da dottore. ● (III, p. 33, didascalia): "*Tocan caxas y clarines*".

79.- Didascalie di particolare importanza: ● (I, p. 1): "Entranse y salen por otra parte": per fare finta di entrare nel palazzo diroccato. (I, p. 2): "Retiranse [Fernando y Chichón], y sale Federico vestido de pieles, cubierto el rostro, arrastrando cadenas, con una hacha en la mano, que pone en el tablado". ● (II, p. 14): "Entran los dos por una puerta, y salen por otra": per fare finta di entrare nel giardino della *quinta*; è una risorsa simile a quella utilizzata nel primo atto per entrare nel palazzo diroccato. ● (III, p. 33): Battaglia fra gli eserciti di Carlos e di Margarita ("*Aquí se forma la batalla entre unos y otros, y salga la Duquesa peleando con el Duque, y los suyos, y siempre á su lado Don Fernando, y Doña Juana, y acabada la batalla, sale la Duquesa, Alberto, Don Fernando y Doña Juana*").

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● (I, p. 2): Federico appena sa che Fernando è spagnolo decide di affidarsi totalmente a lui poiché "en la lealtad española / vive seguro mi empeño". ● Riferimenti mitico-letterari: (I, p. 5): "Federico: [...] Aquí la pluma de Homero [...]"; (III, p. 29): "Chichón: [...] con / la muger de Caláinos [protagonista di un antico *romance* spagnolo], y el Preste Juan de las Indias [...]"; (III, p. 31): "Margarita: [...] sobre el alado Hipogrifo [...]". ● Alberto (I, p. 10), Margarita (I, p. 11) e Chichón (III, p. 31) usano il termine "góndolas" per far riferimento generico a barche. ● Allusione divertita di Chichón a una strana relazione omosessuale in quanto Fernando si è innamorato del ritratto di Juana e trova che l'effigie assomigli a D. Juan, che è in realtà la stessa Juana in vesti maschili: "Chichón: Mi amo está endemoniado: / por Dios, que enamora á un hombre [...] El Fernando / es inclinada (*sic*) á lampiños." (III, p. 27).

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La caduta di Donna Elvira regina di Navarra. Prologo tragico*

Nota: Si tratta di un prologo che fa corpo unico con *PuPr* come riconosce lo stesso Gozzi nella prefazione e anche lettori moderni (cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 180-182). Considerare le due opere separatamente restituisce una prospettiva molto diversa soprattutto in alcune voci (ad esempio, l'unità di tempo).

02.- Abbreviazione: *CaDo*.

03.- Edizione utilizzata: ZAN V, pp. 167-194.

04.- Altre edizioni: COL IV, pp. 175-204.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 4.10.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “*La vengança en el Despenno, y tirano de Navarra*, di D. Giovanni di Matos Fragoso” (p. 177).

II.- TIPO

07.- Genere: Prologo tragico.

Nota: Gozzi nella prefazione scrive: “mai Dramma flebile Francese non vinse queste due rappresentazioni nel far piangere, e nel far ridere” (p. 181), ma non ci sono elementi comici in questo prologo.

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Donna Elvira, regina di Navarra, vedova del re D. Pietro, incinta.

Don Sancio, fratello di D. Pietro, acclamato re di Navarra.

Don Raimondo di Guevara, vecchio gran maresciallo, e primo ministro del re defunto.

Don Roderigo, figliuolo di D. Raimondo, seguace di D. Sancio.

Don Ramiro, gran cancelliere di Navarra.

Beltramo, capitano di guardia del quarto abitato dal re defunto.

Cavalieri, e grandi del regno di Navarra.

Soldati.

Popolo.

Nota: Il bambino che porta in grembo D. Elvira sarà un personaggio di *PuPr*. Qui è quasi un personaggio che non parla.

10.- Protagonisti: D. Elvira, D. Sancio, D. Raimondo.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Beltramo potrebbe alludere a chi trama in positivo ed è quello che fa il personaggio fingendosi amico di D. Sancio per poi tradirlo e mettere in guardia la regina. Non ci sono conferme certe. Inoltre si deve tenere conto che nella fonte spagnola c'è un personaggio chiamato Beltrán.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

Nota: D. Raimondo è un modello morale che ricorda D. Giovanni Pasquale di *MoGi*, personaggio vagamente autobiografico, ma non ci sono riferimenti diretti.

14.- Rapporti fra i personaggi: ● D. Sancio è il cattivo usurpatore del trono che trama crudelmente contro D. Elvira e il nascituro. ● D. Raimondo è l'antagonista positivo che difende la discendenza legittima. ● D. Roderigo, figlio di D. Raimondo ma sodale di D. Sancio, drammatizza il contrasto. ● Beltramo si mostra succube di D. Sancio ma in realtà è complice di D. Elvira. ● D. Ramiro (che ha una parte minima), come del resto i cavalieri, i soldati e il popolo, non fanno che seguire il potente.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto unico							Totale (7)
	Scena							
	1	2	3	4	5	6	7	
Beltramo	X	(X)	(X)	(X)	X		X	3 + (3) = 6
D. Raimondo	X	X	X	X	(X)			4 + (1) = 5
Soldati	(X)	X	(X)	(X)	(X)			1 + (4) = 5
Cavalieri e grandi		X	(X)	(X)	X			2 + (2) = 4
Popolo		X	(X)	(X)	(X)			1 + (3) = 4
D. Elvira						X	X	3
D. Roderigo			X	X	X			3
D. Sancio				X	X			2
D. Ramiro				(X)	X			1 + (1) = 2

17.- Soliloqui di particolare importanza: La scena 6 è un breve soliloquio di D. Elvira, sottolineato anche da Gozzi nella prefazione, perché anticipa lo svolgimento dei fatti e allude ad una forma di giustizia superiore alla volontà degli uomini.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: La scena 3 è un dialogo tra Raimondo e Roderigo: oltre al problema morale di Raimondo, il cui figlio è un traditore che va combattuto e ucciso, si sottolinea l'“eroismo cieco” di Raimondo stesso, che impersona alcuni degli elementi più importanti dell'etica gozziana.

19.- Uso particolarmente rilevante degli ‘a parte’: Beltramo, nella scena 5, rende palese al pubblico il buon fine del proprio apparente tradimento. Risulta quindi moralmente diverso agli occhi di D. Elvira e agli occhi del pubblico. Il procedimento comunque è tutt’altro che inusuale

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

Nota: Si ricordi che i personaggi appartengono tutti alla corte di Navarra, non ci sono personaggi popolari, ma solo una indefinita massa di truppe e popolo ineggiante al presunto re.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
D. Pietro, re di Navarra, è morto. D. Sancio, suo fratello, si considera il legittimo erede, ma D. Elvira, vedova di don Pietro, porta in grembo un figlio che ritiene debba essere sovrano a tutti gli effetti.		
		Azione scenica Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1	D. Raimondo, avvertito da un biglietto del re dell'aggravarsi della sua malattia, rientra alla corte di Navarra, dove lo accoglie Beltramo, che si dichiara all'oscuro di tutto, ma impedisce al Ministro del Re di recarsi da lui. I timori di D. Raimondo diventano realtà quando, subito dopo, il popolo acclama il crudele ed ingiusto don Sancio re.
	2	D. Raimondo parla alle truppe e al popolo e raccomanda loro di considerare re il bambino che la regina porta in grembo.
	3	Accorre D. Roderigo a fermare l'audace che parla contro don Sancio e s'avvede che si tratta di suo padre D. Raimondo. Ne segue un dialogo serrato nel quale Roderigo cerca di convincere il padre della correttezza della scelta di D. Sancio come re, ma Raimondo si mostra intransigente e severissimo col figlio e giunge addirittura a sguainare la spada.
	4	Sopraggiunge in quel momento D. Sancio che parla a don Raimondo prima cercando di convincerlo con calma del proprio ruolo e poi, vista la sua reticenza, con rabbia sempre maggiore, fino ad ordinarne l'arresto.
	5	Interviene D. Elvira parlando a tutti e mostrando un foglio scritto da D. Pietro nel quale si esprime il desiderio di lasciare il regno al nascituro. D. Sancio tuttavia scredita le parole della donna e le strappa il foglio di mano lacerandolo. Tutti seguono infine D. Sancio.
	6	Rimasta sola, D. Elvira si disperava invocando giustizia dalla natura.
	7	Beltramo si avvicina furtivamente a D. Elvira e le raccomanda la fuga se vuole sperare di salvare il bambino che porta in grembo dai crudeli progetti di D. Sancio.

29.- Tema principale: Il rispetto delle regole e delle autorità contro il desiderio di potere.

30.- Temi secondari: Con *PuPr*: la giustizia superiore.

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: -

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: -**V.- LUOGO****34.- Luogo generale:** Regio cortile nella corte di Navarra.**35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari:** Atto unico: regio cortile nella corte di Navarra.**Nota:** Rappresenterebbe il primo di quattro atti se considerato insieme con *PuPr* (cfr. § 06).**36.- Identità di luogo fra le scene:**

Atto unico: 1_2_3_4_5_6_7.

VI.- TEMPO**37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi 'premeditati' dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):**

		Scena						
		1	2	3	4	5	6	7
Atto unico	versi	109	36	117	109	144	10	33
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-
		Totale						
		558						

38.- Durata totale dell'azione: Molto breve (meno di mezza giornata).**39.- Soluzione di continuità fra gli atti:** Atto unico.**Nota:** Rappresenterebbe il primo di quattro atti se considerato unitamente a *PuPr* (cfr. § 06).**40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):**

Atto unico: 1_2_3_4_5_6_7.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

-

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ**Nota:** Si tratterebbe in realtà di uno dei più audaci tradimenti della regola se il testo si considera unitamente a *PuPr* (cfr. § 06).**42.- Tempo:** Sì. Tutto si svolge in un lasso di tempo molto breve, senza alcuna pausa notevole tra le scene.**43.- Luogo:** Sì. Il luogo è il cortile della Corte di Navarra.**44.- Azione:** Sì. Si tratta di un solo lungo dialogo al quale partecipano personaggi diversi che entrano ed escono di scena.**VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI****45.- Uso di particolari oggetti:** il solo oggetto citato è il foglio mostrato da D. Elvira nella scena V.**46.- Uso di effetti sonori e musicali:** Si odono rulli di tamburo nella scena 1.**47.- Uso di effetti 'speciali':** -**48.- Uso di scene con ampia presenza di attori:** Le scene 1-4 si svolgono alla presenza di soldati, cavalieri e popolo, che assistono ai dialoghi e osannano D. Sancio.**49.- Cambiamenti delle decorazioni:** -**50.- Didascalie di particolare importanza:** -**IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI****51.- Eventuali dati d'importanza:** La prefazione, comune a *CaDo* e a *PuPr*, è tutta volta a spiegare il nesso fra le due opere. C'è un riferimento diretto all'*Appendice al ragionamento ingenuo*.**X.- PRIMA RECITA****52.- Città e teatro:** Venezia, teatro S. Angelo.**53.- Data:** 30 gennaio 1768.**54.- Compagnia:** Sacchi.**55.- Teatro della prima a Venezia** (casomai sia differente a quello della prima assoluta): -**56.- Data della prima a Venezia** (casomai sia differente a quella della prima assoluta): -**57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore:** Diciassette.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: Il testo risulta di particolare importanza come audace esperimento se lo si considera inscindibile da *PuPr*. Nella prefazione si paragona questo testo al personaggio classico che narra l'antefatto prima di molte commedie, ma la scelta della drammatizzazione appare comunque nuova ed interessante.

B.- FONTE SPAGNOLA: *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Juan De Matos Fragoso, *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*.

60.- Edizione utilizzata: JUAN DE MATOS FRAGOSO, *Comedia famosa La venganza en el despeño y tyrano de Navarra de Don Juan de Matos Fragoso*, s. n. t. (suella settecentesca o dei primi anni dell'Ottocento).

II.- TIPO

61.- Genere: Tragicommedia

62.- Generi interni: Impianto da tragedia a lieto fine, con inserti da commedia, soprattutto per i personaggi di Filote e Pasquala (la cui vena comica però è molto accentuata nell'adattamento di Gozzi).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>La venganza en el despeño</i>	<i>La punizione nel precipizio</i>
Don Martín	Don Roderigo
Don Sancho	Don Sancio
Don Ramiro	Don Ramiro e Tartaglia
Don Ramón, barba	Don Raimondo
Alfonsico	Alfonso
Beltrán	Beltramo
Filote	Truffaldino
Lauro	Pantalone
Elvira	Donna Elvira
Doña Blanca	Donna Bianca
Juana	Giovanna
Pasquala	Smeraldina
Villanos	Villani
Criados	Staffieri

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
D. Pietro re di Navarra è gravemente malato. Alla sua morte resterà la regina D. Elvira incinta di un erede, ma anche il fratello D. Sancio vorrà il potere.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
<i>Atto I</i>	D. Raimondo ritorna alla corte di Navarra e viene a sapere che il re è morto. D. Sancho si è già sostituito a lui e viene acclamato dal popolo. Persino il figlio di Raimondo, Martin, lo appoggia e a nulla valgono i discorsi di Raimondo ed Elvira. Alla fine i due sono costretti a fuggire sui monti, dove si incontrano. Nel frattempo Lauro si reca da D. Blanca e racconta di aver trovato nel bosco una donna che partoriva che gli ha affidato il bambino.	
<i>Entracte</i>		Passano quindici anni, il bambino è cresciuto e vive da villano nella corte di D. Bianca.
<i>Atto II</i>	Filote e Pasquala litigano, interviene Alfonsico prima e poi D. Blanca, che ha modo di apprezzare i modi gentili e signorili del ragazzo. Arriva il re che insidia D. Bianca, la quale recisamente lo respinge. In quel momento giunge D. Martin. Il re si scusa, ma manda D. Martin in Aragona. Nel frattempo nel bosco presso D. Elvira giunge Filote per mangiare e la donna ottiene, anche grazie a D. Ramon, di condividere il suo pasto. Ne approfitta per avere notizie dalla corte e scopre che il figlio Alfonso è vivo e sta bene. Ma arriva in quel momento proprio Alfonso che dà la caccia a dei mostri che pare si aggirino nei boschi (così fanno credere D. Elvira e D. Ramon) e trova la donna che è costretta a manifestarsi come tale abbandonando i panni da mostro. Lei riconosce il figlio, ma non gli dice tutto, gli dà appuntamento, però, per il giorno successivo.	

	Filote aiuta D. Sancho ad entrare negli appartamenti di D. Blanca. Blanca lo respinge e chiama aiuto. Arriva Alfonso che sfida il re nel buio. D. Sancho scappa e arriva D. Martin che prima se la prende con Alfonso e poi accetta di ascoltare le spiegazioni di Blanca.	
Entracte		
Atto III	Blanca racconta a Martin le intenzioni di D. Sancho, dimostrando, anche con un foglietto a lei recapitato, che lui vuole insidiarla e sposarla. Martin si pente di avere sempre appoggiato Sancho. Arriva il re e organizza una battuta di caccia ai mostri alla quale partecipa anche Martin. In un'altra squadra stanno Alfonso e Filote. Ma ad Alfonso interessa tornare al più presto da D. Elvira e quando finalmente riesce a parlarle apprende tutta la verità sulla loro identità. Si incontrano anche Ramon e Martin nel bosco e, non senza difficoltà, si capiscono e si perdonano, e si accordano, anche con Alfonso ed Elvira, contro D. Sancho. Lo uccide Martin nel bosco, facendolo passare per un incidente di caccia. Tutti acclamano infine Alfonso re.	

65.- Tema principale: La giustizia trionfa contro il sopruso.

66.- Temi secondari: L'importanza della integrità morale della donna.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Corte di Navarra e boschi circostanti.

68.- Luoghi particolari:

Atto I: Soglie del palazzo reale, villaggi di D. Blanca, bosco.

Atto II: villaggi, boschi, appartamenti di D. Blanca.

Atto III: Appartamenti di D. Blanca, bosco, corte.

69.- Identità di luogo fra le scene: Ci sono improvvisi salti dalla corte ai boschi all'interno di tutti e tre gli atti.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
Versi	930	1064	1011	3005

71.- Durata totale dell'azione: Due giorni e una notte (oltre ai quindici anni passati fra il primo e il secondo atto).

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): I/II_III. Tra il primo e il secondo atto passano addirittura quindici anni.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): L'unica cesura forte precede la notte in cui Sancho si introduce negli appartamenti di Blanca alla fine della seconda *jornada*.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: -

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No: c'è un salto di quindici anni tra la prima e la seconda *jornada*.

76.- Luogo: A rigore l'unità di luogo non è rispettata, a causa dell'ampio utilizzo di scene nei boschi, anche se non si sa se questi facciano parte della corte o meno (cfr. § 43).

77.- Azione: No. Anche se le varie direttrici dell'intreccio convergono nel finale (cfr. § 44).

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: Grande presenza di attori all'arrivo di D. Blanca al villaggio (atto I), con musiche al seguito. All'acclamazione di Sancho e al seguito dei suoi movimenti in tutti gli atti, e all'acclamazione finale di Alfonso. I cambiamenti delle decorazioni sono necessari ad ogni cambiamento di luogo, in particolare quando dalla corte si va nel bosco (cfr. § 68).

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: Il testo è molto simile a *CaDo* + *PuPr*. In qualche passo sembra una vera e propria traduzione. La sola differenza rilevante è la trasformazione da opera in tre atti a una in quattro (anche se formalmente sono una di un atto e un'altra di tre). *CaDo* corrisponde a un'ampia parte del primo atto, anche se non tutto: non vi compare, infatti, D. Bianca con Giovanna né il loro dialogo coi villani e in particolare quello fondamentale per comprendere l'intreccio con Lauro/Pantalone che Gozzi riprenderà con un espediente in *PuPr* (I, 3). Per quanto D. Bianca venga a sapere del trovatello subito in Matos Fragoso o dopo diciotto anni in Gozzi, nulla cambia per l'intreccio.

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La punizione nel precipizio. Tragicommedia in tre atti.*

Nota: Si tratta di un testo che non può prescindere dal suo prologo *CaDo*, come riconosce lo stesso Gozzi nella prefazione e anche lettori moderni (PIERMARIO VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 180-182). Considerare le due opere separatamente restituisce una prospettiva molto diversa soprattutto in alcune voci (ad esempio, l'unità di tempo).

02.- Abbreviazione: *PuPr*

03.- Edizione utilizzata: ZAN V, pp. 195-288.

04.- Altre edizioni: COL IV, pp. 205-301.

05.- Manoscritti conservati: -

06.- Fonte indicata da Gozzi: “*La venganza en el Despenno, y tirano de Navarra*, di D. Giovanni di Matos Fragozo” (p. 177).

II.- TIPO

07.- Genere: Tragicommedia.

Nota: Gozzi nella prefazione scrive: “mai Dramma flebile Francese non vinse queste due rappresentazioni nel far piangere, e nel far ridere” (p. 181).

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Don Sancio, re tiranno di Navarra.

Donna Elvira, regina di Navarra, da belva.

Alfonso, erede del regno, figliuolo di Donna Elvira.

Don Roderigo, grand'ammiraglio.

Don Raimondo, padre di D. Roderigo, da belva.

Don Ramiro, gran cancelliere.

Donna Bianca, moglie di D. Roderigo.

Giovanna, sua damigella.

Smeraldina, villanella, moglie di Truffaldino.

Pantalone, pastore.

Tartaglia, ministro di D. Sancio.

Truffaldino, villano, capocaccia.

Grandi del regno, che non parlano.

Villani cacciatori.

Cacciatori del re.

Staffieri.

Nota: D. Elvira, D. Sancio, D. Roderigo, D. Raimondo e D. Ramiro erano già in *CaDo*. Alfonso era il bambino nel grembo di D. Elvira.

10.- Protagonisti: D. Sancio, D. Roderigo, D. Bianca, Alfonso.

Nota: L'eterogeneità dell'opera prevede protagonisti diversi per ogni atto o situazione.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Pantalone, Truffaldino, Smeraldina e Tartaglia.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: D. Raimondo è un modello morale che ricorda D. Giovanni Pasquale di *MoGi*, personaggio vagamente autobiografico, ma non ci sono riferimenti diretti.

14.- Rapporti fra i personaggi: D. Elvira e D. Raimondo sono legati da profonda amicizia e lealtà: sacrificano la propria esistenza per salvaguardare Alfonso e non cedere alla crudeltà di D. Sancio. D. Roderigo, dapprima alleato del tiranno D. Sancio, ne scopre via via la malvagità, si pente e torna a legarsi al padre D. Raimondo. D. Bianca, buona e comprensiva con i suoi villani, si rivela donna integerrima nel respingere le insidie di D. Sancio e restare fedele al marito. Il pastore Pantalone è il padre adottivo di Alfonso che dimostra le proprie qualità etiche a D. Bianca. Truffaldino e Smeraldina sono due ingenui villanelli alle dipendenze di D. Bianca.

15.- Personaggi speculari: -**16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:**

Personaggio	Atto I Scena														Atto II Scena													
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	(13)	14	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
Truffaldino	X	X		X	X					X	X	X		X	X	X									X			
D. Sancio							X	X							X		X	X	X	X	X			X	X			
D. Bianca		X	X			X	X	X								X	X	X	(X)	(X)	X					X		
D. Roderigo							X														X	X	X	X	X			
Alfonso					X	X								X					X	X	X	X						
Tartaglia						X	X																	X	X			
Pantalone			X																X			X	X	X	X	X		
D. Raimondo									X			X		X														
Giovanna		X	X			X	X	X								X										X		
D. Elvira									X		X	X		X														
Villani cacciatori		X	(X)																		(X)			(X)				
Smeraldina	X	X		X	X																							
Cacciatori del re																								(X)				
D. Ramiro																												
Staffieri		X	X																									
Grandi del regno																												

Personaggio	Atto III Scena															Totale (40)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Truffaldino		X	X	X									(X)	(X)	X	15 + (2) = 17
D. Sancio						X				X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	12 + (4) = 16
D. Bianca					X				X						X	13 + (2) = 15
D. Roderigo								X	X	X	X	(X)	X	X	X	12 + (1) = 13
Alfonso		X	X	X					X						(X)	11 + (1) = 12
Tartaglia						X				X	(X)	X	(X)	(X)	X	8 + (3) = 11
Pantalone				X					X						X	10
D. Raimondo							X	X	X	X	X			X	X	10
Giovanna					X				(X)						X	9 + (1) = 10
D. Elvira	X		X	X					X						(X)	8 + (1) = 9
Villani cacciatori				(X)									(X)	(X)	X	2 + (6) = 8
Smeraldina																4
Cacciatori del re														(X)	X	1 + (2) = 3
D. Ramiro														X	X	2
Staffieri																2
Grandi del regno														(X)	X	1 + (1) = 2

Nota: Le scene dell'atto I sono in realtà tredici anche se la numerazione giunge in entrambe le edizioni a quattordici. Nell'edizione Zanardi, utilizzata per questa scheda, la progressione numerica salta il numero 13, mentre nell'edizione Colombani salta il numero 4. Qui e altrove si scriverà il numero di scena 13 tra parentesi perché inesistente, ma si conserverà così il numero 14 per l'ultima scena. Chi cercherà riscontro ai dati presenti in questa scheda nell'edizione Colombani dovrà dunque tener presente che la scena 4 non c'è e dalla cinque in poi sarà necessario aumentare di un numero (4=5, 5=6, 6=7...) fino alla 14 quando i numeri torneranno a corrispondere regolarmente. Nel computo totale si considererà il numero reale delle scene e cioè quaranta.

17.- Soliloqui di particolare importanza: -

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (I, 2, pp. 200-201): dialogo tra D. Bianca e Giovanna in cui si esprime l'idea positiva della vita dei villani (topos del *beatus ille*). ● (III, 11, pp. 283-284): alla fine della scena, D. Roderigo, rimasto solo, fa un bilancio della propria esperienza e si confronta con la propria coscienza, facendo alcune considerazioni morali di particolare importanza nella filosofia gozziana.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti tranne le maschere.

Nota: Anche Alfonso quando crede di essere un villano: è una spia dello sviluppo futuro.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Pantalone, Staffieri.

22.- Presenza di parti a soggetto: Truffaldino, Smeraldina.

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Tartaglia. Smeraldina alterna parti a soggetto e parti in versi (quando parla con Alfonso in I, 5).

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti tranne Pantalone. Dal testo non si evince null'altro anche se è probabile che le improvvisazioni delle maschere alle quali si allude sarebbero avvenute in dialetto almeno per una figura come Truffaldino.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Pantalone, ma cfr. § 24.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
L'antefatto è costituito dall'intero prologo tragico, <i>La caduta di donna Elvira regina di Navarra</i> , alla cui scheda si rimanda. L'intreccio riprende dopo una pausa di circa 18 anni.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I		
1	I pastori Truffaldino e Smeraldina, dopo un litigio dovuto alla gelosia di lei, decidono di chiedere a D. Bianca il permesso di sposarsi.	
2	Giunge D. Bianca e concede ai due il matrimonio, donando loro una borsa di denari. Parlando poi con la damigella Giovanna tesse l'elogio delle umili genti rispetto a chi è invischiato nelle trame del potere.	
3	Due staffieri portano Pantalone al cospetto di donna Bianca con un'accusa che riguarda il figlio, ma lui si difende con audacia e schiettezza tanto da essere molto stimato da donna Bianca. Pantalone allora approfitta per raccontare le circostanze in cui ha trovato Alfonso che non è suo figlio, ma il figlio di una sconosciuta donna regale (D. Elvira) incontrata nel bosco.	
4	Truffaldino e Smeraldina litigano perché lui è geloso delle attenzioni riservate da lei ad Alfonso.	
5	Alfonso interviene nel litigio difendendo Smeraldina e mandando via Truffaldino. Alle successive avances di Smeraldina risponde con un deciso diniego.	
6	Alfonso ascolta fortuitamente D. Bianca e Giovanna che parlano di lui e scopre di essere figlio della donna del bosco. Uscito allo scoperto rifiuta la proposta di donna Bianca di andare a vivere in città e si propone di andare sui monti a sfogare la propria rabbia. Da questo dialogo si viene a sapere che sui monti ci sono due pericolose fiere ricercate dai cacciatori.	
7	D. Sancio e Tartaglia stanchi dalla battuta di caccia per i due mostri si imbattono in D. Bianca. D. Sancio se ne innamora subito ma lei lo respinge recisamente.	
8	In quel momento rientra Roderigo e teme le insidie del re alla moglie. Intanto donna Bianca si ritira e l'episodio sembra concludersi ma è chiaro che don Sancio vuole tramare alle spalle di don Roderigo.	
9	Nel frattempo in una caverna sui monti, D. Elvira e D. Raimondo si tolgono le pelli mostruose che li nascondono. Si rammaricano della loro condizione di esiliati e si preoccupano per Alfonso.	
10	Truffaldino, ancora adirato con Alfonso, si ferma a mangiare e bere vicino alla caverna dove si nascondono i due.	
11	Esce donna Elvira coperta e chiede cibo a Truffaldino, il quale prova a scappare ma si imbatte in D. Raimondo.	
12	Infine Truffaldino è costretto a dividere il pasto coi due, i quali ne approfittano per avere notizie su Alfonso. Vengono però interrotti dai cacciatori in arrivo.	
(13)	-	-
14	Il cacciatore che arriva è proprio Alfonso. Elvira per non essere uccisa toglie la maschera e nel frattempo scopre che ha di fronte suo figlio. Vuole mandarlo via ma non riesce, alla fine decide di dargli appuntamento per il giorno successivo.	
Entrate		
Atto II		
1	È notte. Truffaldino racconta di aver avuto soldi dal re per farlo entrare di nascosto negli appartamenti di D. Bianca.	
2	Arriva D. Sancio, la stanza è aperta, ma D. Bianca non è ancora arrivata.	
3	D. Bianca parla con Giovanna. È inquieta: D. Roderigo è partito improvvisamente e lei non si fida del re.	
4	D. Sancio avvicina D. Bianca e la insidia. Lei dapprima cerca di respingerlo, poi, non riuscendoci, chiama le guardie.	
5	Accorre Alfonso, D. Sancio si copre. I due si sfidano.	
6	Giunge anche Pantalone attirato dal rumore. D. Sancio decide di desistere e fuggire.	
7	Arriva D. Roderigo in sospetto, nel buio si scontra con Alfonso.	
8	Entrano le guardie coi lumi. Nella sorpresa di tutti Roderigo chiede spiegazioni. Dopo molte esitazioni D. Bianca decide di dire la verità e a supporto della colpevolezza di D. Sancio mostra al marito il foglio da lui inviate. Ma il re sta arrivando.	
9	Pantalone annuncia l'arrivo del re in forma ufficiale. Roderigo si prepara a incontrarlo.	
10	D. Sancio decide di invitare Roderigo ad accompagnarlo nella caccia alle due fiere.	
11	In procinto di partire per la caccia, Truffaldino parla al re, vantandosi di aver visto le fiere. D. Sancio lo incarica di dirigere una spedizione di caccia assieme ad Alfonso.	
12	Informata di quanto sta accadendo da Pantalone, D. Bianca si disperà.	
Entrate		I cacciatori avanzano e sono ormai sulla montagna.
Atto III		
1	D. Elvira aspetta Alfonso al luogo concordato, ma si disperà perché lui non arriva.	

2	Alfonso arriva infine con Truffaldino al luogo concordato e manda via il compagno di viaggio che segretamente si propone di tornare di nascosto.	
3	Dopo molte esitazioni Elvira svela ad Alfonso il segreto della sua nascita e della sua identità. Ma Truffaldino, di nascosto, ascolta.	
4	Giunge Truffaldino con una squadra di cacciatori, Elvira vuole fuggire ma Alfonso decide di affrontarli.	
5	Intanto D. Bianca con Giovanna e Pantalone vanno alla ricerca di Roderigo.	
6	D. Sancio rimprovera Tartaglia di non aver ancora provveduto ad eliminare Roderigo.	
7	D. Raimondo torna alla caverna e non trova Elvira.	
8	D. Raimondo si imbatte in D. Roderigo. Si riconoscono e non senza difficoltà si riappacificano. Roderigo racconta la situazione al padre, il quale gli rivela che l'erede legittimo al trono è vivo.	
9	Si incontrano Raimondo, Roderigo, Elvira, Alfonso, Bianca, Giovanna e Pantalone e si accordano per affrontare D. Sancio e la sua squadra.	
10	D. Sancio riprende ancora Tartaglia per non aver ancora compiuto il suo compito. Si imbattono, intanto, in D. Raimondo.	
11	D. Sancio insegue D. Raimondo. Arriva Roderigo che, per difendere il padre, spinge in un burrone D. Sancio, che muore. Raimondo e Roderigo si accordano per farlo sembrare un incidente.	
12	Tartaglia vede D. Sancio morto e Roderigo piangente, se ne stupisce.	
13	Truffaldino e i pastori con lui assistono alla stessa scena.	
14	D. Ramiro e i grandi del Regno trovano il cadavere di D. Sancio. Roderigo e Raimondo simulano tristezza, ma rivelano che la Navarra ha già un altro re, il figlio di Pietro.	
15	Si presenta al popolo Alfonso, il nuovo re.	

29.- Tema principale: L'importanza capitale della integrità morale anche se costa grandissimo sacrificio, come si evince in particolare dalla figura di D. Raimondo, che alla fine risulta essere l'eroe positivo. In particolare, questo tema si evince dal ravvedimento progressivo del figlio D. Roderigo, che dopo aver abbracciato la causa di D. Sancio (come è evidente soprattutto in *CaDo*), ne comprende le iniquità e finisce per pentirsi. Nel pensiero gozziano esiste una giustizia superiore che premia la correttezza morale, e infatti la natura, già invocata in aiuto da D. Elvira in *CaDo*, provvede ad uccidere D. Sancio, rivelando uno snodo importante, peraltro sottolineato nella prefazione dallo stesso autore.

30.- Temi secondari: L'equilibrio tra i diversi livelli sociali.

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Politica: segna la distanza sociale soprattutto tra Truffaldino e Alfonso (cfr. in particolare I, 5 e I, 6).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: (I, 2, pp. 200-201): nel confronto sul giudizio dato dei villani si scorge una polemica contro le posizioni di Giovanna che attribuisce la serenità sociale esclusivamente alla formazione e cultura delle persone, mentre Bianca apprezza la vita di campagna per quello che è. Nel testo si scopre comunque che la differenza tra villani e non è data in un certo senso dal diritto di nascita più che dalla formazione (Alfonso è già un re nei modi anche se è cresciuto tra i pastori).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Navarra.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: Corte di Navarra e villaggi circostanti. Caverna e boschi tra i monti.

Atto I: campagna (1-3); "campagna differente" (4-8); luogo montuoso con grotta (9-14).

Atto II: camera di D. Bianca (1-12).

Atto III: montagna orrida con grotta (differente dalla prima) (1-15).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3/4_5_6_7_8/9_10_11_12_(13)_14/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Totale	
Atto I	versi	-	66	30	-	71	109	32	122	68	-	9	29	-	134	-	670	
	righe di prosa	-	-	163	-	-	-	18	6	-	-	-	-	-	-	-	187	
	soggetto	35	12	-	74	21	-	-	-	-	16	6	74	-	10	-	248	
Atto II	versi	-	23	45	55	33	4	9	156	7	57	29	15	-	-	-	433	
	righe di prosa	-	-	-	-	-	2	-	14	12	2	13	17	-	-	-	60	
	soggetto	36	10	-	-	-	-	-	-	-	-	29	-	-	-	-	75	
Atto III	versi	24	12	103	13	8	6	16	103	83	8	33	-	-	52	11	482	
	righe di prosa	-	-	-	-	14	16	-	-	4	9	-	8	-	-	-	51	
	soggetto	-	27	4	11	-	-	-	-	-	-	-	-	6	-	-	48	
Totale																	versi	1585
																	righe di prosa	298
																	soggetto	371

38.- **Durata totale dell'azione:** Due giorni e una notte. ● Atto I: un giorno, forse una mezza giornata (non ci sono indicazioni cronologiche precise, ma nelle scene 10-12, Truffaldino, Elvira e Raimondo consumano un pasto, dato il carattere e la voracità tipici della maschera e le condizioni di vita fatta di stenti degli altri due, non è certo che si tratti del pranzo). ● Atto II: la notte seguente (scene 1-8) e il mattino successivo (9-12). ● Atto III: il resto della giornata (probabilmente solo della mattina).

Nota: Si noti che rispetto a *CaDo*, invece, c'è un salto temporale di diciotto anni circa.

39.- **Soluzione di continuità fra gli atti:** I/II_III.

40.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti** (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_(13)_14/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15.

41.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:** All'inizio dell'atto II: “notte”.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- **Tempo:** Come si evince da § 38, la successione degli eventi è tutta compresa in meno di due giorni. A rigore, l'unità di tempo che va dall'alba al tramonto dello stesso giorno non è rispettata, ma il tradimento è minimo. Si tratta, infatti, più di una necessaria forzatura o di una interpretazione non rigida piuttosto che di un tradimento vero e proprio. Lo stesso Gozzi, infatti, percepisce come innaturale un eccessivo salto temporale e preferisce scrivere un *prologo tragico*, che si configura formalmente come altra opera (*CaDo*), piuttosto che inserirlo nel testo.

43.- **Luogo:** Come e più che per il tempo, sembra necessaria un'interpretazione elastica del concetto di unità di luogo. Tutto si svolge nella corte di D. Bianca o nei dintorni. In particolare, nella campagna e nei boschi, l'atto I, negli appartamenti privati l'atto II, e ancora nei boschi l'atto III. L'ampia presenza di scene nei boschi e nelle montagne infrange la regola dell'unità di luogo, anche se non è dato sapere se si tratta di terre, pure disabitate e incolte, ma riconducibili alla stessa corte.

44.- **Azione:** No. Si tratta di un caso di montaggio incrociato di scene nella corte e scene nei boschi (cfr. § 35 e § 43), anche se le direttrici delle due azioni convergono poi nell'atto III.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- **Uso di particolari oggetti:** -

46.- **Uso di effetti sonori e musicali:** Si suonano strumenti pastorali per una piccola contradanza musicale all'arrivo di D. Bianca (I, 2, p. 198). L'arrivo di D. Sancio è introdotto dal suono di trombe e tamburi (II, 8, p. 255) e di una marcia (II, 10, p. 256). L'acclamazione finale di Alfonso è accolta con suono di trombe e tamburi (III, 15, p. 287).

47.- **Uso di effetti ‘speciali’:** La caduta dal monte di D. Sancio (III, 11, p. 283).

48.- **Uso di scene con ampia presenza di attori:** Le scene con ampia presenza di attori sono quelle in cui è presente il seguito del re o di D. Bianca, o quelle dell'acclamazione del re D. Sancio o, nel finale, D. Alfonso: si tratta cioè delle medesime scene accompagnate da strumenti già rilevate a § 46.

49.- **Cambiamenti delle decorazioni:** Tra gli atti, in particolare all'inizio del terzo con montagna orrida e scoscesa.

50.- Didascalie di particolare importanza: (III, 11, p. 283): quando D. Sancio cade dal monte: “questa illusione fu mirabilmente eseguita”.

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: La prefazione, comune a *CaDo* e a *PuPr*, è tutta volta a spiegare il nesso fra le due opere. C'è un riferimento diretto all'*Appendice al ragionamento ingenuo*.

X.- PRIMA RECITA

- 52.- Città e teatro:** Venezia, teatro S. Angelo.
- 53.- Data:** 30 gennaio 1768.
- 54.- Compagnia:** Sacchi.
- 55.- Teatro della prima a Venezia** (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -
- 56.- Data della prima a Venezia** (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -
- 57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore:** Diciassette.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: Il testo risulta di particolare importanza come audace esperimento se lo si considera inscindibile dal prologo tragico *CaDo*. Nella prefazione si paragona questo procedimento al personaggio classico che narra l'antefatto prima di molte commedie, ma la scelta della drammatizzazione appare comunque nuova ed interessante.

B.- FONTE SPAGNOLA: *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

- 59.- Autore e titolo:** Juan De Matos Fragoso, *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*.
- 60.- Edizione utilizzata:** JUAN DE MATOS FRAGOSO, *Comedia famosa La venganza en el despeño y tyrano de Navarra de D. Juan de Matos Fragoso*, s. n. t. (suelta settecentesca o dei primi anni dell'Ottocento).

II.- TIPO

- 61.- Genere:** Tragicommedia
- 62.- Generi interni:** Impianto da tragedia a lieto fine, con inserti da commedia, soprattutto per i personaggi di Filote e Pasquala (la cui vena comica però è molto accentuata nell'adattamento di Gozzi).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>La venganza en el despeño</i>	<i>La punizione nel precipizio</i>
D. Martin	D. Roderigo
D. Sancho	D. Sancio
D. Ramiro	D. Ramiro e Tartaglia
D. Ramón, barba	D. Raimondo
Alfonsico	Alfonso
Beltrán	Beltramo
Filote	Truffaldino
Lauro	Pantalone
Elvira	Donna Elvira
Doña Blanca	Donna Bianca
Juana	Giovanna
Pasquala	Smeraldina
Villanos	Villani
Criados	Staffieri

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
D. Pietro re di Navarra è gravemente malato. Alla sua morte resterà la regina D. Elvira incinta di un erede, ma anche il fratello D. Sancio vorrà il potere.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>

Atto I	D. Raimondo ritorna alla corte di Navarra e viene a sapere che il re è morto. D. Sancho si è già sostituito a lui e viene acclamato dal popolo. Persino il figlio di Raimondo, Martin, lo appoggia e a nulla valgono i discorsi di Raimondo ed Elvira. Alla fine i due sono costretti a fuggire sui monti, dove si incontrano. Nel frattempo Lauro si reca da D. Blanca e racconta di aver trovato nel bosco una donna che partoriva che gli ha affidato il bambino.	
Entracte		Passano quindici anni, il bambino è cresciuto e vive da villano nella corte di D. Blanca.
Atto II	Filote e Pasquala litigano, interviene Alfonsico prima e poi D. Blanca, che ha modo di apprezzare i modi gentili e signorili del ragazzo. Arriva il re che insidia D. Blanca, la quale recisamente lo respinge. In quel momento giunge D. Martin. Il re si scusa, ma manda D. Martin in Aragona. Nel frattempo nel bosco presso D. Elvira giunge Filote per mangiare e la donna ottiene, anche grazie a D. Ramon, di condividere il suo pasto. Ne approfitta per avere notizie dalla corte e scopre che il figlio Alfonso è vivo e sta bene. Ma arriva in quel momento proprio Alfonso che dà la caccia a dei mostri che pare si aggirino nei boschi (così fanno credere D. Elvira e D. Ramon) e trova la donna che è costretta a manifestarsi come tale abbandonando i panni da mostro. Lei riconosce il figlio, ma non gli dice tutto, gli dà appuntamento, però, per il giorno successivo. Filote aiuta D. Sancho ad entrare negli appartamenti di D. Blanca. Blanca lo respinge e chiama aiuto. Arriva Alfonso che sfida il re nel buio. D. Sancho scappa e arriva D. Martin che prima se la prende con Alfonso e poi accetta di ascoltare le spiegazioni di Blanca.	
Entracte		
Atto III	Blanca racconta a Martin le intenzioni di D. Sancho, dimostrando, anche con un foglietto a lei recapitato, che lui vuole insidiarla e sposarla. Martin si pente di avere sempre appoggiato Sancho. Arriva il re e organizza una battuta di caccia ai mostri alla quale partecipa anche Martin. In un'altra squadra stanno Alfonso e Filote. Ma ad Alfonso interessa tornare al più presto da D. Elvira e quando finalmente riesce a parlarle apprende tutta la verità sulla loro identità. Si incontrano anche Ramon e Martin nel bosco e, non senza difficoltà, si capiscono e si perdonano, e si accordano, anche con Alfonso ed Elvira, contro D. Sancho. Lo uccide Martin nel bosco, facendolo passare per un incidente di caccia. Tutti acclamano infine Alfonso re.	

65.- **Tema principale:** La giustizia trionfa contro il sopruso.

66.- **Temi secondari:** L'importanza della integrità morale della donna.

V.- LUOGO

67.- **Luogo generale:** Corte di Navarra e boschi circostanti.

68.- **Luoghi particolari:** Atto I: Soglie del palazzo reale, villaggi di D. Blanca, bosco. Atto II: villaggi, boschi, appartamenti di D. Blanca. Atto III: Appartamenti di D. Blanca, bosco, corte.

69.- **Identità di luogo fra le scene:** Ci sono improvvisi salti dalla corte ai boschi all'interno di tutti e tre gli atti.

VI.- TEMPO

70.- **Numero di versi per atto:**

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
<i>Versi</i>	930	1064	1011	3005

71.- **Durata totale dell'azione:** Due giorni e una notte (oltre ai quindici anni passati fra il primo e il secondo atto).

72.- **Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*):** I/II_III. Tra il primo e il secondo atto passano addirittura quindici anni.

73.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene):** L'unica cesura forte precede la notte in cui Sancho si introduce negli appartamenti di Blanca alla fine della seconda *jornada*.

74.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:** -

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- **Tempo:** No: c'è un salto di quindici anni tra la prima e la seconda *jornada*.

76.- **Luogo:** A rigore l'unità di luogo non è rispettata, a causa dell'ampio utilizzo di scene nei boschi, anche se non si sa se questi facciano parte della corte o meno (cfr. § 43).

77.- **Azione:** No. Anche se le varie direttrici dell'intreccio convergono nel finale (cfr. § 44).

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- **Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.:** Grande presenza di attori all'arrivo di D. Blanca al villaggio

(atto I), con musiche al seguito. All'acclamazione di Sancho e al seguito dei suoi movimenti in tutti gli atti, e all'acclamazione finale di Alfonso. I cambiamenti delle decorazioni sono necessari ad ogni cambiamento di luogo, in particolare quando dalla corte si va nel bosco (cfr. § 68).

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: Il testo è molto simile a *CaDo* + *PuPr*. In qualche passo sembra una vera e propria traduzione. La sola differenza rilevante è la trasformazione da opera in tre atti a una in quattro (anche se formalmente sono una di un atto e un'altra di tre).

A.- TESTO GOZZIANO: *Il pubblico secreto*

Schedatori: Javier Gutiérrez Carou - Joaquín Espinosa Carbonell

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Il pubblico secreto. Commedia in tre atti.*

02.- Abbreviazione: *PuSe.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN VI, pp. 7-144.

04.- Altre edizioni: COL IV, pp. 303-450; RAFFAELLO BARBIERA (a cura di), *Poesie veneziane scelte e illustrate da Raffaello Barbiera con uno studio sulla poesia vernacola e sul dialetto di Venezia*, Firenze, Barbèra, 1886, pp. 71-72 [della commedia contiene solo la breve poesia: “El se brusa, el tra’ sospiri” (I, 8, p. 28)].

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 7.2.

06.- Fonte indicata da Gozzi: *El secreto a voces* di “Pietro Calderone”.

II.- TIPO

07.- Genere: Commedia.

08.- Generi interni: componimenti lirici cantati da musicisti:

• (I, 3, p. 12-13): un indeterminato cantante, recitativo (7-, 7-, 7-*tr*, 5-, 11A, 7a, 11B, 11B); cantante primo e cantante secondo, duetto (primo: 7-, 7c, 7c, 7-*tr*; secondo: 7-, 7d, 7d, 7-*tr*; primo: 5e*sdr*, 5f*tr*; secondo: 5e*sdr*, 5f*tr*; a due: 7g, 7g, 7f*tr*). • (I, 6, p. 18): un indeterminato cantante, aria (10A, 10B*tr*, 10A, 10B*tr*, 5-*sdr*, 5c, 5c, 5d*tr*, 10-, 10D*tr*). • (I, 8, pp. 25-27): diversi personaggi partecipano a una sorta di gara poetica il cui argomento, fissato da Pantalone, è “Qual sia la maggior pena amando” (I, 8, p. 25): Flerida, canzonetta melica di due quartine di settenari a rima alternata; Enrico, un’ottava; Alessandro, canzonetta melica di sei quartine il cui ultimo verso è in rima fra la prima e la seconda, la terza e la quarta, e la quinta e la sesta (4-*sdr*, 4-*sdr*, 4-*sdr*, 5a*tr* / 4-*sdr*, 4-*sdr*, 4-*sdr*, 5a*tr* / ecc.); Federico, canzonetta melica di quattro strofe (8a, 4a, 8b*tr* / 8c, 4c, 8b*tr* / 8d, 4d, 8e*tr* / 8f, 4f, 8e*tr*); Pantalone, canzonetta melica di tre quartine di ottonari a rima abbracciata (8a, 8b, 8b, 8a / ecc.); Tartaglia, un’ottava; Smeraldina, quattro distici di alessandrini a rima baciata; Brighella, tre distici di alessandrini a rima baciata con primo emistichi sdrucchiolo; Laura, canzonetta melica di due quartine di settenari a rima alterna, quarantotto distici di ottonari a rima baciata.

Nota: Nel testo non si indica chiaramente chi canti il recitativo, che inizia a un segno di Tartaglia, ma deve pensarsi a un cantante professionale dietro le quinte: “(*Tartaglia fa cenno dentro alle quinte con caricatura a’ Suonatori, e Musica sulle palme, poi siede. Segue suonata, poi recitativo*)” (I, 3, p. 12). Il terzo verso del recitativo presenta la rima “f” del duetto (-or).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell’edizione):

Flerida, duchessa di Salerno.

Enrico, duca di Amalfi, sotto nome di Rodolfo, suo amante.

Federigo, segretario di Flerida, amante secreto di

Laura, dama di Flerida, figliuola di

Pantalone, governor di Salerno.

Alessandro, affettato, promesso sposo di Laura, figliuolo di

Tartaglia, ricco ministro nella corte di Salerno.

Smeraldina, damigella di Flerida.

Truffaldino, servitore di Federigo.

Brighella, faccendiere in corte, e poeta diletteante.

Musici, che non si vedono.

Servi.

Soldati.

10.- Protagonisti: Flerida, Laura, Federigo.

11.- Maschere della commedia dell’arte (o personaggi derivati): Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: • Flerida innamorata, non ricambiata, di Federigo, suo segretario (dunque di categoria sociale inferiore a lei). • Enrico, innamorato segretamente di Flerida, la quale solo alla fine accetterà il suo amore. • Laura, figlia di Pantalone, innamorata in segreto, ricambiata, di Federigo.

Inoltre è confidente di Flerida negli amori della duchessa verso Federigo e, dunque, deve occultare alla sua padrona che lei e Federigo sono innamorati. Laura, dunque, è non solo confidente, ma anche rivale in amore di Flerida, anche se questa ignora questa seconda circostanza. ● Federigo, innamorato in segreto di Laura, e aiutante e confidente di Enrico. ● Pantalone, padre di Laura. Favorisce il matrimonio di sua figlia con Alessandro, anche se alla fine ammetterà che sposi Federigo. ● Alessandro, figlio di Tartaglia, petulante e moderno filosofo alla moda, innamorato, non ricambiato, di Laura. ● Tartaglia, padre di Alessandro. Desidera fare sposare il figlio con Laura per la ricchezza di suo padre Pantalone. Inoltre nutre in segreto ridicoli sentimenti amorosi per Flerida. Nell'universo sociale gozziano tali sentimenti, anche se non fossero ridicoli per il personaggio, sarebbero grotteschi in se stessi. ● Truffaldino, servitore di Federico che spia goffamente il padrone per ordine di Flerida, anche se non riesce a ottenere tutta l'informazione che le richiede la duchessa.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

		Atto I																		
		Scena																		
Personaggio		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Flerida				X			X	X	X			X	X	X				X		
Federigo		X			X	X	X	(X)	X	X				X	X	X			X	X
Laura				X			X	(X)	X								X	X		X
Truffaldino		X				X				X	X		X		X	X				
Enrico			X		X				X							X				
Pantalone				X			X	X	X											
Tartaglia		X		X			X	(X)	X											
Alessandro		X						X	X											
Smeraldina				X			X	(X)	X	X								X		
Brighella				X			X	(X)	X											
Musici		(X)		X			X													
Servi				(X)																
Soldati																				

		Atto II																				
		Scena																				
Personaggio		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Flerida				X	X	X	X			X				X	X	X			X	X	X	
Federigo		X	X		X					X	X	X	X				X	X			X	X
Laura				X	X		X	X	X	X						X		X	(X)	X	X	
Truffaldino			X		X	X					X	X			X		X					X
Enrico		X										X	X	X								
Pantalone										X								X	X			
Tartaglia										X								X	X			
Alessandro									X	X								X	X			
Smeraldina										X								X	X			
Brighella									X									X	X			
Musici																						
Servi																						
Soldati																						

		Atto III																					
		Scena																					
Personaggio		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	Totale (61)
Flerida				X	X	X					X	X			X	X	X	X	X	X	X		30
Federigo		X				X	X					X	X		X					X			29 + (1) = 30
Laura				X	(X)	X	X							X	X	X	X	(X)	X	X			25 + (4) = 29
Truffaldino		X	X			X	X	X	X	X	X							X					24
Enrico			X									X	X					X	(X)	X			13 + (1) = 14
Pantalone			X	X							X		X				X				X		13
Tartaglia			X	X				X											X	X			12 + (1) = 13
Alessandro			X	X				X											X	X			12
Smeraldina																			X	(X)	X		9 + (2) = 11
Brighella									X										X	X			9 + (1) = 10
Musici																							2 + (1) = 3
Servi																							(1)
Soldati																		(X)					(1)

Nota: ● (I, 1): musici “di dentro”. (I, 3, 6): musici e cantanti suonano dietro le quinte. ● (II, 15, p. 85): la seconda battuta della scena è attribuita a “Fed.”, ma è un chiaro refuso per “Fler.”.

17.- Soliloqui di particolare importanza: • (I, 11): Flerida manifesta la sua angoscia nel sapersi innamorata di un bravo uomo, ma di categoria inferiore a lei, e dichiara la sua fiducia in Laura ignorando che è innamorata dello stesso uomo amato da lei. • (II, 7): Laura si dichiara angosciata per la situazione in cui si trova, che la porta o a tradire la sua padrona, Flerida, o a rinunciare al suo amore per Federigo. Inoltre legge ad alta voce la lettera di Federigo in cui questi le spiega come comunicarsi per messaggi cifrati quando saranno in presenza di altri personaggi. • (III, 15): Laura manifesta la sua angoscia per la rischiosa decisione di fuggire con Federigo e la sua ansia per il ritardo del suo arrivo all'appuntamento.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: • (I, 1, pp. 7-8): lungo monologo di Tartaglia a suo figlio Alessandro in cui si scopre il suo carattere ipocrita e il suo desiderio di ascesa sociale tramite il matrimonio con la duchessa Flerida. • (II, 17, pp. 89-90): monologo di Alessandro in cui chiede perdono a Laura promettendole di essere un marito che le permetterà di fare quello che vorrà (si tratta di un monologo in cui Gozzi presenta ironicamente le virtù dei 'moderni' matrimoni).

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': Nelle scene (II, 9, 10, 15; III, 6) in cui Federigo e Laura parlano in cifra, il personaggio che riceve il messaggio formato dalle prime parole di ogni verso, lo ripete poi completo a parte per il pubblico che, altrimenti, avrebbe delle difficoltà per capirlo nella rapidità della normale recita. Il messaggio, una volta ricostruito, è un breve brano in prosa.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Alessandro, Federico, Enrico, Flerida, Laura, Smeraldina (cfr. § 23).

Nota: Federigo ripete a parte i messaggi, in prosa, che Laura gli trasmette cifrati (II, 9, 10; III, 6). Anche Laura agisce in modo simile quando è Federigo chi si rivolge a lei in codice (II, 15; III, 6).

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Tartaglia, Pantalone, Brighella (cfr. § 20 e § 23).

Nota: Brighella: in (I, 3, p. 12) recita anche un endecasillabo, in (I, 6, p. 18) due ottonari, in (I, 8, 29) sei alessandrini. Pantalone: in (I, 8, p. 28) recita dodici ottonari. Tartaglia: in (I, 8, p. 28-29) recita un'ottava.

22.- Presenza di parti a soggetto: Truffaldino. La scena (II, 17, p. 91) si chiude con un intervento a soggetto di tutti i personaggi: "Tutti: Che sono tirannie, stravaganze, stravaganze ec..".

Nota: È molto interessante il fatto che Truffaldino si rivolga a volte anche a personaggi alti e non solo a servi e maschere.

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Smeraldina alterna il suo abituale testo scritto, in verso, con l'improvvisazione che adopera quando fa scena con Truffaldino. Anche Tartaglia e Brighella hanno il testo scritto, ma in (III, 9) e in (III, 10) rispettivamente, in cui fanno scena con Truffaldino, parlano anche loro a soggetto.

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tartaglia, Alessandro, Federico, Enrico, Flerida, Laura, Smeraldina.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Truffaldino, Pantalone, Brighella.

Nota: Il canovaccio di Truffaldino è scritto in italiano, ma è ovviamente da supporre che il personaggio parlasse in dialetto.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Tartaglia, povero "scritturale dell'arte de' ciabattini" a Napoli, si è presentato a Salerno fingendo di essere un grande saggio, ottenendo onori, cariche e soldi a corte. Flerida, duchessa di Salerno, è innamorata del suo segretario Federigo, che a sua volta è innamorato di Laura, figlia di Pantalone, governatore di Salerno, e dama di Flerida. Enrico, duca di Amalfi, è arrivato di incognito a Salerno per tentare di innamorare Flerida, che ama perdutamente, sebbene non l'abbia mai vista e lei non provi che antipatia verso di lui, con l'aiuto di Federigo.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1 Tartaglia organizza una cantata per tentare di liberare la duchessa Flerida dalla malinconia. Vorrebbe anche riuscire a farla innamorare di lui. Confessa a suo figlio che non è stato lui a scrivere la cantata, come invece ha affermato, ma che l'ha fatta scrivere ad altri. Ricordando il suo arrivo alla corte di Salerno rivela la sua impostura e ambizione. Alessandro, suo figlio, gli comunica che le trattative per il suo matrimonio con Laura procedono bene perché Pantalone, suo padre, è d'accordo, affermando inoltre presuntuosamente che è impossibile che lei non lo ami.	
	2 Enrico ringrazia Federigo per averlo accolto in casa sua e per avergli offerto il suo aiuto per conquistare Flerida. Federigo rassicura il duca di Amalfi che non lo scoprirà aiutandolo in tutto. All'arrivo di Truffaldino, suo servo, Federigo gli raccomanda di ritirarsi per conservare celata la sua identità. Truffaldino si dispera perché non riesce a sapere chi sia l'ospite del suo padrone.	
	3 Flerida, a parte, afferma che senza Federigo non potrà essere felice. Laura, a parte, confessa il suo amore per Federigo. Brighella, poeta, è contento perché la malinconia di Flerida gli frutta bene (in riferimento probabilmente ai versi che gli sono stati pagati da Tartaglia; cfr. scena prima). Tartaglia fa cantare un recitativo e duetto il cui testo parla dell'impossibilità di palesare l'amore per la persona	

	amata. Flerida interpreta che può essere stato scoperto il suo amore per Federigo. Laura pensa lo stesso. Anche Tartaglia teme di avere dichiarato troppo apertamente il suo amore per la duchessa Flerida.	
4	Enrico afferma che, a suo parere, la malinconia di Flerida è dovuta all'essere innamorata. Federigo rifiuta tale possibilità e ribadisce la sua disposizione ad aiutare Enrico, che esce per presentarsi alla duchessa fingendo di essere un messo del duca di Amalfi, cioè di se stesso. Federigo, da solo, manifesta il suo amore per Laura e i suoi dubbi nell'aiutare Enrico perché la sua collaborazione lo rende traditore alla sua signora, la duchessa Flerida.	
5	Truffaldino chiede al suo padrone chi sia il suo ospite. Federigo risponde che si tratta di un suo amico. Il servo afferma che Flerida è innamorata di lui (Federigo). Federigo rifiuta tale possibilità.	
6	Federigo dice a Flerida che la musica potrebbe cancellare la sua tristezza. La duchessa gli ordina di cantare qualcosa. Federigo canta un pezzo in cui si lagna di un amore impossibile. Interrogato da Flerida, Federigo risponde che ha cantato un suo amore impossibile perché la sua povertà non gli permette di chiedere la mano della sua innamorata. Flerida ordina a Pantalone che siano dati a Federigo duemila scudi. Per tale gesto Laura sospetta che Flerida possa essere innamorata di Federigo e trema.	
7	Alessandro annuncia un messo del duca di Amalfi. Flerida ordina che entri, dicendo di essere seccata dall'insistenza del duca. Nuove manifestazioni presuntuose di Alessandro.	
8	Entra Enrico, duca di Amalfi, fingendo di essere un messo di se stesso, e consegna una lettera alla duchessa Flerida. Mentre lei legge, Tartaglia tenta con Pantalone, che ignora che Laura è innamorata di Federigo, di concludere il matrimonio dei due loro figli: Alessandro, che non smette di pavoneggiarsi, ne è felicissimo, mentre Laura si mostra dubbiosa (a parte manifesta la sua avversione per Alessandro). Nel frattempo anche Federigo parla con Laura, cui chiede se ha scritto una certa lettera. Lei risponde di sì, e gli chiede se ha portato il guanto (che servirà per la consegna della lettera). Flerida dice a Enrico, che crede un messo, che nella lettera il duca di Amalfi le chiede di accoglierlo nella sua corte perché è dovuto fuggire da Amalfi a causa di un duello per amore. Enrico risponde ambigualmente che, infatti, il motivo per cui è a Salerno è l'amore e, quando accenna all'amore del duca di Amalfi (cioè di lui stesso, anche se Flerida non ne è a conoscenza) per lei, la duchessa gli proibisce di parlare di tale argomento. A continuazione invita tutti a improvvisare versi di amore. Pantalone propone l'argomento: quale sia la maggior pena per un innamorato. Flerida, Enrico, Alessandro, Federigo, Pantalone, Tartaglia, Smeraldina, Brighella e Laura (che ha chiesto di essere l'ultima) improvvisano poesie facendo riferimenti impliciti alle proprie situazioni amorose. Laura, in una prima poesia, afferma che l'innamorato che soffre di più è quello corrisposto. Tutti negano. Laura, allora, recita una lunga poesia in cui refuta quanto affermato precedentemente dagli altri personaggi, dimostrando infine la sua affermazione iniziale. Dopo aver concluso lascia cadere un guanto con una lettera dentro. Federigo lo raccoglie, occultandolo, mentre a Laura consegna un altro uguale che aveva pronto: in tale modo Laura riesce a consegnare segretamente la lettera a Federigo.	
9	Federigo legge la lettera in cui Laura gli manifesta la sua paura perché il contratto del suo matrimonio con Alessandro sta per essere firmato fissando un appuntamento per la notte. Inoltre gli chiede di portarle un suo ritratto. Lazzi di Truffaldino che non riesce a sapere chi sia il mittente della lettera né il suo contenuto.	
10	Smeraldina conduce Truffaldino dinanzi alla duchessa da cui è stato chiamato.	
11	Flerida si lamenta di non potere sposare Federigo per la differenza di rango sociale.	
12	Flerida chiede a Truffaldino chi sia la donna di cui è innamorato Federigo. Truffaldino le risponde di non saperlo, ma che è sicuro che sia una dama della corte e che i due innamorati abbiano un appuntamento quella stessa notte. Flerida sospetta di Laura, ma poi scaccia tale pensiero ricordando che la giovane è disposta a sposare Alessandro (non sa che Laura finge). Flerida ordina a Truffaldino di tenerla informata di tutto quanto faccia il suo padrone e di non parlare con nessuno di tale incarico, altrimenti rischierebbe la vita.	
13	Flerida, per impedire l'appuntamento degli innamorati, ordina a Federigo di recare una lettera ad Amalfi. Federigo chiede di essere scusato della missione. Flerida si irrita e gli intima di obbedire. Federigo si dispera dovendo mancare all'appuntamento con Laura.	
14	Federigo ordina a Truffaldino di preparare due cavalli. Legge il destinatario della lettera di Flerida e viene a sapere che è per Enrico, duca di Amalfi. Disperato si manifesta convinto che Flerida abbia saputo del suo amore per Laura. Lazzi di Truffaldino per non riuscire a capire quello che bisbiglia da sé il padrone.	
15	Enrico dice a Federigo di non disperarsi poiché, dato che egli è a Salerno, non ha bisogno di recarsi ad Amalfi per consegnargli la lettera di Flerida, e che gli scriverà la risposta perché la possa consegnare alla sua signora il giorno dopo. Federigo dice a Truffaldino di continuare a preparare il viaggio, anche se non lo farà, per non destare sospetti. Truffaldino si dispera perché non è riuscito a sentire quello su cui hanno parlato Federigo ed Enrico.	Enrico legge la lettera di Flerida e scrive la risposta che consegnerà a Federigo nella
16	È notte. Laura, mentre si reca al giardino per il suo appuntamento con Federigo, manifesta i suoi timori e le sue angosce per l'atteggiamento di Flerida nei suoi riguardi, e perché quasi tutti vogliono che prenda Alessandro come sposo.	prima scena del secondo atto. [Questi fatti possono avere luogo lungo le scene finali di questo primo atto,
17	Flerida insinua a Laura che è innamorata di Federigo chiedendole di passare la notte in giardino per scoprire chi è la dama di cui è innamorato Federigo. Laura, sola, senti rimorsi per il suo amore per Federigo, che la fa diventare traditrice della duchessa e manifesta una grande paura per la rivalità di Flerida nell'amore per Federigo.	o perfino nel periodo finale della notte corrispondente all'entracte].
18	Federigo nel giardino aspetta in ansia l'arrivo di Laura.	
19	Laura racconta tutto l'avvenuto a Federigo e lo accusa di avere svelato il loro amore a Flerida. Egli nega tutto e consegna il suo ritratto a Laura, dicendole che lui conserva quello di lei [dal dialogo si deduce che le cornici dei due ritratti sono uguali]. Federigo le dice che il giorno successivo le darà una lettera con un metodo per potersi comunicare in cifra anche in presenza di altre persone.	

		Dichiarazione mutua di eterno amore.	
Entracte			Federico e Truffaldino si vestono da viaggio. Federico scrive la lettera con la cifra per Laura. Federico finge di partire per Amalfi, ma ritorna subito a Salerno.
Atto II	1	Enrico consegna a Federico la lettera di risposta a quella di Flerida in cui la duchessa lo rassicurava che il suo messo, cioè il proprio Enrico, sarebbe stato ben trattato nella sua corte.	
	2	Truffaldino si lamenta con Federico di non capire niente sul viaggio ad Amalfi iniziato e poi subito troncato per tornare a Salerno. Federico gli dice di non rivelare niente a chicchessia.	
	3	Laura racconta a Flerida che nella notte scorsa la dama di cui è innamorato Federico non è venuta al giardino. Flerida risponde che forse aveva saputo del viaggio e che l'appuntamento potrebbe essere stato rimandato per la notte successiva. Laura, a parte, manifesta la sua paura che la duchessa venga a sapere che è lei l'innamorata di Federico.	
	4	Federico consegna la lettera di Enrico a Flerida. Flerida la legge infastidita perché il duca le dichiara ancora il suo amore. Federico dice che ad Amalfi una dama della corte gli ha dato un'altra lettera per Laura e gliela consegna. Truffaldino fa lazzi di stupore poiché, dato che non sono andati ad Amalfi, non capisce come mai Federico possa avere ottenuto la lettera del duca e quell'altra della dama.	
	5	Truffaldino racconta a Flerida che lui e Federico non sono andati ad Amalfi e che il cavaliere è uscito la notte per trovare la sua innamorata. All'inizio Flerida non ci crede, poi si arrabbia e decide di chiedere a Laura cosa ne pensi.	
	6	Flerida comunica a Laura che una spia le ha detto che Federico non è andato ad Amalfi, ma lui vi ha portato delle lettere e inoltre lei stessa le ha detto che la notte nel giardino non è andata nessuna dama: dunque Federico ha inviato un altro al posto suo ad Amalfi e la dama di cui è innamorato non è della corte. Laura, a parte, decide di essere molto cauta tenendo conto della spia di cui parla Flerida. La duchessa conclude che, benché sappia che il suo stato non le permette di sposare Federico, non sopporterebbe che fosse di un'altra.	
	7	Laura, sola, manifesta la sua preoccupazione per la rivalità in amore di Flerida e per l'esistenza della spia. Legge la supposta lettera della dama amalfitana che è, in realtà, la missiva di Federico in cui le spiega la cifra per comunicarsi quando saranno in presenza di altri: con la prima parola di ogni verso delle loro battute formeranno le frasi che si vogliono dire. Prima di iniziare a parlare in questo modo, prenderanno un fazzoletto in mano per avvertire l'altro di stare attento.	
	8	Alessandro sorprende Laura nella lettura della lettera. È geloso, ma vuole fingere indifferenza. Chiede però a Laura il foglio per leggerlo: lei coglie l'occasione per darsi offesa della mancata fiducia in lei di Alessandro e straccia la missiva (in realtà, afferma a parte, un'altra). Alessandro tenta di raccogliere i pezzetti, Laura tenta di impedirglielo, e lui la spinge, in questo... [La scena serve a sottolineare il ridicolo carattere di Alessandro].	
	9	Flerida e Pantalone arrivano mentre Laura finge di stare per cadere per lo spintone di Alessandro. Laura accusa il giovane di averla offesa e dice di non volerlo più come sposo. Queste frasi servono per comunicare per cifra a Federico che Truffaldino fa la spia, che la duchessa sa che non è andato ad Amalfi ed è gelosa, e per dargli appuntamento quella notte. Tartaglia costringe il figlio a chiedere perdono a Laura: accetta di farlo perché è ricca. Alla fine, però, Alessandro, rivelando di nuovo la sua petulanza, dice che tutte queste smanie di Laura forse sono dovute al troppo amore che la giovane nutre per lui.	
	10	Federico ricostruisce il messaggio che gli ha trasmesso Laura mentre guarda il suo ritratto. Truffaldino lo vede in tale atteggiamento. Quando avanza verso Federico, questi lo accusa di fare la spia e sguaina la spada per punirlo.	
	11	Enrico impedisce che Federico ferisca Truffaldino, che fugge.	
	12	Federico chiede permesso a Enrico per rivelare tutto a Flerida. Enrico glielo nega affermando che in tale caso lui sarebbe odiato per sempre dalla sua amata duchessa. Convince Federico per rappacificarsi con Truffaldino e di aspettare lo svolgimento degli avvenimenti. È dubbioso di come si risolverà il suo conflitto amoroso con Flerida.	
	13	Enrico dichiara il suo amore a Flerida, la quale, credendolo il messo Rodolfo, lo rimprovera per azzardarsi ad aspirare al suo amore. Enrico (creduto Rodolfo) con frasi ambigue, induce Flerida a pensare che parlava a nome del suo padrone, il duca. Flerida gli ordina di non parlarne più. Enrico va in disperazione.	
	14	Truffaldino accusa Flerida di aver rivelato a Federico quanto egli stesso le aveva detto, provocandone l'ira. Flerida nega tutto. Alla fine Truffaldino le dice che Federico ha un ritratto. Flerida intuisce che è della sua amante e decide di prenderne visione a qualunque costo.	
	15	Federico chiede a Flerida di firmare alcuni dispaici. Lei gli risponde di andare ad attenderla nelle sue stanze, avvertendolo che vi dovrà rimanere tutta la notte a scrivere per lei, per cui può comunicare alla sua amante che non potrà vederla. Federico nega tutto. Arrivata Laura, Federico, usando la cifra, le comunica che mancherà al loro appuntamento e che lei non deve andare nel giardino.	
	16	Federico chiede perdono a Truffaldino (in realtà vuole tenerlo buono per ottenere informazioni da lui). Il servo gli confida che Flerida è innamorata di lui. Federico si rifiuta di crederlo, affermando però che se così fosse non saprebbe come esserlo "infido" rifiutandola. Truffaldino gli consiglia di fare all'amore con le due donne contemporaneamente per vedere che è vero quanto gli ha detto.	
	17	Alessandro chiede scusa a Laura. Tartaglia (per interesse economico), Pantalone, Brighella e Smeraldina tentano di convincerla di sposare Alessandro. Lei continua a rifiutarsi per cui Pantalone si	

		arrabbia e le dice che lo sposerà volente o nolente.	
	18	Flerida ordina che il giorno successivo abbiano luogo le nozze fra Laura e Alessandro.	
	19	Flerida chiede a Laura di vigilare dietro la porta che nessuno ascolti mentre parla con Federigo per tentare di sapere chi è la dama di cui è innamorato.	
	20	Flerida accusa Federigo di avere un segreto. Federigo, pensando che la duchessa abbia scoperto che il messo del duca di Amalfi che si trova in casa sua è in realtà il proprio duca, lo confessa a Flerida, che ne rimane stupefatta. Flerida continua ad accusare Federigo di mantenere corrispondenza con il suo nemico marchese del Vasto e gli ordina di darle la lettera di lui che porta in tasca. Offeso Federigo estrae in furia tutto quanto porta nelle tasche, inavvedutamente anche il ritratto di Laura, che era in realtà quello che voleva vedere Flerida. Tenta di nasconderselo subito, ma la duchessa l'ha già visto e glielo chiede. Federigo si rifiuta. Interviene Laura, la quale, mentre rimprovera Federigo per non adempiere all'ordine di Flerida, cambia il ritratto che ha Federigo in mano per uno simile di lui che ha lei, consegnando a Flerida un ritratto di Federigo. La duchessa, ingannata da Laura, credendo che Federigo portasse un ritratto di se stesso, lo disprezza chiamandolo Narciso. Laura, a quattro occhi, spiega a Federigo il cambio dei ritratti.	
	21	Federigo sgrida Truffaldino per aver parlato alla duchessa del ritratto. Ci ripensa, però, e decide che in futuro può giovargli tenerlo buono, per cui fa pace con il servo e gli dà dei regali.	
<i>Entracte</i>			Laura scrive una lettera a Federico in cui gli chiede di fuggire insieme e gliela consegna.
<i>Atto III</i>	1	Lazzi di Truffaldino che non capisce come Federigo passi dall'ira all'affetto, da sgridarlo a fargli dei regali. Sente arrivare Federigo e Enrico, di cui ignora ancora l'identità, e si nasconde sotto un tavolino.	
	2	Mentre Truffaldino ascolta tutto senza essere visto, Federico racconta a Enrico che ha dovuto rivelare la sua identità alla duchessa. Enrico gli risponde che lui continuerà con la finzione per vedere come reagisce la duchessa. Federigo chiede a Enrico, dopo avergli letto una lettera di Laura in cui la donna gli chiede di approntare due cavalli e di aspettarla la notte per fuggire insieme, di accoglierlo ad Amalfi. Il duca gli promette la sua protezione e una lettera di presentazione, dato che, convinto da Federigo, lui rimarrà a Salerno per vedere se l'allontanamento di Federigo possa influire sui sentimenti di Flerida.	
	3	Pantalone tenta di convincere Laura ad accettare il matrimonio con Alessandro. Lei, ambigualmente, gli risponde che farà di tutto per sposare chi la ama veramente. Pantalone, Tartaglia e Alessandro, interpretando erroneamente le parole della donna, pensano che accetti tale matrimonio.	Enrico scrive la lettera di raccomandazione per Federigo.
	4	Flerida ordina che tutto sia disposto per il matrimonio fra Laura e Alessandro il giorno dopo.	
	5	Flerida confida a Laura che è disposta a rivelare il suo amore a Federigo. Laura le risponde che può essere rischioso per la differenza di stato fra entrambi.	Truffaldino appronta i cavalli e attende l'arrivo del suo padrone.
	6	Truffaldino, che inavveritamente fa cenno ai cavalli per la notte, fa insospettire Federigo che sappia qualcosa della fuga. Per vedere se il servo aveva ragione quando affermava che Flerida era innamorata di lui, Federigo fa dei complimenti alla duchessa. Laura muore di gelosia e, cavando di tasca il fazzoletto, incomincia a parlare in cifra a Federigo: mentre fa versi in cui insinua l'amore di Flerida per Federigo (e per tale motivo la duchessa se lo dichiara gratissima), in cifra sta dicendo al suo amante che è gelosa della duchessa. Federigo prolunga i complimenti alla duchessa, ma in cifra ribadisce a Laura il suo amore e conferma l'appuntamento per la fuga la notte.	
	7	Federigo ordina a Truffaldino di approntare due cavalli. In un a parte afferma che la duchessa dovrà prendere un marito confacente al suo stato, e non lui.	
	8	Alessandro chiede a Truffaldino di trasmettere a Federigo il suo invito per il suo matrimonio il giorno dopo con Laura. Il servo gli risponde che è molto impegnato e non ha tempo. Alessandro cambia idea e afferma che lo inviterà lui personalmente per "convenienza, polizia".	
	9	Tartaglia chiede a Truffaldino di aiutarlo a trovare Alessandro. Truffaldino per liberarsi dal vecchio, gli dice che suo figlio si era sentito male ed era andato a cercare un medico. Tartaglia va via preoccupato.	
	10	Brighella chiede consiglio a Truffaldino per organizzare il banchetto di nozze. Truffaldino gli risponde di non avere tempo da perdere e finiscono a bastonate. [Cfr. § 80].	
	11	Flerida, convinta dell'amore di Federigo, ordina a Truffaldino di non raccontarle più bugie. Truffaldino le risponde che, se non gli permette di parlare, scoppierà. Alla fine racconta alla duchessa che il messo che si è presentato come Rodolfo è in realtà Enrico, duca di Amalfi, e che Federigo fuggirà quella stessa notte con la sua amante. Flerida si convince allora che per forza l'amante del suo segretario deve essere una dama della corte.	
	12	Flerida, per evitare la fuga degli amanti, mente a Pantalone dicendogli che ha saputo che Federigo deve duellare per amore quella notte, e che teme che gli possa capitare qualcosa di brutto, per cui ordina al vecchio di rimanere per tutta la notte accanto a lui e perfino di arrestarlo se fosse necessario per evitare di lasciarlo andare al duello. [Si tratta ovviamente di uno stratagemma per evitare la sua fuga con l'amante].	
	13	Enrico consegna a Federigo le lettere di raccomandazione. Dopo essersi congedati arriva Pantalone.	
	14	Utilizzando diverse scuse Pantalone non lascia andare via Federigo. Alla fine il segretario pensa di essere stato scoperto. Pantalone gli dice che infatti è così, anche se in realtà si tratta di un equivoco: Federigo pensa che Pantalone conosca la sua fuga, mentre il vecchio parla in realtà del supposto duello inventato da Flerida. Quando Federigo viene a sapere che Pantalone ignora con chi deve vedersi tenta di liberarsi dall'anziano, ma questi lo mette agli arresti. Rimasto solo, Federigo decide di fuggire dal tetto.	
	15	Laura, da sola nel giardino, manifesta dubbi e timori sul suo modo di agire e sul ritardo di Federigo	

	all'appuntamento per la fuga.	
16	Flerida, che è stata informata da Truffaldino dell'intenzione di fuga di Federigo e della sua amante, (III, 11) arriva al giardino per tentare di scoprire chi sia l'amante di Federigo. Quando Laura si vede scoperta, dice a Flerida che anche lei è andata lì per scoprire la dama amante di Federigo, promettendole di restare ad aspettare il tempo necessario per convincere Flerida di tornare nelle sue stanze. Quando la duchessa sta per andarsene si sente un fischio: Flerida comanda a Laura di chiedere chi viene.	
17	L'uomo appena arrivato si rivela come Federigo e, pensando che Laura sia da sola, le dichiara il suo amore e il motivo del ritardo. Flerida, fingendo di essere Laura, gli dice di tornare indietro, rassicurandolo che il giorno dopo avranno luogo le loro nozze.	
18	Arriva Pantalone con Truffaldino, arrestato dopo essere stato sorpreso in atteggiamento sospetto con due cavalli. Flerida ordina di liberarlo e che Federigo compaia dinanzi a lei.	
19	Arriva Enrico e chiede la libertà di Federigo. Flerida, fingendo di non sapere che si tratti del duca di Amalfi, continua trattandolo come a un messaggero e gli risponde che Federigo è libero. Inoltre gli ordina di tornare ad Amalfi. Enrico, consapevole che Flerida conosce la sua vera identità, si dispera. Tale disperazione piace a Flerida, che inizia a dare segni di interesse per Enrico.	
20	Arrivano diversi personaggi contenti pensando che si celebreranno le nozze fra Laura e Alessandro.	
21	Flerida ringrazia Laura di averle fatto capire l'errore di aver voluto sposare Federigo. Fa sposare Laura con Federigo e offre la propria mano ad Enrico che, felicissimo, accetta. Alessandro accetta la situazione e offre a Federigo la possibilità di diventare il cicisbeo della donna che sposerà in futuro. L'ultima battuta di Alessandro serve a confermare la sua stola 'modernità'.	

29.- Tema principale: Amore.

30.- Temi secondari: ● Conflitto fra amore e differenza sociale: amore della contessa Flerida per il suo segretario Federigo. ● Conflitto fra amore e fedeltà: fedeltà di Laura verso Flerida, ma rivalità con lei per l'amore di Federigo. ● Amore sincero *versus* amore interessato: in un contesto sociale in cui non ci siano problemi di classe sociale, Gozzi sembra difendere il matrimonio per amore, di fronte a quello per interesse, come sembra dedursi dalle nozze fra Laura e Federigo, anche se inizialmente il padre della donna, Pantalone, vuole farla sposare con Alessandro (che pretendeva il matrimonio, con l'aiuto del padre Tartaglia, per interesse economico). ● Matrimonio di stato: la duchessa Flerida, alla fine, scaccia il suo amore per il segretario Federigo e accetta di sposare un suo pari: Enrico, duca di Amalfi.

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Le scene comiche hanno come funzione fondamentalmente provocare il riso degli spettatori per divertirli. Tali scene sono costruite, in genere, attorno al personaggio di Truffaldino, anche se Brighella o Pantalone contribuiscono ogni tanto con alcune battute all'ilarità del pubblico. Nel testo troviamo però altre scene che provocano anche il riso, in questo caso con funzione satirica contro l'ipocrisia e i 'moderni' valori incarnati da Tartaglia e Alessandro.

33.- Elementi polemici, satirici e parodici:

● Riferimento satirico alle 'raccolte' e alla 'febbre' poetica del secolo, incarnata da Brighella, poeta dilettante, che dinanzi alle difficoltà per poetare chiede subito il rimario (II, 18, p. 93). ● Riferimenti metateatrali: "Tartaglia: [...] ella [Laura] è poetessa, e furba, come un diavolo, e può nascere qualche Commedia di tragico fine [...]", (I, 1, p. 9). ● Riferimenti satirici alla morale e alla filosofia del Settecento (con evidente anacronismo riguardo all'epoca dell'ucronico passato in cui si svolge l'azione): (I, 1, p. 8): "Tartaglia: [...] l'impostura nel mondo è oramai la campagna più fertile, che possieda un uomo d'onore."; (I, 8, p. 35): "Alessandro: Che pregiudizij d'un antico Padre! / Usiam noi la moderna indifferenza."; Tartaglia, tentando di rassicurare Pantalone sul fatto che suo figlio Alessandro non tenterà mai di intromettersi negli affari di Laura, afferma: "Pantalone, ti giuro da uomo onorato per mia giustificazione, ch'io non ho mai avuta l'increanza di voler sapere i fatti di mia moglie." (II, 9, p. 73). ● Potrebbe esserci un riferimento satirico a *La donna di garbo* goldoniana in un intervento di Truffaldino in cui si usa proprio tale denominazione e la parola "Donna" appare scritta perfino con la maiuscola iniziale come se si trattasse del titolo dell'opera goldoniana: "Truffaldino: [...] che [Federigo] se n'andò bello, come un ermellino, a trovar la sua fraschetta. Flerida: Ah, possibil non è, ch'esser ciò possa. Truffaldino: Che, se non è una fraschetta, sarà una Donna di garbo, ma andato certo." (II, 5, p. 64).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Salerno.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I_II/III.

Atto I: boschetto della duchessa con sedili (1-10); camera (11-17); giardino (18-19).

Atto II: giardino (1-16); camera della duchessa (17-21).

Atto III: camera di Federigo (1-2); sala del palazzo ducale (3-12); casa di Federigo (13-14); giardino con cancello che conduce al boschetto (15-21).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/11_12_13_14_15_16_17/18_19_

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16/17_18_19_20_21/

Atto III: 1_2/3_4_5_6_7_8_9_10_11_12/13_14/15_16_17_18_19_20_21.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi 'premeditati' dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																						
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	Totale	
Atto I	versi	15	18	40	63	10	76	12	301	39	-	32	64	41	17	24	23	84	16	78	-	-	953	
	righe di prosa	64	-	17	-	-	17	4	72	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	174	
	soggetto	-	9	-	-	21	-	-	-	21	15	-	56	-	9	19	-	-	-	-	-	-	150	
Atto II	versi	25	7	17	49	22	46	43	59	62	16	4	60	42	23	56	22	38	26	32	130	13	792	
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	42	-	-	-	-	2	-	26	18	-	-	-	-	88	
	soggetto	-	24	-	21	30	-	-	-	-	35	4	-	-	58	-	33	1	-	-	-	12	218	
Atto III	versi	-	87	20	5	29	92	14	9	-	-	25	27	28	78	26	68	60	8	20	8	35	639	
	righe di prosa	-	-	15	6	-	4	-	-	-	-	16	-	98	-	-	-	-	29	-	15	21	204	
	soggetto	22	11	-	-	-	16	18	8	13	29	51	-	-	-	-	-	-	11	-	-	-	179	
Totale																							versi	2384
																							righe di prosa	466
																							soggetto	547

Nota: L'ultimo verso di (III, 13) conclude nella scena successiva, ma l'abbiamo computato solo nella prima; così anche in (III, 15-16), (III, 16-17) e (III, 18-19).

38.- Durata totale dell'azione: Circa tre giorni. L'azione prende avvio probabilmente in un pomeriggio e va avanti per una notte, un giorno, la notte successiva e, almeno, la mattina del terzo giorno.

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III.

Nota: Deve intendersi che il secondo atto inizia la mattina dopo la notte in cui si chiudeva l'atto primo. Fra il secondo e il terzo atto deve intendersi un piccolo salto temporale, poiché nell'ultima scena del secondo Truffaldino è nelle stanze della duchessa, mentre nella prima scena del terzo atto lo si trova nella camera di Federigo.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19_20_21/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19_20_21.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

● (I, 16, p. 49): "Notte". (I, 18, p. 53): "Notte oscura". ● (II, 5, p. 64): "Truffaldino: Avvenne, che nel far del giorno [Federigo] ritornò a casa [...]". ● (III, 6, p. 110): "Flerida: [...] Omai la notte è presso [...]". (III, 8, p. 116): "Truffaldino: [...] la notte s'avvicina [...]". (III, 10, pp. 117-118): "Truffaldino: [...] che la notte incomincia [...]". (III, 12, p. 120): "Truffaldino [...] che l'ora è tarda [...]". (III, 13, p. 123) dalla didascalia iniziale, "Casa di Federigo con lume", si può dedurre che sia notte. (III, 15, p. 131): "Notte oscura". (III, 17, p. 136): "Flerida: [...] avanzata è l'ora [...]". (III, 17, p. 137, didascalia finale): "Si rischiarà". (III, 20, p. 141): "Alessandro: Il sol, che sorge fulgido, e brillante [...]".

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. L'azione si svolge lungo circa tre giorni.

43.- Luogo: Sì. Anche se l'azione si svolge in diversi posti, tutti si trovano nella città di Salerno.

44.- Azione: Sì. L'azione principale è l'intreccio del triangolo Flerida-Federigo-Laura. Ci sono anche due azione secondarie (amore Enrico-Flerida e Alessandro-Laura) che però non annullano l'unità perché complementari della principale.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: ● Il guanto di Federigo (I, 8) che serve per la consegna della lettera di Laura a Federigo. ● Il tavolino, nella seconda scena dell'atto terzo, serve a Truffaldino per nascondersi sotto e ascoltare non visto il dialogo fra Federigo e Enrico, conoscendo così il piano di Federigo di fuggire con Laura, che poi rivelerà alla duchessa. ● I due ritratti di Federigo e Laura, (I, 19) e (II, 20), che servono a ingannare Flerida.

46.- Uso di effetti sonori e musicali: Ci sono canzoni con accompagnamento strumentale in (I, 3) e (I, 6).

47.- Uso di effetti 'speciali': -

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: Nell'ultima scena dell'atto terzo, in cui si svelano e si risolvono tutti i conflitti, sono presenti tutti i personaggi, eccezion fatta di Truffaldino.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: Non ci sono indicazioni a riguardo nelle didascalie.

50.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Riferimento critico di Gozzi nella prefazione all'accusa fatta su *Il corriere letterario* di aver copiato il Cicognini: "Il nostro foglio del *Corriere letterario* mi rinfacciò, ch'io l'aveva rubata [la commedia] al Cicognini. Giuro ora, che non è vero, e giuro, ch'io non ebbi mai la flemma di leggere i Tomi del Cicognini, siccome il *Corriere letterario* non l'avrà di leggere i miei." (p. 5).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Modena.

53.- Data: 20 maggio 1769.

54.- Compagnia: Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): Teatro Sant'Angelo.

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): 17 novembre 1769.

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: Nove.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali:

- Formule aggettivali umoristiche: (I, 1, p. 7): "liquida Principessa", Tartaglia in riferimento a Flerida malinconica in probabile riferimento al suo pianto continuo. (I, 1, p. 7): "virtuosa asinità", Tartaglia parlando coi musicisti (in realtà nel testo si legge "asinisà", ma sembra ovvio refuso per "asinità"). (I, 6, p. 20): "L'è un flato ipocondriaco generoso", Pantalone a Tartaglia quando la duchessa ordina di consegnare duemila scudi a Federico. Flerida, mentre si lamenta di non potere sposare Federigo per la differenza di stato sociale parla di "fracidume illustre" in riferimento ai suoi antenati defunti: "Tiranna legge, rispettar conviene / il fracidume illustre de' sepolcri / degli avi nostri." (I, 11, p. 39). "Ducale ventricolo": Truffaldino, mentre accusa Flerida di averlo tradito raccontando quanto le aveva detto a Federigo afferma (anche se si tratta di testo a soggetto, la formula probabilmente sarebbe così pronunciata dall'attore: "Che l'arcano, che le confidò, del Padrone, era stato nel breve tempo d'una mezz'ora digerito dal di lei Ducale ventricolo [...]") (II, 14, p. 82).
- Forme idiomatiche e (pseudo)proverbiale veneziane con funzione umoristica: (I, 3, p. 11): "etica marza" (la borsa di Brighella). (I, 3, p. 13): "Pantalone: [...] la xe secca le tavernelle sul più bello." (I, 3, p. 13): "Brighella: Voltemo el taffanario all'allegria". (I, 8, p. 25): "Brighella: La Poesia, e l'Apoplezia fa tutti uguali in tel posto." Pantalone, sostenendo a stento Laura per evitarne la caduta: "Presto una carega ammazzai; no vedè, che la me va colle roane in terra?" (II, 9, p. 71). Pantalone, a Laura che si rifiuta di accettare il matrimonio con Alessandro: "Pantalone: [...] Ti seccaressi le roane a Nettuno [...]" (III, 3, p. 107). (III, 14, p. 127): "Pantalone: [...] o quieteve qua con mi, o prepareve a averme alle tavernelle tutta stanotte." (III, 14, p. 128): "Pantalone: Se ve vede la confusion in tel viso, come el calizene a un scoacamin.".
- Formule (pseudo)proverbiale italiane: (I, 6, p. 20): "Smeraldina: Vicino al troppo bene è il mal, che dorme".
- Riferimenti letterari: (I, 8, p. 25): "Pantalone: Tartaglia, vu sè un Virgilio Maron [...]". Laura, disperata perché tutti sono d'accordo in darle come sposo Alessandro, mentre lei è innamorata di Federigo, si dichiara in una "oscura selva" (I, 16, p. 49). Truffaldino promette a Federigo di essergli fedele come Penelope, il che è falso dato che fa la spia per Flerida (II, 16, p. 88). (II, 17, p. 90): "Smeraldina: Signora Laura, ascoltate una matta. / Sapeva più Aristotile col servo, / Che Aristotile solo [...]". (II, 17, p. 91): "Brighella: [...] I delicati pensieri del Petrarca, le sottigliezze della Regina Sidonia al di d'ancuo [...]". (II, 20, p. 99): "Flerida: [...] A quel Narciso [in riferimento a Federigo a causa di un equivoco] dà il ritratto [...]". Alessandro, pensando di aver conquistato il cuore di Laura, afferma: "Troja è vinta" (III, 4, p. 108); la frase potrebbe motivare il riso del pubblico tenendo conto del doppio significato del termine. (III, 12, p. 121): "Pantalone: [...] Altezza, la perdona, se la disturbo. Le Dame, e i Cavalieri xe tutti [...]", Ariosto?
- Riferimenti a personaggi e aspetti della vita quotidiana veneziana (con effetto comico-attualizzante): (I, 8, p. 25): "Brighella: Mi ho fatto el secondo col Veronese in piazza a Venezia", il Veronese era probabilmente un cantastorie o improvvisatore di versi che svolgeva le sue recite in piazza S. Marco, noto all'epoca ai veneziani. Pantalone in (III, 14, p. 126) parla del gioco del "pichetto".

B.- FONTE SPAGNOLA: *El secreto a voces*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*

60.- Edizione utilizzata: Per la lettura e analisi del testo abbiamo seguito l'edizione: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias. Vol. VI: Sexta Parte de Comedias: Andrómeda y Perseo. El José de las mujeres. Los empeños de un acaso. Primero soy yo. La estatua de Prometeo. El secreto a voces. Dar tiempo al tiempo. El mágico prodigioso. Mejor está que estaba. Fieras afemina amor. Dicha y desdicha del nombre. Para vencer a amor, querer vencerle* (ed. de JOSÉ MARÍA VINA LISTE), Madrid, Biblioteca Castro - Fundación José Antonio de Castro, 2010 (in corso di stampa), da cui provengono anche le citazioni del testo, mentre che per il computo dei versi ci siamo avvalsi dell'edizione facsimile del testo curato da Vera Tassis, solita fonte per le *sueltas* calderoniane: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias* (ed. facs. prepared by D. W. CRUICKSHANT and J. E. JAREY with textual and critical studies), Westmead (England), Gregg International, 1973, vol. 19 [ed. facsimile di *Comedia famosa El secreto a voces*, in *Sexta parte de comedias del célebre poeta español D. Pedro Calderón de la Barca [...] que publica la amistad de D. Ivan de Vera Tassis [...]*, Madrid, Francisco Sanz, 1683, pp. 220-268].

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia.

62.- Generi interni: ● I *músicos* cantano una breve poesia (I, p. 405): 8atr, 8b, 8atr, 11B, 11Atr. Flora gli risponde con un'altra strofa, i cui due ultimi versi sono di nuovo cantati dai *músicos*, perché sono un ritornello che riprende esattamente i due ultimi versi della prima quintina: 8c, 8d, 8d, 8c; 8c, 8atr, 8atr, 8b, 11B, 11Atr. ● Più avanti si canta un'altra canzone con lo stesso schema metrico e ritornello della precedente: 8e, 8f, 8f, 8e; 8e, 8atr, 8atr, 8b, 11B, 11Atr (I, p. 408). La disposizione delle rime dei due ultimi componimenti è quello della *décima* o *espinela* (abbaaccddc), ma in tale strofa tutti i versi devono essere ottonari. ● Poesie recitate dai personaggi nell'accademia (I, pp. 413-415): Enrique, Flora, Lisardo, Libia, Federico e Flérída recitano ognuno una *décima* o *espinela*: 8a, 8btr, 8btr, 8a, 8a, 8c, 8c, 8d, 8d, 8c. Laura ne recita quattro. ● Primo intervento per cifra di Laura: sette quartine di ottonari a rima incrociata (abba). È una strofa frequente nella metrica spagnola che riceve il nome di *redondilla*. Si tenga conto che, quando più avanti Federico parla in cifra (II, p. 453) e ancor più tardi quando dialoga con Laura usando tale sistema (III, p. 472), le loro battute non formano strofe indipendenti, ma si inseriscono nella forma del *romance* (strofa frequentissima nella poesia spagnola: serie di ottonari in cui restano sciolti i versi impari e presentano assonanza i pari) in cui si sta svolgendo il dialogo.

Nota: Le rime tronche sono frequentissime nella poesia spagnola, per cui, tranne eccezioni, è un dato irrilevante in tale tradizione metrica. Noi indichiamo tale circostanza per coerenza con la sezione della scheda dedicata al testo gozziano, ma il lettore deve tenere conto che non hanno nessun valore nella determinazione dei generi metrici a cui appartengono le poesie.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El secreto a voces</i>	<i>Il pubblico segreto</i>
Flérída, duquesa de Parma	Flerida
Laura, primera dama [e cugina di Flérída]	Laura
Flora	Smeraldina
Libia	-
Federico, primero galán	Federigo
Enrique, segundo galán [duca di Mantova]	Enrico
Lisardo, tercero galán	Alessandro
Arnesto, viejo, padre de Laura	Pantalone
Fabio, criado de Federico	Truffaldino
Músicos	Musici
Un criado	Servi
Damas	-
Acompañamiento	-
Guardas	Soldati
-	Tartaglia
-	Brighella

Nota: Lisardo, cugino di Laura, è innamorato di lei. Arnesto, zio e padre rispettivamente, è favorevole al loro matrimonio. Fabio, servo innamorato scioccamente di Flérída, è sdoppiato, in certo modo, nel testo gozziano in Truffaldino (servo di Federigo) e in Tartaglia (innamorato di Flerida). Comunque, nel testo

italiano Tartaglia è anche il padre di Alessandro, mentre il padre di Lisardo è solo nominato nel testo calderoniano. Così l'amore di Fabio nel testo spagnolo serve a rendere più ridicolo il ruolo del servo *gracioso*.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Flérida, tormentata da una passione la cui origine è sconosciuta a tutti nella corte di Parma, viene intrattenuta con canzoni, accademie di poesie, ecc. per tentare di liberarla dalla malinconia. Enrique, duca di Mantova, è arrivato a Parma di incognito dove è stato accolto da Federico.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Enrique, ospitato in incognito da Federico, è innamorato di Flérida. Fabio afferma scioccamente che forse la malinconia di Flérida è dovuta a essere innamorata da lui. Federico è innamorato di Laura, ma non si azzarda a chiederle la mano al padre perché, anche se cortigiano di Flérida, dice di essere povero. Flérida ordina a Arnesto che siano dati a Federico duemila scudi. Enrique si presenta come messaggero del duca di Mantova, cioè di se stesso (Federico, anche se sa chi è, non lo svela alla corte), e consegna una lettera a Flérida, che manifesta di essere annoiata dell'insistenza del duca nelle sue dichiarazioni amorose. Federico chiede a Laura la sua lettera quotidiana. Tutti i personaggi partecipano a un'accademia di poesia estemporanea il cui argomento, fissato da Arnesto, è quale sia la maggiore pena quando si ama. Laura consegna a Federico la lettera fingendo che le è caduto un guanto che lui si affretta a raccogliere. Flérida si irrita per tale fatto. Laura da ciò inizia a sospettare che sia gelosa perché innamorata di Federico. Laura, nella lettera, confida a Federico la sua paura per il matrimonio che suo padre organizza fra lei e Lisardo e gli dà appuntamento per la notte a una finestra, pregandolo di portarle un suo ritratto. Flérida interroga Fabio sull'amore di Federico. Il servo risponde che non sa chi sia la dama di cui è innamorato ma che quella notte hanno un appuntamento a palazzo. Flérida gli ordina di agire da spia per lei di quanto fa Federico. Flérida, per impedire l'appuntamento di Federico, gli ordina di portare una lettera a Mantova al duca (lei ignora che il messo arrivato prima è, in realtà, lo stesso duca, per cui Federico non dovrà fare il viaggio per consegnare la lettera a Enrique e ottenerne la risposta). La duchessa chiede inoltre a Laura di andare di notte al giardino per scoprire chi sia l'amante di Federico. Federico e Laura parlano alla finestra chiarendo alcuni fraintesi e ribadendo mutuamente il loro amore. Nel congedarsi di lei, Federico le dice che il giorno successivo le consegnerà una lettera con una cifra per poter comunicarsi segretamente in presenza di altre persone.	Enrique legge la lettera di Flérida e scrive la risposta.
Entrate		Federico e Fabio si vestono da viaggio. Federico scrive la lettera con la cifra per Laura.
Atto II	Enrique consegna a Federico la risposta alla lettera di Flérida, ricordandogli che la duchessa non sa che lui è il duca di Mantova e che, dunque, non c'è bisogno che si sposti fino a tale città. Laura racconta a Flérida che la notte precedente non ha visto nessuno al giardino. Flérida afferma che Federico ha potuto avvertire la sua amante di non presentarsi all'appuntamento. Arrivano Federico e Fabio fingendo di essere tornati da Mantova. Federico consegna a Flérida la lettera del duca di Mantova (Enrique). Federico consegna la lettera con la cifra a Laura dicendo che gliel'ha data una dama della corte mantovana. Laura finge di riconoscere la grafia e dice che è di una sua cugina. Fabio rivela a Flérida che Federico e lui non sono andati a Mantova e che Federico ha passato la notte con la sua dama. Flérida racconta a Laura quanto le ha detto Fabio. Deduce che Federico ha inviato un suo servo a Mantova e che il suo amore si trova nella città e non a palazzo, poiché Laura le ha detto di non aver visto nessuno nel giardino. Flérida riconosce che la irrita che Federico sia innamorato di un'altra donna. In un soliloquio Laura afferma che deve raccontare tutto a Federico, anche se il fatto di fargli sapere che Flérida è gelosa, potrebbe risvegliare in lui la superbia sapendosi amato dalla duchessa, alla fine legge anche la cifra [esattamente uguale a quella del testo gozziano], ad alta voce. Lisardo a causa della gelosia per la lettera che legge Laura senza permettergli di vederla, litiga con la giovane. Laura coglie l'occasione per darsi offesa per la sua mancanza di fiducia. Arrivano Flérida, Arnesto, Federico e Fabio. Mentre Laura racconta a Flérida quanto è successo, informa per cifra a Federico degli intrighi e della spia di Flérida per scoprire chi sia la sua amante e gli dà appuntamento per la notte. Federico, osservato da Fabio, anche se senza poter sentirlo, ripete per sé il messaggio occulto di Laura guardando un suo ritratto. Federico sgrida Fabio per aver rivelato quanto ha fatto la notte scorsa a Flérida. Enrique impedisce a Federico di colpire Fabio. Federico pensa di svelare tutto a Flérida, ma Enrique gli raccomanda di aspettare per vedere come continua ad agire la duchessa e di fare regali a Fabio per tenerlo buono. Enrique dichiara il suo amore a Flérida. Flérida, ignorando che egli è in realtà il duca di Mantova, lo rimprovera per essersi azzardato ad aspirare al suo amore. Enrique induce Flérida a pensare che in realtà parlava a nome del suo padrone, il duca. Flérida gli ordina di non parlarle più di tale amore. Fabio accusa Flérida di averlo scoperto dinanzi a Federico. Lei nega. Il servo le racconta che Federico ha un ritratto della sua amante. Flérida ordina a Federico di andare alle sue stanze per firmare dei dispacci, avvertendolo inoltre che quella notte resterà lì a scrivere, per cui dovrebbe avvertire la sua amante che non potrà incontrarla. Federico comunica per cifra a Laura quanto gli ha detto Flérida. Fabio, interrogato da Federico, afferma che Flérida è innamorata di lui (Federico). Poiché Federico si rifiuta di crederci, il servo gli propone che finga anche lui di amarla per potere così constatare la verità di quanto gli ha detto. Flérida ordina a Laura di sorvegliare alla porta per evitare che nessuno senta quanto deve dire a Federico per tentare di sapere chi è la sua amante. Flérida accusa Federico di tradimento per avere corrispondenza con il duca di Firenze. Irritato e offeso Federico estrae in furia tutto quanto porta nelle tasche, tirando fuori anche il ritratto di Laura. Tenta di nascondere subito, ma la duchessa l'ha già visto e glielo chiede. Federico si rifiuta. Interviene Laura, la quale, mentre rimprovera Federico per non eseguire l'ordine di Flérida, cambia il ritratto che ha Federico in mano con uno simile di lui in suo possesso,	Federico e Fabio fingono di mettersi in viaggio e poi tornano indietro (cfr. battute di Fabio in II, p. 434).

	consegnando, dunque, a Flérída il ritratto di Federico. La duchessa vedendo il ritratto inizia a disprezzare Federico chiamandolo Narciso, poiché pensa che porti un ritratto di se stesso. Laura, a quattro occhi, spiega a Federico il cambio dei ritratti. Federico capisce che è stato tradito di nuovo da Fabio e, quando il servo entra, lo sgrida duramente.	
<i>Entracte</i>		Laura scrive una lettera a Federico in cui gli chiede di fuggire insieme. Consegna della lettera.
<i>Atto III</i>	Fabio si lamenta dei cambiamenti bruschi di umore di Federico, nascondendosi poi sotto un tavolo quando lo vede arrivare con Enrique. Federico comunica a Enrique che Flérída sa che egli è il duca di Mantova. Enrique decide di continuare a fingere che è solo un messo. Federico gli legge una lettera di Laura in cui la donna gli chiede di approntare due cavalli e di aspettarla la notte per fuggire insieme. Federico chiede a Enrique di accoglierlo a Mantova. Il duca gli promette la sua protezione e una lettera di presentazione dato che, convinto da Federico, lui rimarrà a Parma per vedere se l'allontanamento di Federico possa influire sui sentimenti di Flérída. Ernesto ordina a Laura di accettare il matrimonio con Lisardo. Lei, con doppio senso, gli risponde che sposerà chi la ama veramente. Ernesto, interpretando erroneamente tali parole, pensa che abbia accettato di sposare Lisardo. Flérída ordina di organizzare il matrimonio fra Laura e Lisardo. Di seguito dice a Laura che ha deciso di dichiararsi a Federico, al che Laura risponde che, essendo Federico innamorato di un'altra, non servirà a nulla. La duchessa replica che quando Federico saprà che lei è innamorata di lui, sicuramente dimenticherà la sua attuale amante. Mentre Federico e Flérída si scambiano complimenti, Laura inizia a parlare in cifra a Federico, comunicandogli che muore di gelosia, ma Federico la rassicura. Federico ordina a Fabio di approntare due cavalli per la fuga. Fabio svela a Flérída i piani dei due innamorati. Flérída, per evitare la fuga di Federico e Laura, mente a Lisardo dicendogli di aver saputo che Federico è in pericolo per un eventuale futuro duello e gli ordina di rimanere tutta la notte con lui per evitare qualche sciagura. Ernesto, incapace di trattenere Federico in un altro modo, lo mette agli arresti. Federico fugge. Mentre Laura attende, lamentandosi per il ritardo di Federico, arriva Flérída. Arriva Federico e, pensando che Laura sia da sola, le dichiara il suo amore e il motivo del ritardo: in questo modo Flérída conosce alla fine tutti gli intrecci. Flérída, fingendo di essere Laura, gli dice di tornare indietro, rassicurandolo che il giorno dopo avranno luogo le loro nozze. La mattina successiva Flérída conferma il matrimonio fra Laura e Federico; Enrique dichiara di essere il duca di Mantova e chiede la mano a Flérída, che accetta.	Enrique scrive la lettera di raccomandazione per Federico. Fabio appronta i cavalli e attende Federico al parco, dove è detenuto da Ernesto.

65.- Tema principale: Amore.

66.- Temi secondari: ● Conflitto fra stato sociale e amore: amore di Flérída per Federico. ● Matrimonio di stato: il matrimonio fra Flérída ed Enrique che risolve il conflitto degli amori non ricambiati di Flérída per Federico e quelli ricambiati fra Laura e Federico. ● Conflitto fra fedeltà e amore: Flérída e Laura.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Palazzo della duchessa di Parma e dintorni.

68.- Luoghi particolari: Sale del palazzo. Finestra con grata sul giardino.

69.- Identità di luogo fra le scene: ● La prima *jornada* si svolge al palazzo ducale di Parma, concludendosi alla finestra con grata sul giardino attraverso cui parlano Laura, all'interno, e Federico, dall'esterno. ● La seconda *jornada* si apre nel giardino del palazzo; infatti in (II, p. 446) Enrique afferma che si trovano in palazzo e Flérída in (II, p. 452) osserva, mentre parla con Federico, che “[...] para eso [firmare alcuni despacci] no es / buena estancia este jardín [...]”. ● La terza *jornada* inizia in un interno del palazzo, ma nel momento dell'appuntamento per la fuga di Laura e Federico (III, pp. 481-482) l'azione esige che Laura attenda davanti a una finestra (interno) a cui bussa Federico (esterno) per prendere la sua amante e fuggire. Quando Laura chiude la finestra per evitare che Flérída sappia che lei è l'amante di Federico, una didascalia spiega che il cavaliere continua a parlare *dentro*, cioè, fuori del palcoscenico: “[Laura] *Cierra y todo esto se representa a un tiempo, Federico dentro y ellas en el tablado* [= palcoscenico]” (III, p. 485).

Nota: Nella terza *jornada* l'incontro di Enrique con Federico e il posteriore arrivo di Ernesto potrebbe avvenire all'interno della casa di Federico, ma non ci sono indicazioni precise a riguardo. Comunque sia, si tratterebbe sempre di Parma e, per la precisione, del palazzo e vicinanze.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
<i>Versi</i>	1151	1257	1136	3544

71.- Durata totale dell'azione: Tre giorni circa.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): Fra la prima e la seconda *jornadas* sembra che vi sia una minima interruzione temporale: il tempo necessario perché Federico parta dal luogo di appuntamento con Laura, si vesta da viaggio e incontri Enrique, che ha già letto la lettera di Flérída e ha scritto la risposta, in giardino. Fra la seconda e la terza *jornadas* passa una notte.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): ● La prima *jornada* si svolge lungo un pomeriggio e la notte in cui ha luogo l'incontro fra Laura e Federico. ● Da quanto si può dedurre da una battuta di Fabio (II, p. 438), Federico torna dall'appuntamento con Laura, con cui si chiudeva la prima *jornada*, all'alba e, dunque, la seconda *jornada* inizia proprio all'alba con l'incontro di Federico e Enrique e la finzione del viaggio a Mantova. Subito dopo, dagli interventi di Flérida e Laura si deduce che è già giorno. Comunque, dopo il primo dialogo di Enrico e Federico, deve intendersi che c'è un piccolo salto temporale, perché subito dopo Fabio si lamenta con Federico di aver fatto solo una *legua* di viaggio per poi tornare indietro senza essere arrivati a Mantova. In realtà, dobbiamo ammettere che l'alba dovrebbe essere abbastanza lunga da dare tempo sufficiente a Federico per vestirsi "da viaggio", scrivere la lettera con il codice di comunicazione segreta per Laura e presentarsi all'appuntamento con Enrique. In (II, p. 452) Flérida afferma che "[...] ya va el sol / declinando en el zafir [...]", indicazione che fa pensare che, anche se il riferimento non è di chiara interpretazione ("en el zafir"), l'uso del verbo *declinar* indichi il pomeriggio, un momento dopo lo zenit del sole. Più avanti, una didascalia indicante che Flérida e altre donne "Salen [...] con luces" segna l'inizio della sera. Posteriormente Flérida chiede luce per poter guardare il ritratto che portava Federico (II, p. 461), il che indica che è già buio (cfr. § 74). Da tutti questi dati pensiamo si possa dedurre che la seconda *jornada* comprenda un arco temporale che va dall'alba alla sera del secondo giorno. ● La terza *jornada* copre tutto il giorno successivo protrandosi fino alla mattina del giorno dopo, come si può dedurre, ad esempio, dalle parole di Lisardo (III, p. 468, cfr. § 74), in cui chiede al sole di affrettare la sua marcia, dal fatto che quando Flérida dichiara il suo amore a Federico è il tramonto (III, p. 471, cfr. § 74), dai riferimenti alla tarda sera/notte (*esta noche*) per indicare il momento dell'appuntamento per la fuga di Federico e Laura, dalla menzione dell'arrivo dell'alba quando Federico si presenta all'appuntamento con Laura, e dall'affermazione di Flérida che situa la risoluzione dell'intreccio la mattina dopo (III, p. 476, cfr. § 74).

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: ● Più volte nella prima *jornada* si fa riferimento a "questa notte", il che ci permette di intuire che l'azione si svolga la mattina o il pomeriggio: "[...] es bien procure / hablaros esta noche [...]" (Federico, I, p. 418); "Que una corta / jornada [= viaggio] esta noche hagáis." (Flérida, I, p. 423); "[...] / porque te he menester [= perché ho bisogno di te], Laura, / esta noche [...]" (Flérida, I, p. 427). Inoltre una didascalia che precede di poco l'appuntamento di Federico e Laura, indica che Flérida, nell'uscire, prende un lume: "Toma la luz y yéndose." (I, p. 428). "Laura: [...] hasta que riyendo / el alba de mi obediencia [...]" (II, p. 435). ● Fabio, raccontando a Flérida quanto fece Federico la prima notte invece di viaggiare a Mantova, come gli era stato comandato, afferma: "Al amanecer [Federico] volvió [...]" (II, p. 438). "Flérida: [...] ya va el sol / declinando en el zafir [...] / que tenéis aquesta noche / muchas cosas que escribir [...] esta noche habéis de ir [...]" (II, 452). Didascalia in (II, p. 456): "Salen Flérida. Laura, Libia y Flora con luces." "Flérida: Alumbra, Laura [...]" Didascalia: Toma Laura la luz." (II, p. 461). ● "¡Oh, perezoso y tardo / curso del sol, abrevia en tu carrera [...]" (III, p. 468). "Flérida: ¿Cómo en todo el día no habéis / parecido, y a palacio / venís al anochecer?" (III, p. 471). "Fabio: [...] Mi amo y su dama tratado / tienen esta noche..." (III, p. 474). "Flérida: [...] Esta noche [Federico] ha de partirse [...]" (III, p. 475). "Flérida: [...] he menester / vuestra persona [ad Arnesto] esta noche." (III, p. 475). "Flérida: [...] que de él [Federico] no os apartéis / esta noche [...]" (III, p. 476). "Flérida: [...] hasta mañana / seguro esta noche [Federico] esté." (III, p. 476). "Federico: Pues, ¿a estas horas, señor [Arnesto], / vos fuera de casa?" (III, p. 477: la sorpresa di Federico per l'ora indica che è la tarda sera. Didascalia: "Sale Enrique y Federico, y un criado con luces vase dejándolas." (III, p. 476). "Enrique: [...] ¿qué importa saber yo hoy / lo que ha de saber mañana / todo el mundo? [...]" (III, p. 477). "Arnesto: Después, / que agora temprano es. Federico: ¿Temprano es agora? [...]" (III, 478) / "Arnesto: [...]: no quiero volver tan presto. Federico: (¿Presto le parece ahora?): le due domande retoriche di Federico indicano che non è assolutamente presto (*temprano*), ma tarda sera. "Federico: [...] un despacho, a que asistir / toda aquesta noche habré." (III, p. 479). "Laura: Funesta sombra fría, / cuna y sepulcro de la luz del día [...] antes que la aurora / a borrártele venga, [...]" (III, p. 482). "Federico: [...] ya / se va declarando el alba, [...]" (III, p. 485). "Flérida: [...] mañana / se dispondrá de otra suerte. Laura: Si la luz, que ya se muestra [...]" (III, p. 486).

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No. L'azione si svolge lungo tre giorni circa.

76.- Luogo: Sì. Tutta l'azione si svolge nel palazzo della duchessa di Parma o nelle vicinanze.

77.- Azione: Sì. L'azione principale è l'intreccio del triangolo Flérida-Federico-Laura. Ci sono anche due azioni secondarie (amore Enrique-Flérida e Lisardo-Laura) che però non annullano l'unità perché complementari della principale.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: ● Il guanto che serve a scambiarsi lettere fra Laura e Federico (I, pp. 415-416). ● I fazzoletti usati da Laura e da Federico per avvertire l'altro che iniziano a parlare in codice. ● Il *bufete* (tavolo con cassetti) sotto cui si nasconde Fabio all'inizio della terza *jornada*.

79.- Didascalie di particolare importanza: Mancano quasi totalmente le didascalie.

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: Lo svolgimento dell'azione è molto simile fra il testo calderoniano e quello gozziano, con la differenza in quest'ultimo dell'inserimento delle maschere e i riferimenti satirici al costume 'moderno'. La divergenza principale nell'argomento fra entrambi risiede nel fatto che nel testo spagnolo Lisardo non vuole sposare Laura per interesse, mentre nel testo italiano sia Alessandro che il padre Tartaglia parlano più volte di soldi e dell'ottima posizione di Pantalone, padre di Laura. È anche importante ricordare che nel testo spagnolo non c'è niente di simile alle scene 8, 9 e 10 dell'atto III di *PluSe*, che sembrano essere state inserite per permettere lo sfoggio delle doti istrioniche del Sacchi.

A.- TESTO GOZZIANO: *Eco e Narciso*

Schedatori: **Andrea Fabiano - Maria Grazia Pensa - Javier Gutiérrez Carou**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Eco e Narciso. Favola pastorale seriofaceta per musica in tre atti.*

02.- Abbreviazione: *EcNa*.

03.- Edizione utilizzata: ZAN VIII, pp. 3-99.

04.- Altre edizioni: COL V, pp. 389-492.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 5.3 e 5.4.

06.- Fonte indicata da Gozzi: Anche se l'accenno all'autore iberico viene cassato nelle altre redazioni manoscritte e nella stampa, nel manoscritto Fondo Gozzi 5.3/1, c. 1v si legge: "[...] confessando per ingenuità che una cattiva commedia di don Pietro Calderón spagnolo ha qualche porzione nella immagine risvegliata in me di questo dramma che sarà per avventura più cattivo di quella commedia".

Nota: Si ricordi che Calderón de la Barca è autore di una "*gran comedia*", come si indica nella *suelta* settecentesca senza note tipografiche che abbiamo potuto consultare, intitolata *Eco y Narciso* (cfr. § 60).

II.- TIPO

07.- Genere: Drama per musica seriofaceto.

Nota: Alla p. 11 viene definito "Drama pastorale".

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Anteo, pastor fiero +

Silvio, pastore melifluo, amanti di Eco a gara.

Liriope, pastorella, madre di Narciso.

Lisa, pastorella, sorella di Liriope, amante di Silvio.

Eco, pastorella superba, e vana, amante di Narciso.

Narciso, fanciullo ignorante.

Bato, bifolco rozzo, e satirico.

Cefiso, fiume.

Seguito di pastori, e di pastorelle, che non parlano.

Nota: ● Cefiso come *deus ex machina* compare solo nel finale. ● Sono citati, anche se non compaiono mai, Tiresia (I, 8, p. 35) e Sileno (I, 8, p. 36), padre di Liriope, morti già all'inizio del drama.

10.- Protagonisti: Eco, Narciso.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

Nota: Si tenga conto però che Bato nelle note manoscritte è definito una sorta di zanni.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Oltre alla coppia principale e a quella di circostanza fra Liriope e Bato che si crea in funzione di Narciso, entrano in contrapposizione fra loro i due pastori Anteo e Silvio, che rimandano al selvatico e al sensibile, entrambi innamorati senza speranza di Eco. ● Liriope si beffa del servo Bato, che la corteggia, pronta a trasformarlo in animale; egli la concupisce cercando una sistemazione proficua per sé.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I										Atto II										Atto III										Totale (27)
	Scena										Scena										Scena										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8				
Narciso			X			X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	16			
Bato	X	X					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X				X	15			
Eco		X					X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	X			X	X		X	X	X	14			
Anteo	X	X		X	X	(X)	X	X	X	X						X		X	X	X							X	12 + (1) = 13			
Silvio	X	X					X	X	X	X						X	X	X	X	X								11			
Liriope			X		X	X		X	X	X	X								X			X					X	10			
Lisa		X					X	X	X	X				X	X		X										X	8			
Pastori e pastorelle	(X)	X					(X)	(X)																				1 + (3) = 4			
Cefiso																										X					

17.- Soliloqui di particolare importanza: ● (I, 4): Anteo nella “Selva intricata” caccia il mostro di Arcadia per farne dono d’amore a Eco vuole mostrare così la sua virilità. ● (III, 5) disperazione di Eco innamorata; (III, 6): disperazione di Narciso, che si riflette per la prima volta nell’acqua e s’innamora della propria immagine.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: Monologo di Liriope che rivela l’antidoto alla maledizione: bloccare con magia la voce di Eco (III, 4, p. 85).

19.- Uso particolarmente rilevante degli ‘a parte’: ● (I, 10): l’innamoramento di Eco e Narciso è costruito sugli ‘a parte’ dei due personaggi. ● (III, 3, pp. 79 e ss.): nel gioco della finzione del non-amore costruito da Eco.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto (in prosa) e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): ● Abbassamento linguistico tipico del lessico della parte buffa in Bato, sovente con funzione contrastiva rispetto alla vicenda alta di Eco e Narciso (cfr. II, 2); interiezioni comico-realistiche di Bato (III, 3, p. 78). ● Frequenza nell’accumulazione di insulti nel parlare a proposito dei due protagonisti, Eco e Narciso, con effetto di abbassamento comico dei personaggi tragici (cfr. III, 3, p. 80). ● La profezia sulla morte di Narciso, destinato a perire “amando, ed abborrendo / una beltà, e una voce”, ripetuta in numerose occasioni funziona come un vero epifonema.

IV.- STRUTTURA DELL’INTRECCIO**28.- Riassunto e distribuzione:**

Antefatto						
Cefiso, Fiume d'Arcadia, rapisce, mette in cinta e abbandona in una grotta la pastorella Liriope. Liriope, liberata dal vecchio indovino Tiresia, partorisce Narciso e lo alleva "come donna selvaggia" con i frutti della sua caccia. Liriope tiene rinchiuso nella grotta Narciso senza alcun contatto con il mondo esterno fino al giorno indicatogli dall'indovino Tiresia. Il giorno coincide con il sedicesimo compleanno della pastorella Eco. In questo giorno si svolge l'azione rappresentata.						
		Azione scenica				Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1	Anteo, cacciatore incolto, e Silvio, pastore galante, si preparano a festeggiare Eco, la fanciulla che amano. Bato, bifolco bizzarro, ironizza sulla follia d'amore per Eco che stravolge Arcadia				
	2	Eco e l'amica Lisa parlano l'una del suo compleanno festeggiato da tutti, l'altra del triste anniversario della scomparsa della sorella Liriope. Eco superba e vezzosa, Lisa in 'a parte' la critica e rivela il suo amore per Silvio. Eco rifiuta altera la dichiarazione d'amore di Anteo, troppo rozzo, e di Silvio "Gran lettore di romanzi". Bato augura a Eco di morir giovane per evitare la decadenza della vecchiaia. Partono tutti al tempio con seguito di pastori				
	3	Narciso fascinato dalla "sinfonia pastorale " e dal coro in lontananza esce dalla grotta e vuole seguire la musica; Liriope vuole fermarlo. Diverbio madre e figlio. Liriope allude ad un grave pericolo di morte per Narciso qualora uscisse dalla grotta				Coro.
	4	Anteo a caccia del mostro di Arcadia per farne dono a Eco				
	5	Liriope caccia nella stessa selva ricoperta di pelli e con i lunghi capelli sul volto. Anteo e Liriope si nascondono alternativamente non vedendosi. Si stanno per trafiggere a vicenda, ma si scoprono essere umani. Liriope è il mostro temuto da tutta l'Arcadia. Per proteggere Narciso, Liriope tenta di uccidere Anteo, ma l'arco si rompe. Anteo la incatena e la porta via				
	6	Narciso sente in lontananza le grida della madre e si disperava				Liriope chiama Narciso
	7	Anteo e Silvio si scontrano per il nastro di Eco, mentre Bato ironizza sulla pazzia d'amore. Eco dichiara che si darà a chi in questa giornata le darà prova estrema d'amore				
	8	Anteo porta incatenata Liriope quale prova del suo amore. Liriope narra la sua storia e la predizione				

		funesta di Tiresia “Amando, ed abborrendo / Una beltà, e una voce, / Fuor di ragione fremendo / Perirà il figlio tuo”. Riconoscimento di Liriope da parte della sorella Lisa. Bato chiude con un'aria in cui progetta di sposare Liriope	
	9	Corto monologo di transizione di Narciso che si dispera	
	10	Tutti alla ricerca di Narciso. Eco sgrida gli amanti “figurine di stucco” perché incapaci. Cercano utilizzando il canto come un richiamo, separandosi. Narciso affascinato dal canto. Eco vede Narciso fascinato dalla sua voce. I due s'innamorano a prima vista. Rientrano progressivamente in scena gli altri personaggi a cominciare dai due spasimanti. Arrivano i pastori che danzano per la gioia del ritrovamento di Narciso	Narciso vaga nella selva Tutti cantano in luoghi diversi fuori scena
Entracte			Narciso e Liriope sono stati condotti al villaggio e vestiti da pastori
Atto II	1	Diverbio Liriope e Narciso che irride al vaticinio funesto e vuole godersi la vita	
	2	Bato consola Liriope, proponendosi come “filosofo amico”. Liriope si prende gioco di Bato, ne segue corteggiamento di carattere buffo. Liriope dice di esser strega e minaccia di trasformare Bato in animale se non sorveglia Narciso allontanandolo dalle donne	
	3	Bato rivela a Narciso di esser stato nominato suo Aio. Narciso gli chiede di istruirlo per poter fare conversazione	
	4	Narciso è rapito e non parte con Bato, il quale lo convince terrorizzandolo, ma Eco appare e Narciso si blocca nuovamente	Eco canta fuori scena
	5	Narciso in modo un po' incoerente rivela a Eco la sua maledizione e scappa via. Bato sgrida Eco per il suo tentativo di sedurre Narciso. Lisa a distanza gode del dolore di Eco	
	6	Lisa provoca le confidenze di Eco, mentre non visti Anteo e Silvio ascoltano e commentano brevemente a parte. Anteo e Silvio credono di esser loro l'oggetto d'amore di Eco. Eco risponde negativamente. Ira rabbiosa di Anteo; comprensione di Silvio. Lisa rivela a Silvio che Eco ama Narciso. Silvio si adira contro Lisa per averglielo rivelato	
	7	Bato e Narciso arrivano in scena correndo. Narciso domanda a Silvio se ha visto Eco. Silvio vorrebbe pugnalarlo, ma si trattiene poiché ritiene che l'ignoranza e la boria di Narciso saranno miglior punizione per Eco. Narciso conosce la gelosia descritta con lessico tipico d'opera seria	
	8	Eco entra in scena progressivamente cantando. Narciso rapito. Il canto vince il terrore della maledizione (Eco vs Bato). La dichiarazione d'amore esplicita di Eco ha l'effetto di cancellare l'amore in Narciso, che con parole sprezzanti allontana la fanciulla	
	9	Anteo nascosto segue il diverbio tra i due giovani. Vuole uccidere Narciso. I due lottano a mani nude, poi Anteo atterra Narciso e vuole pugnalarlo. Silvio s'intromette e minaccia con pugnale Anteo. Silvio scoprendo che Narciso disprezza Eco vuole ora pugnalarlo. Anteo e Silvio finiscono per volersi uccidere a vicenda, contendendosi Narciso. Accorrono tutti. Liriope calma tutti per paura della maledizione e finisce con coro di gioia e amicizia	
Entracte			Ellissi ridotta; riappacificazione, allontanamento dal villaggio
Atto III	1	Silvio ed Anteo si riappacificano delusi da Eco	
	2	Silvio e Anteo si sforzano a non amareggiare con Eco. Monologo di sorpresa e riflessioni di Eco che adotta la strategia della noncuranza nei confronti di Narciso come metodo per riattivare l'amore di lui	
	3	Narciso rassicura Bato, non ama più Eco. Potere della voce femminile. Gioco della finzione in Eco. Narciso cade nella trappola, ma è scosso dal ragionamento di Bato. L'aria di Eco paralizza Narciso. Terzetto contrastivo Eco, Narciso e Bato.	Eco canta fuori scena
	4	Liriope disperata a causa della fascinazione di Narciso, gli ricorda la premonizione infausta di Tiresia. Dilemma di Narciso. Monologo di Liriope che rivela l'antidoto alla maledizione, con magia bloccare la voce di Eco	Eco vaga nella foresta
	5	Disperazione di Eco	Narciso vaga nella foresta
	6	Disperazione di Narciso. Narciso si riflette per la prima volta nell'acqua e s'innamora della propria immagine	Eco vaga nella foresta
	7	Sotto lo sguardo di Eco nascosta, Narciso tenta di prendere la sua immagine per vendicarsi di Eco. Eco capisce che è innamorato della sua immagine. Eco svela con ricaduta comica l'effetto riflettente dell'acqua	Eco canta fuori scena
	8	Liriope nascosta sorprende Eco e Narciso e proferisce la formula magica. Eco parla con difficoltà. Narciso la respinge. Eco pensa al suicidio. Liriope gode del successo. Narciso riprende a dialogare con la propria immagine. Liriope tenta di risvegliarlo. Disperazione di Narciso per la propria ignoranza. Breve narrazione di Silvio ad Anteo sullo stato confusionale di Eco incontra errante nella foresta. Bato con attenuazione del tragico pensa di essere stato trasformato in bestia. Lisa narra di aver visto disperati Eco e Narciso vagare nella foresta. Eco è salita sul monte per buttarsi, in basso Narciso trattenuto dalla madre vuole buttarsi nel fiume. Narciso crede che la voce di Eco sia dell'immagine nell'acqua. Eco ammalata risponde a Narciso come un'eco. Nel momento del doppio suicidio, interviene Cefiso, che risolve la maledizione con cui aveva punito Liriope per la sua freddezza, e celebra il lieto fine globale con tono parodicamente moralizzante	Eco allucinata nel bosco per suicidarsi Narciso disperato, vaga urlando per la foresta

29.- Tema principale: La scoperta della bellezza muliebre da parte di Narciso e sua fascinazione per la voce e per il canto.

Nota: Il canto esercita una total fascinazione sull'animo commuovendo, penetrando i cuori al di là del significato delle parole intonate ed ammaliando l'ascoltatore, secondo il mito (Narciso: I, 3; Liriope: I, 10; Eco: II, 8; Narciso: II, 8). Come in altre opere gozziane (cfr., ad esempio, *MaV'o*) il canto supera la bellezza dell'aspetto (III, 3, p. 79: "Bato: La voce d'una donna s'ella piace / credi, è una stregheria / che fa piacere il volto / s'anche brutto egli sia [...]"). Vi sono però dei momenti di ambiguità a questo proposito, in cui l'amore che nasce dall'udito diventa, contemporaneamente e paradossalmente, opposto e complementare a quello che nasce dalla vista. Infatti, in (III, 3, p. 78) afferma Narciso: "[...] La voce di costei, / celar non tel potrei / nell'interno mi tocca, ma il suo viso / è indifferente affatto per Narciso!), però quando si vede riflesso nelle acque (III, 6, pp. 87-88) dichiara: "[...] Qual Ninfa, o Dea mi si presenta al guardo, / di quest'acque custode, e abitatrice? [lui stesso riflesso nelle acque] / Che amabili pupille! / che divina sembianza! / Non resiste il mio core, / questa è perdita vera, è vero amore". La situazione combina entrambi i sensi quando Narciso è delirante per amore vedendo il suo riflesso, a cui attribuisce la voce di Eco che sente dietro (III, 8).

30.- Temi secondari: Irrealtà del mito del buon selvaggio, non è possibile vivere nell'ignoranza di uno stato di natura totale (Narciso)

31.- Motivi: ● Vanità (ninfa Eco). ● Ignoranza e inesperienza (Narciso). ● Irrazionalità dell'amore (Anteo, Silvio, Lisa, Eco, Narciso).

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: ● Bato con effetto comico-contrastivo augura alla ninfa Eco una morte precoce onde evitare i danni della vecchiaia (I, 2, p. 18). ● Bato ironizza sulla follia d'amore di Anteo, Silvio, Eco e Lisa (I, 7, p. 30). ● Nel sestetto iniziale (I, 10, p. 40) egli esce in rima con "raglierà" (su "udirà, colpirà, udirà, risuonerà, canterà" degli altri cinque personaggi). ● Silvio ritiene che l'ignoranza e la boria di Narciso saranno la punizione per Eco (II, 7, p. 60). ● Bato si autoproclama rettore di collegio, per il successo (temporaneo) ottenuto come aio di Narciso (III, 3, p. 81). ● La satira di Bato strumento di correzione dei pastori arcadi (III, 8, p. 99).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: ● Accentuata stigmatizzazione della bellezza vacua e superba come tratto femminile (I, 8, p. 33). ● Silvio pastore sensibile è definito con derisione da Eco "gran lettore di romanzi, Orfeo novello" (I, 2, p. 17). ● Parodia de *Il pastor fido* nel travestimento donna/bestia di Liriope e nella scena della caccia (I, 5, pp. 24-27). ● Bato per dichiararsi a Liriope afferma di essere un "filosofo amico riflessivo" (II, 2, pp. 46-47). ● discorso misogino di Bato ma con uso strumentale (II, 3, p. 50). ● Narciso conosce la gelosia descritta parodicamente con lessico tipico d'opera seria (II, 7, p. 60). ● Anteo e Narciso lottano a mani nude in una tenzone d'amore (II, 9, pp. 68-69). ● Parodia del climax tragico dell'opera seria nei ripetuti tentativi di omicidio del finale dell'atto secondo. ● *Deus ex machina* con funzione moralizzatrice (III, 8, p. 99).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Campagna in Arcadia.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III.

Atto I: "campagna amena d'Arcadia" (1-3); selva (4-6); "veduta del tempio da cui escono" (7-8); luogo silvestre con caverne (9-10).

Atto II: "capanne pastorali" (1-9).

Atto III: montagna boschereccia con fiume (1-7).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3/4_5_6 /7_8/9_10/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi 'premeditati' dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene										Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Atto I	versi	31	127	100	31	67	47	84	131	5	179	802
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	21	71	54	39	20	144	63	143	190	-	745
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	22	50	129	74	18	44	55	243	-	-	635
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale		versi										2182
		righe di prosa										-
		soggetto										-

Nota: Si tenga conto che, a differenza degli altri testi gozziani in versi, in cui è utilizzato quasi esclusivamente l'endecasillabo, in quest'opera sono frequentissimi i versi brevi.

38.- **Durata totale dell'azione:** Un giorno (la giornata dei festeggiamenti campestri per il sedicesimo genetliaco della ninfa Eco e inserimento di Narciso nel consesso umano nel giorno in cui esce dall'infausta profezia di morte).

39.- **Soluzione di continuità fra gli atti:** I/II/III.

Nota: I lassi temporali fra gli atti devono intendersi brevi.

40.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):**

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7.

41.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:**

● (*Avvertimento intorno alla seguente favola*, p. 10): "[...] Liriope [...] lo [= Narciso] tenne sempre occulto [...] sino al giorno fatale [...] Cotesto giorno adunque dà l'argomento all'azione scenica, che si pubblica". ● (I, 1-2, più volte, ad esempio): "Silvio: Oggi è al fin de' sedici anni / oggi nacque Eco [...]"; (I, 7, p. 31): "Eco: [...] chi in questo di festivo [...] Bato: [...] Oggi stia l'Arcadia attenta [...]". ● (III, 3, p. 78): "Bato: Oh che lunga giornata fastidiosa! / Sol, ti spaccia, tramonta [...]"; (III, 4, p. 83): "Liriope: [...] due volte [...] oggi per quella voce [...] furo i pastor per trapassarti il petto."

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- **Tempo:** Sì. L'azione si svolge nel giorno del sedicesimo compleanno di Eco (I, 1); Eco dichiara che si darà a chi in questa giornata le darà prova estrema d'amore (I, 7); Bato invoca il tramonto per chiudere la giornata fastidiosa (III, 3, p. 78).

43.- **Luogo:** Sì. L'azione non ha scena fissa, ma si svolge in uno spazio razionalmente percorribile della campagna di Arcadia.

44.- **Azione:** Sì. L'azione è il realizzarsi della profezia di Tiresia, che viene annullata dal *deus ex machina* in chiusura d'opera.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- **Uso di particolari oggetti:** ● (I, 3): costumi di pelli di Narciso e Liriope, parrucca incolta di Liriope che serve a far paura e a nascondere il volto. ● (III, 6-7): acqua del fiume per riflesso immagine; (III, 8): verga magica di Liriope.

46.- **Uso di effetti sonori e musicali:** ● Utilizzo del canto fuori scena con ampliamento della dimensione spaziale dell'azione (I, 3, 6, 10; II, 4; III, 3; III, 7). ● Dislocazione dei cantanti in (III, 8: Narciso al fiume e Eco sulla cima della montagna) per creare un effetto di eco spaziale.

47.- **Uso di effetti 'speciali':** Atto III: "Montagna praticabile, e boschereccia, della quale scenda con cadute varie un'acqua, che scorra alle radici in Fiume"; (III, 8, p. 98): *tableau* climax in finale opera al momento del doppio suicidio, interrotto dal *deus ex machina*, dall'apparire di Cefiso dal fiume, con trasformazione finale della scena in *locus amoenus*.

48.- **Uso di scene con ampia presenza di attori:** Alla fine del primo e del secondo atti con tutti i personaggi in scena (tranne Cefiso) e pastori che danzano, e anche alla fine del terzo atto con tutti i personaggi in scena Cefiso compreso

49.- Cambiamenti delle decorazioni: cfr. § 36.

50.- Didascalie di particolare importanza: Sono particolarmente interessanti diverse didascalie relative agli elementi musicali: (II, 4): “Udrassi un suono, come in lontano, che dolcemente accompagnerà un’aria di Eco, ch’ella canterà di dentro, Narciso, grado grado in ascolto, fermerà il passo, entrerà nel consueto suo rapimento e rimarrà incantato”; (III, 3): “in atto di partire suonasi un’aria. Narciso si ferma a poco a poco incantandosi”; (III, 8): “con prodigiosi segni e con sinfonia adattata al mirabile uscirà dal fondo del fiume Cefiso, alla comparsa del quale tutta la scena potrà cambiarsi in luogo di magnifica e sorprendente veduta”.

IX.- EVENTUALI DATI D’IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d’importanza: • Nell’*Avviso al lettore* Gozzi utilizza la topica retorica della costrizione dei librettisti (scrivo perché mi obbligano), il libretto è seriofaceto e non buffo perché secondo i canoni del genere si possono introdurre cambiamenti scenotecnici d’importanza (p. 6) • “[...] gli argomenti favolosi più confacenti alla musica” (p. 6) • I balli, richiesti dalla committenza, vanno inseriti alla fine d’atto in momenti d’allegrezza e sono da innestare “con proposito” nell’opera (p. 6) • Duro attacco (fuori contesto e quindi sospetto) contro le nuove tendenze coreografiche tragiche del genere pantomimo (p. 7). • Ironia sull’orrorifica moderna tragedia francese citando in modo antifrastico Baculard d’Arnaud, che compone “tragedie di frati e di monache”, le uniche a non poter essere imitate dai moderni coreografi (p. 7). • Nell’*Avvertimento intorno alla seguente favola* si ricorda il mito antico, con Liriope, rapita e resa gravida a sua insaputa da Cefiso, fiume. Ricordato l’aiuto e l’apprendistato magico di Tiresia, la profezia fatta alla ninfa dei quindici anni e tre mesi da superare fuori dal consesso umano, pena la morte del figlio. • Dichiaro comunque autonomia d’intreccio rispetto alla favola. • Si contrappone l’ingenuità del protagonista, ignaro di ogni pratica civile, alla fatuità della giovane ninfa. • Si definisce l’opera un “Dramma pastorale” (p. 11).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: -

53.- Data: -

54.- Compagnia: -

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall’autore: -

Nota: • Commissionata per il Teatro Ducale di Milano per la stagione 1769-1770, non fu mai rappresentata. La musica dovrebbe essere stata composta da Baldassarre Galuppi. • Nell’epistolario di Carlo Gozzi (*Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Marsilio-Regione del Veneto, 2004) è possibile prendere visione di tre lettere (numerate 7, 8, 9 e 163), dalle quali emergono alcuni dei problemi avuti nella gestazione del testo da parte del Gozzi e delle difficoltà sorte con il compositore della musica (cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Vita di Carlo Gozzi (1720-1806): un autoritratto epistolare*, in ID., *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006, pp. 22-35: 32-33).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: • Presenza di elementi (pseudo)proverbiali e idiomatici: (II, 6, p. 56): “Lisa: Se giova lo sperar, moriam sperando [...]”; (II, 8, p. 63): “Eco: Saprò imitare il cigno e poi morire [...]”.

B.- FONTE SPAGNOLA: *Eco y Narciso*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*.

60.- Edizione utilizzata: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La gran comedia Eco, y Narciso, fiesta que se representó à sus magestades en el Coliseo de Buen-Retiro, de D. Pedro Calderon de la Barca*, s. n. t. (ma Settecento).

Nota: • Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 44, per rendere più agevole la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo. • La prima del testo calderoniano ebbe luogo nel mese di luglio 1661. Nel lungo titolo si fa riferimento al “Palacio del Buen Retiro” (origine di quello che oggi è il noto “Parque del Retiro” a Madrid. Le “magestades” indicate sono Filippo IV e la seconda moglie Marianna di Austria. Sul “Coliseo” si veda, fra l’abbondante bibliografia a riguardo: MARÍA TERESA CHAVES MONTOYA, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004; MARÍA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO, *El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano*, «Anales de Historia del Arte», 8 (1998), pp. 171-195.

II.- TIPO

61.- Genere: “Gran comedia”.

62.- Generi interni: Sono innumerevoli gli interventi cantanti dei diversi personaggi lungo tutto il testo, avvicinando il testo al genere della *zarzuela*, sorta di operetta tipica spagnola di grandissima popolarità, in cui si alternano parti parlate e parti cantate, nata nel periodo Barocco e di cui ci sono esempi di grande importanza, specie a livello musicale, fino al ventesimo secolo.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Eco y Narciso</i>	<i>Eco e Narciso</i>
Narciso	Narciso
Febo, pastor galán	(Anteo) cfr. nota
Silvio, pastor galán	Silvio
Anteo, pastor galán	(Anteo) cfr. nota
Sileno, pastor viejo	-
Bato, villano	Bato
Músicos	-
Eco, zagala	Eco
Liriope, zagala	Liriope
Laura, zagala	-
Nise, zagala	-
Libia, zagala	-
Sirene, villana	Lisa cfr. nota
Acompañamiento	Seguito di pastori e di pastorelle
-	Cefiso

Nota: ● Narciso non è così vano né stupido come nel testo di Gozzi. Infatti chiedendo a Liriope perché non gli permette di allontanarsi dalla loro grotta, dopo aver fatto alcuni esempi addatti alla situazione, conclude: “Narciso: [...] Pues por què, madre, me quitas / la libertad y me niegas / dòn, que à sus hijos conceden / vna ave, y vna fiera, / patrimonio que dà el Cielo / al que ha nacido en la Tierra?” (I, p. 6). Anche, quando sente cantare Eco e Bato gli dice che è bellissima, ricordando la profezia, tenta di fuggire la pastorella (II, p. 22). ● Anche Eco riflette più volte sulla vanità e la mutabilità delle donne, manifestando un certo buon senso in più di un’occasione che la allontana dalla derivazione gozziana. ● L’Anteo gozziano unisce in sé le figure calderoniane di Febo e di Anteo. ● Bato è servo di Sileno (II, 18: “Bato: [...] oy mi amo Sileno [...]”). ● Sileno, nel testo gozziano, è solo citato (cfr. § 09). ● Sono anche citati, Zefiro, figlio dell’omonimo vento e padre di Narciso e il mago Tyresias (ad esempio in I, pp. 11-12). ● Anche se nel testo spagnolo nessuna delle pastorelle o contadine è sorella di Liriope, situazione che complica l’identificazione dell’equivalente di Lisa, la giovane con una presenza più importante è la contadina Sirene.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Dodici anni prima del giorno dell'azione, Liriope sparisce rapita da Zefiro, figlio del vento omonimo, che la porta in una grotta dove è confinato anche Tyresias, che le insegnerà alcuni dei suoi poteri magici. Dopo averla abbandonata Zefiro sparisce per sempre. Quando sta per morire Tyresias rivela a Liriope che è incinta e che il suo figlio morirà quando una voce e una bellezza lo attrarranno. Spaventata, Liriope decide di allevare il figlio, Narciso, nella grotta lontano dal contatto con gli altri esseri umani.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	I pastori d'Arcadia festeggiano il compleanno di Eco dichiarandosene innamorati. La pastorella si lamenta di non aver però ricevuto gli auguri di Anteo. Questi, affermando di non saper parlare di amore, le dice che andrà al monte a caccia per portarle, come personale forma di augurio, la preda che otterrà. Anteo ricorda la sparizione di sua figlia Liriope. Eco afferma che deve salire al tempio di Giove sulla veta del monte per adempiere a un voto e che vorrebbe farlo in quel momento, in cui è in compagnia di tanti, per paura del mostro che abita quel monte. Dopo essere partiti, arrivano Liriope e Narciso: il ragazzo è incantato con le voci dei pastori che cantavano e vorrebbe seguirle, ma Liriope glielo impedisce promettendogli che, al suo ritorno (lei deve andare a caccia per mangiare), gli spiegherà i motivi per cui l'ha allevato ritirato dal mondo. Sentendo però di nuovo i canti in lontananza, Narciso non può trattenersi e ne corre dietro. Liriope e Anteo si trovano nel bosco e lottano. Vince Anteo ma, mentre è trascinata dal pastore per portarla a Eco, come le aveva promesso, Liriope chiama Narciso. Questi senti la madre, ma non riesce a raggiungerla, pensando che lei lo lascia volentieri. Allora si dispera per la solitudine in cui resta e anche perché così non potrà sapere chi è né perché la madre l'aveva tenuto nascosto nella grotta per tanti anni. Decide di andare a cercarla abbandonando la spelunca. Litigio fra Febo e Silvio per un nastro caduto a Eco. Eco afferma che darà il nastro a chi dei due le faccia la maggiore finezza. In questo arriva Anteo con Liriope catturata, che tutti credevano fosse il mostro che abitava la montagna. Interrogata, Liriope racconta la sua vita, cioè, l'antefatto	Narciso erra per il monte alla ricerca dei cantori (fino all'inizio del secondo atto).

	del testo. Alla fine scopre anche il suo nome. Sileno, suo padre, la abbraccia. Liriope chiede ai pastori di accompagnarla alla grotta per presentargli Narciso ritenendo ormai inutile continuare a vivere in solitudine con il figlio.	
Entracte		Spostamento di tutti fino alla grotta.
Atto II	Liriope, non trovando Narciso nella spelunca, si dispera. Tutti si offrono a cercarlo. Liriope propone loro di cantare, per attrarlo, mentre lo cercano poiché il ragazzo è affascinato dal canto. Arriva Narciso davanti alla grotta, quando tutti sono già partiti, disperato perché non è riuscito a trovare nessuna delle persone che cantavano. In questo, sente in lontananza i canti delle pastorelle che ne sono alla ricerca, e ne resta ammaliato, specie quando sente Eco, la cui voce dichiara essere superiore a tutte. Arriva Eco e Narciso le dichiara di essere ammaliato sia per la sua voce che per la sua bellezza, a cui Eco risponde che anche lei è rimasta stupefatta per la bellezza del ragazzo. Narciso le chiede chi sia, Eco risponde dicendogli che è una donna. Arrivano tutti gli altri salutando festosi Narciso. Decidono di spostarsi alla valle. Febo chiede a Sirene di aiutarlo a ottenere l'amore di Eco. Sirene glielo promette. Liriope raccomanda a Narciso di fare attenzione ai due pericoli della profezia che metterebbero a rischio la sua vita. Liriope nomina Bato precettore di Narciso per aiutarlo nella sua "scoperta" del mondo, che fino a quel momento gli era stato vietato. A quattr'occhi Liriope comanda a Bato di impedire a Narciso di parlare con nessuna ragazza. Mentre percorrono l'Arcadia, Narciso fa molte domande a Bato. A un certo punto sentono la bellissima voce di Eco cantando. Bato dice a Narciso che quella che canta è la più bella pastorella dell'Arcadia. Narciso, ricordando la profezia, ordina a Bato di fuggire, ma in quel momento arrivano Eco e Sirene. Dopo un breve dialogo Narciso si allontana di Eco dichiarandole che la sua bellezza fisica e la sua voce gli fanno avere paura che con lei gli si avverrà la profezia. Eco, abituata ai continui ossequi dei pastori sempre attorno a lei, rimane attonita che, in quest'occasione, un ragazzo, che inoltre si è dichiarato ammaliato dalle sue due bellezze (II, p. 22: "Narciso: [...] que es vn encanto tu voz, / y tu hermosura vn hechizo [...]"), voglia allontanarsi da lei. Eco dichiara a Sirene di essersi innamorata di Narciso. Eco disprezza l'amore di Silvio e di Febo e se ne va. Silvio la maledice a essere rifiutata da chi lei ami. Sirene confessa a Febo che Eco è innamorata di Narciso. Ritornano Bato e Narciso: il ragazzo desideroso di vedere di nuovo Eco. Torna Eco e dichiara cantando il suo amore a Narciso. Narciso le risponde che, una volta che sa che lei lo ama, è già soddisfatto per lei e che, così, la sua dichiarazione gli ha fatto ricordare la profezia e tenta di andarsene. Eco lo trattiene dalla mano. Mentre lui tenta di liberarsene arriva Silvio il quale, vedendo la scena fra Eco e Narciso, tenta di uccidere il ragazzo. Eco si frappone fra entrambi. Quando alla fine Silvio sta per accoltellare Narciso, Febo glielo impedisce, ma quando Silvio gli racconta che vuole uccidere Narciso perché ha disprezzato l'amore di Eco, anche Febo si mette dalla parte di Silvio, ma allora Silvio lo difende per lealtà al suo amore per Eco, cioè, la lealtà verso Eco lo porta a proteggere tutto quanto la pastorella ama. Lottano Febo e Silvio. Arrivano tutti gli altri pastori e Liriope che impediscono la lotta. Liriope, vedendo che tutto sembra portare al compimento della profezia della morte di Narciso, decide di essere attenta e di usare perfino la magia per mantenere Eco lontana da Narciso.	Liriope narra a Narciso la profezia, che il ragazzo riassume così: "[...] yo tengo / en las Estrellas previsto, que vna voz, y vna hermosura / con dos efectos distintos, / amando, y aborreciendo, / son mis mayores peligros" (II, p. 18).
Entracte		
Atto III	Anteo convince Febo e Silvio a non litigare mai più per Eco e a lasciare Narciso in pace. Arriva Eco, i due pastori la salutano e vanno via senza parlarle di amore. Eco rimane attonita. Arrivano Narciso e Bato. Il ragazzo desidera dedicarsi alla caccia per dimenticare Eco, ma la ragazza desidera, almeno una volta, vederlo ai suoi piedi, per cui va via subito, il che dispiace molto a Narciso, che colpisce Bato per sfogarsi. Narciso sente cantare Eco in lontananza e chiede a Bato di fuggire dal posto perché ha paura di arrendersi al suo amore per Eco. Quando, alla fine vinto, Narciso sta per correre alla ricerca di Eco, arriva Liriope fermandolo e rinfacciandogli che, nonostante la profezia, non riesca a vincere la sua attrazione per Eco. Narciso le risponde che non può vincere se stesso e va via. Liriope, per tentare di salvare Narciso dalla profezia, decide di distruggere una delle due bellezze di Eco, così opta per tentare di somministrare un veleno a Eco che le impedisca di parlare (sarà solo in grado di ripetere le ultime sillabe di quello che le sarà detto): il veleno è così potente che sarà sufficiente che Eco lo calpesti per sentirne gli effetti. / Bato e Narciso inseguono un camoscio che il ragazzo ha ferito. Mentre esce per recuperare l'animale morto, Narciso si avvicina a un ruscello per bere. Nello specchiarsi, scambia il suo riflesso con la ninfa del ruscello, innamorandosene e diachirandole il suo amore, anche se lamentandosi che non gli parli. Mentre Narciso è intento a guardare il suo riflesso nelle acque, arriva Eco da lui non veduta e decide di nascondersi per osservare che fa il giovane. Eco, ingelosita al sentire Narciso dichiarare il suo amore al proprio riflesso da lui creduto una ninfa, si avvicina da dietro al ragazzo e si riflette anche lei sull'acqua. Narciso pensa che Eco sia anche dall'altra parte dell'acqua insieme alla ninfa (il suo riflesso). Narciso si gira e, vedendo Eco, le chiede come può fare anche lui per entrare e uscire nel palazzo delle acque della ninfa, come pensa abbia fatto Eco. Eco tenta di spiegarli che ha visto solo un riflesso, ma Narciso non ci crede. Eco incomincia a parlare ripetendo solo l'ultima parola di quelle dette precedentemente da Narciso (cioè, le ha fatto effetto il veleno di Liriope, anche se nel testo non c'è nessuna didascalia che lo indichi). Narciso interpreta che quello che succede a Eco è una vendetta della ninfa delle acque per avergli detto che non esisteva e che era solo un riflesso. Narciso parte alla ricerca di musicisti per cantare alla ninfa delle acque. Quando Eco tenta di inseguirlo, Bato la trattiene, iniziando un dialogo impossibile per il problema di Eco. La ragazza, vedendosi impossibilitata per parlare, decide di allontanarsi per sempre dalle persone. Bato racconta a Febo e a Sirene lo strano stato di Eco. Si sentono musiche in lontananza. Arriva Narciso con dei musicisti per offrire una serenata a quella che egli crede ninfa della fonte. I musicisti cantano ed Eco risponde nel modo descritto in lontananza. Tutti restano sorpresi senza sapere chi faccia la seconda voce che ripete le ultime parole (che formano una frase in cui Eco dichiara il suo amore e la sua gelosia). Arriva Liriope e convince Narciso che quello che vede nelle acque è il suo proprio riflesso e svela che la voce che ripete le ultime parole è quella di Eco. Narciso si rivolge a Eco, la quale, ripetendo le sue ultime parole, sembra chiedere vendetta al cielo contro Narciso. Disperato Narciso si dichiara morire per la propria bellezza irraggiungibile per lui e per la bellezza della voce di Eco. Febo e Silvio accusano Liriope di avvelenare Eco ma, quando tentano di colpirla, Anteo li ferma. Narciso si dichiara disperato e morente, Eco desidera di suicidarsi. Febo vuole impedire che Narciso faccia una pazzia, Silvio	Narciso e Bato vanno al monte a caccia.

	vuole ucciderlo. In questo Eco si alza ai cieli e Narciso, cadendo morto, rinasce in fiore. Liriope si lamenta riconoscendo l'impossibilità di opporsi ai disegni del fato.	

Nota: Tengasi conto che la conclusione della versione gozziana è totalmente diversa, a lieto fine, mentre Calderón segue più da vicino il mito.

65.- Tema principale: La scoperta della bellezza muliebre da parte di Narciso e sua fascinazione per la voce e per il canto. Comunque nella fonte calderoniana, bellezza acustica e bellezza visuale sembrano avere un trattamento ugualitario (infatti afferma Narciso quando sente e vede Eco per la prima volta: "Narciso: [...] en mi pecho no encendió / nunca tan activo fuego, / como tu voz, y tu vista / han encendido en mi pecho [...]") (II, p. 17).

66.- Temi secondari: ● Fedeltà nell'amore perfino quando non si è amati (amore di Silvio e di Febo verso Eco). ● Impossibilità di sottrarsi al destino: anche se Narciso tenta per tutti i mezzi di dimenticare Eco, non ci riesce nonostante la profezia (sembrerebbe un altro esempio della situazione così ben descritta da Dante: "Amore che a nullo amato amar perdona").

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Arcadia.

68.- Luoghi particolari: ● Nell'atto primo l'azione inizia in un bosco in Arcadia in cui si trova la capanna di Eco, ai piedi di un gran monte, per poi passare alle vicinanze della grotta dove abitano Liriope e Narciso. Successivamente, la scena si rappresenta davanti al tempio di Giove. ● L'atto secondo prende avvio con tutti i pastori dinnanzi alla grotta di Narciso. Poi partono in diverse direzioni nel monte per cercarlo, ma Narciso torna alla grotta e lì è trovato da Eco. Ricongiunti di seguito tutti si spostano alla valle (tutti i personaggi entrano, tranne Bato e Sirene che restano in scena; mentre chiacchierano si finge che camminano arrivando alla valle). Di seguito Narciso e Bato camminano, passando davanti al tempio di Apollo. L'azione continua poi in un non precisato punto della valle arcadica. ● L'atto terzo inizia anche in un punto indeterminato della valle dell'Arcadia (la valle si oppone al monte, dove Narciso dice di volere cercare rifugio nella caccia per dimenticare Eco: "Narciso: [...] al monte me voy à caza / y al valle no he de bolver [...]"; III, p. 32). Dopo la decisione di Liriope di avvelenare Eco, compaiono Bato e Narciso a caccia: deve intendersi in questo punto uno spostamento del luogo dalla valle al monte.

69.- Identità di luogo fra le scene: Il testo, come al solito non è diviso in scene. Sulle diverse localizzazioni presenti negli atti cfr. § 68.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Versi	934	1180	1127	3241

71.- Durata totale dell'azione: L'azione deve interdersi iniziata probabilmente la mattina, poiché è il momento in cui tutti i pastori si indirizzano alla capanna di Eco per farle gli auguri per il compleanno, prolungandosi lungo una giornata (cfr. § 74).

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): ● Fra il primo e il secondo atto deve intendersi un breve lasso di tempo, quello necessario perché tutti si spostino fino alla grotta di Liriope e Narciso. ● Invece fra il secondo e il terzo potrebbe non esistere nessun salto temporale: il secondo si conclude con i pastori che dividono Febo e Silvio e il terzo prende avvio con Anteo che tenta di rappacificare definitivamente i due pastori.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): In tutti gli atti l'azione si sposta più volte di luogo, ma gli eventi presentati sono *grosso modo* consecutivi nel tempo senza che si possa pensare a salti temporali significativi.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: In numerose occasioni si parla di "oggi". Dato che non ci sono riferimenti che permettano di stabilire il passo di più giorni, è da interpretare che tutti le volte si faccia riferimento alla stessa giornata.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: Sì. La situazione più probabile è che l'intreccio si svolga lungo una giornata (cfr. § 74).

76.- Luogo: Sì, se intendiamo un unico luogo la valle e il monte dell'Arcadia.

77.- Azione: Sì, tutta l'azione s'aggira attorno all'amore fra Eco e Narciso e le conseguenze che potrebbe occasionare a Narciso a causa della profezia.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: Nell'atto terzo deve sentirsi il pensiero di Eco, dato che dichiara che non può parlare normalmente ad alta voce, ma sì pensare, senza articolare le parole, ordinatamente: "Eco: [...] por de dentro, àzia mi misma, / sin articular palabra, / hablar puedo, pues conozco, / que pronunciar bien le falta / al organo de mi voz, / aunque no sé por què causa" (III, p. 38).

79.- Didascalie di particolare importanza: La didascalia finale in cui si produce il volo di Eco ai cieli e la conversione di Narciso in fiore: "Teniendo Febo asida à Eco, y Silvio à Narciso, buela Eco à lo alto, y cae como muerto Narciso en el tablado, suena un ruido de terremoto, obscurecese el teatro, y en cessando, sale de la tierra vna Flor, que imite à la del Narciso, y oculte el cuerpo, que cayò en el tablado" (III, p. 43).

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Riferimenti metateatrali: "Liriope: [...] yo, que al teatro del Mundo / comica tragedia fui [...]" (I, pp. 12-13).

A.- TESTO GOZZIANO: *Le due notti affannose*

Schedatori: **Javier Gutiérrez Carou - Joaquín Espinosa Carbonell**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Le due notti affannose o sia Gli inganni dell'immaginazione. Tragicommedia in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *DuNo.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN VI, pp. 145-272.

04.- Altre edizioni: COL V, pp. 7-143.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 4.11 e 5.4.

06.- Fonte indicata da Gozzi: "*Gustos y desgustos son no mas que imaginazion*"; Opera di D. Pietro Calderone, m'ha dato il tema per farne un'altra intitolata: *Le due noti [sic] affannose.*" (p. 143).

II.- TIPO

07.- Genere: Tragicommedia.

Nota: Nell'ultima scena dell'atto conclusivo (V, 16, p. 270) afferma Pantalone: "[...] Sta circostanza no me dispiase, la ga della chiusa d'una Tragedia de lieto fin."

08.- Generi interni: ● Recitativo e aria in (IV, 5): recitativo: 11-, 7a, 11A, 7-, 7-, 7-, 7b, 11B; aria: 11X, 11Ytr, 11X, 11X, 11Ytr, 6- (*sic*), 5c, 5-sdr, 5c, 5ytr, 11X, 11X, 11Ytr. ● Un apologo di Pantalone (IV, 1, p. 223: "Pantalone: [...] El Conte Guglielmo ha giusto fatto, come quel villan dal lievro. Un Sior a cavallo ga domandà: quanti bezzì? El l'ha tolto in man per veder, se el gera grasso, e po l'ha dà una spironada al cavallo, e sioria. El villan, che ha visto perso el lievro, ha repiegà al so descapito co una generosità, e l'ha scomenzà a criarghe drio: Ve lo dono, ve lo dono. M'alla (*sic*) capio, Maestae?").

Nota: I versi 3, 4 e 5 dell'aria sono un ritornello ripetuto negli ultimi tre versi. La metrica di alcuni dei versi deve essere forzata al massimo per ottenere le misure intuibili.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Don Pietro il crudele, re d'Aragona.

Donna Metilde, sua sposa.

Il conte Guglielmo di Monforte, vecchio, gran contestabile.

Donna Violante, sua figliuola, sposa secreta di

Don Alvaro di Fox, grande di Spagna.

Pantalone, fu ajo di Donna Metilde, di lei confidente.

Tartaglia, confidente del re.

Smeraldina, cameriera di Donna Violante.

Truffaldino, servo di D. Alvaro.

Servi.

Soldati.

Cacciatori.

Nota: In (I, 4) si indica l'intervento di "molte voci" che non risultano nelle *dramatis personae*.

10.- Protagonisti: D. Pietro, D. Metilde, D. Violante e D. Alvaro.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Pantalone, Tartaglia, Truffaldino.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Pantalone è confidente e protettore di D. Metilde. ● D. Alvaro, marito segreto di D. Violante, la tratta malvagiamente. ● D. Pietro odia la moglie D. Metilde ed è innamorato di D. Violante, a cui perseguita. ● Truffaldino è servo di D. Alvaro. ● Tartaglia è un consigliere malvagio del re che agisce solo per proprio interesse. ● Smeraldina è la cameriera di D. Violante, ma si lascia corrompere con soldi da Tartaglia, anche se poi si pente e tenta di rimediare.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I Scena							Atto II Scena											Atto III Scena										
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
D. Violante		X	X	X	X	X		X	X	X	X				X	X	X	X					X	X	X	X	X	X	X
D. Alvaro di Fox				X		X	X			X	X	X	X	(X)	(X)	X	X			X						X	X	X	X
D. Pietro il crudele						X									X	(X)	X	X	X	X	X	X							
Pantalone	X	X	X	X	X	X													X										
Il conte Guglielmo		X		X		X		X										X			X				X	X			
Truffaldino				X	X		X			X	X	X	X	(X)	(X)	(X)	X							X	X				
D. Metilde	(X)	(X)	X	X	X	X													X										
Tartaglia				X		X													X	X	X								X
Smeraldina								X	X	X	X	X			X								X	X	X				
Servi																	(X)												
Soldati		(X)				(X)																							
Molte voci				X																									
Cacciatori						(X)																							

	Atto IV										Atto V																Totale (54)	
	Scena										Scena																	
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16		
D. Violante		X	(X)			X										X	X	X							X	X	26 + (1) = 27	
D. Alvaro di Fox						X		X		X	X					X	X				X	(X)	(X)	(X)	(X)	X	X	22 + (5) = 27
D. Pietro il crudele					X	X			X	X				X	X		X							X	X	X	19	
Pantalone	X							X	X	X		X								X			X	(X)	X	X	16 + (2) = 18	
Il conte Guglielmo			X									X	X							X	(X)	(X)	(X)	(X)	X	X	14 + (4) = 18	
Truffaldino				X			X				X				X												14 + (3) = 17	
D. Metilde	X	X	X				X	X	X										X						X	X	14 + (2) = 16	
Tartaglia					X	X		X							X		X						X	(X)	X		13 + (1) = 14	
Smeraldina											X		X														11	
Servi																									(X)		(2)	
Soldati																											(2)	
Molte voci																											1	
Cacciatori																											(1)	

Nota: ● Anche se non risultano nelle *dramatis personae* in (I, 4) si indica l'intervento di "molti voci". ● In (I, 3) D. Metilde parla prima in sogni, poi si sveglia. ● In (I, 4) il conte e D. Alvaro parlano "di dentro", così come anche Tartaglia e Truffaldino ("in lontano"); si sentono inoltre "Molte voci" (che ovviamente parlano di dentro). ● In (I, 7) il Re, Truffaldino e D. Alvaro si nascondono, per cui in (I, 8) sono fuori dal palcoscenico ma deve interpretarsi che possono sentire quello che succede in scena. Per tale motivo abbiamo indicato che sono presenti, anche se senza parlare. Tale situazione si prolunga per D. Alvaro in (I, 9) e per Truffaldino in (I, 9 e 10). ● Da (V, 10) in poi il conte, D. Alvaro, Pantalone e Tartaglia escono successivamente e si nascondono, fino alla scena 15 in cui si scoprono tutti. Per tale motivo li abbiamo indicati nelle scene che vanno dalla decima alla quindicesima come presenti senza parlare.

17.- Soliloqui di particolare importanza: ● (I, 6, p. 168): Pantalone, da sè, afferma che farà di tutto per ottenere l'unione del re e della regina. ● (II, 1, pp. 172-173): Smeraldina è presa dai rimorsi per essersi lasciata corrompere dai soldi di Tartaglia. ● (IV, 5, p. 232): soliloquio del re in cui riflette sul potere dell'amore sulla ragione e sul dovere (cfr. § 29).

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (I, 3, pp. 153-154): monologo di Pantalone in presenza di D. Violante in cui ricorda il modo brutale con cui il re tratta la regina fin dal giorno stesso del loro matrimonio. ● (I, 6, pp. 164-16): monologo di D. Metilde in presenza del re, a cui ricorda i favori e gli aiuti ricevuti in momenti difficili per il suo regno da suo padre il conte di Monpelieri. ● (II, 2, pp. 175-176): monologo del conte D. Guglielmo in presenza di D. Violante in cui ricorda i motivi dell'inimicizia fra la sua famiglia e quella di D. Alvaro e ribadisce l'odio eterno verso la famiglia di quello che, alla sua insaputa, è già suo genero. ● (II, 4, p. 181): monologo di D. Violante in presenza di D. Alvaro in cui ricorda la storia del loro amore e del loro matrimonio. (II, 11, pp. 195-197): successione di monologhi, anche con qualche soliloquio a parte, fra D. Alvaro e il conte D. Guglielmo in cui D. Alvaro svela tutta la realtà fra D. Violante, il re e lui stesso e D. Guglielmo, indeciso fra difendere il suo onore, il suo amore di padre e la sua fedeltà al re. ● (III, 3, pp. 204-205): monologo del conte Guglielmo in presenza di D. Alvaro e del re da cui si deduce che i due valori principali per l'anziano sono l'onore della propria famiglia e la fedeltà al re. ● (IV, 1, pp. 224-225): monologo di Pantalone a D. Metilde in cui le dà consigli per sedurre il proprio marito (fingere di non avere nessun interesse per lui e vivere allegramente). ● (V, 16, pp. 271-272): monologo del re in cui si pente della sua crudeltà e accetta l'amore di sua moglie.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: D. Violante, D. Guglielmo, D. Metilde, D. Alvaro, D. Pietro, Smeraldina.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Pantalone, Truffaldino.

22.- Presenza di parti a soggetto: Truffaldino (cfr. § 23).

Nota: In alcuni casi, ad esempio in (III, 6; o V, 1), Truffaldino parla in versi in italiano, ma si tratta della ripetizione di parole di altri personaggi, a volte in forma parodica.

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Tartaglia (I, 4), Smeraldina (III, 6, 7) e D. Guglielmo (III, 7).

Nota: Tartaglia ha i testi scritti in prosa, mentre quelli di Smeraldina e di D. Guglielmo sono in versi. Questi personaggi improvvisano solo quando fanno scena con Truffaldino.

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti tranne Pantalone e Truffaldino (cfr. § 25).

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Pantalone, Truffaldino.

Nota: Il canovaccio di Truffaldino è scritto in italiano, ma è ovviamente da supporre che l'attore adoperasse il dialetto.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO**28.- Riassunto e distribuzione:**

<i>Antefatto</i>		
Nel passato il conte di Monpelieri (<i>sic</i>), padre di D. Metilde, aiutò nella salvezza del regno di Aragona il re. Come premio il padre di D. Pietro concordò il matrimonio fra il figlio e la figlia del conte. La regina è innamorata dal re, ma lui, da quando si sono sposati due anni prima, non le ha mai dato segno di amarla. Sposatisi adempiendo la volontà del vecchio re morto, subito dopo la cerimonia D. Pietro si è allontanato da lei dicendole che avrebbe potuto considerarla come sua moglie solo a due condizioni: se avesse portato un certo anello che lui non si toglieva mai dal dito e qualora gli avesse dato un figlio (entrambe le richieste impossibili perché il re non è mai con la regina). D. Violante e D. Alvaro si sono sposati cinque giorni prima in segreto per la profonda inimicizia nata fra le loro due famiglie da quando il padre di D. Alvaro aveva fatto incarcerare per motivi politici il padre di D. Violante, il conte Guglielmo. L'amore fra entrambi era nato sei mesi prima quando D. Alvaro aveva salvato D. Violante dall'attacco di una belva. D. Alvaro ha abbandonato D. Violante otto giorni prima, convinto che lei sia l'amante del re. D. Metilde è da otto giorni nelle vicinanze di Saragozza consunta da un'inguaribile tristezza.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1 Pantalone contempla D. Metilde addormentata e dice da sé che sono arrivati il conte Guglielmo e D. Violante.	
	2 Il conte Guglielmo dice a Pantalone che, passando dal luogo dove si trovano i monarchi, si sono fermati per presentargli i loro rispetti. Dice alla figlia Violante di aspettare fino a quando si sveglierà la regina, mentre lui va alla ricerca del re.	
	3 Pantalone racconta a Violante l'antefatto del matrimonio dei sovrani. Violante, da sé, dice che forse è lei la ragione dell'atteggiamento del re, dato che è innamorato di lei. D. Metilde si sveglia all'improvviso. Quando vede Violante si allegria e la abbraccia non come suddita, ma come amica.	
	4 Si sentono urla dentro. Le donne si agitano.	Il re mentre è a caccia cade in mare.
	5 Arriva Truffaldino. Interrogato, racconta che il re è precipitato in mare. D. Metilde si dispera.	
	6 Il re svenuto è portato da alcuni uomini, tra cui D. Alvaro, che rimane stupito nel vedere la moglie D. Violante. D. Alvaro, da sé, la chiama traditrice quando vede che tenta di consolare la regina. Il re torna in sé e mostra segni di profondo disgusto aborrendo il luogo dove si trova quando vede che la regina è accanto a lui. D. Violante dice al re di fermarsi a riposare nel luogo dove si trova per il bene della sua salute. D. Alvaro insulta da sé D. Violante quando sente tali parole. Il re ringrazia D. Violante. La regina prega il re di restare a riposare. Il re dice a D. Violante che andrà a Saragozza, dove si sta dirigendo lei, l'unica che può dargli un po' di ristoro. Tartaglia, da sé, dice di sapere tutto e che il re va dove va la sua amante. D. Metilde ricorda al re quanto è debitore verso suo padre il conte di Monpelieri. Gli chiede inoltre, poiché lui la odia, di permetterle di ritirarsi in un luogo lontano e solitario. Il re non glielo permette. Ordina a tutti di non accompagnarlo, tranne Tartaglia. Questi, insuperbito per il favore, da sé, dice che così potrà raccontargli alcuni accordi che ha stabilito con la cameriera di D. Violante per quella notte. Pantalone dichiara che farà di tutto per riuscire a unire il re e la regina. D. Violante e suo padre il conte Guglielmo di Monforte partono per Saragozza.	In un indeterminato momento, Tartaglia compra l'aiuto di Smeraldina per introdurre il re nella stanza di D. Violante.
	7 D. Alvaro dice a Truffaldino che seguirà D. Violante per ucciderla quella stessa notte perché ormai è convinto che lo tradisce. Truffaldino afferma di non capire nulla poiché se la moglie diventa amante del re è una fortuna per il marito.	
Entracte		I personaggi si spostano a Saragozza. Si fa notte.
Atto II	1 Smeraldina, da sola, riflette sul fatto di essersi lasciata corrompere da Tartaglia per mettere una scala al balcone di D. Violante che permetta l'accesso del re alla stanza. Quando, pentita, sta per ritirare la scala arrivano D. Violante e suo padre il conte Guglielmo e deve scappare.	
	2 Il conte D. Guglielmo interroga la figlia sui motivi della sua tristezza. Afferma che ha dei sospetti che	

		lei sia innamorata di D. Alvaro e che questi voglia sposarla per cancellare l'inimicizia fra le due famiglie. Iracondo, il conte minaccia la figlia di morte se accettasse di sposare D. Alvaro. D. Violante, da sé, si dispera perché suo marito pensa che sia amante del re e suo padre la minaccia di morte se tenta di sposare chi, in realtà, è già suo marito. Conclude dicendole che la aspetta a cena nelle sue stanze.	
	3	Smeraldina tenta di ritirare la scala senza essere vista, ma D. Violante la chiama e non riesce a farlo.	
	4	D. Alvaro e Truffaldino, inosservati, sentono un dialogo fra D. Violante e Smeraldina in cui la nobile dichiara il suo amore eterno per suo marito. Smeraldina, sentendo la padrona, si sente sempre più pentita di aver messo la scala al balcone. D. Alvaro, intenerito, si fa avanti e le dichiara il suo amore. D. Violante, preoccupata, ordina a Smeraldina di sorvegliare se la chiama suo padre o se si dirige alla sua stanza. Di seguito si rivolge a D. Alvaro ricordando la storia del loro amore e del loro matrimonio e i sacrifici che lei ha dovuto fare. D. Alvaro le risponde che vive divorato dalla gelosia nata dal vedere il re innamorato di lei.	
	5	Smeraldina annuncia che il conte sta per entrare nella stanza. D. Violante dice che uscirà per calmarlo e dice a D. Alvaro di aspettarla. La scena resta senza illuminazione. Smeraldina si dispera perché non può ritirare la scala dal balcone e teme quello che potrà succedere se il re arriva e i due uomini si incontrano nella stanza di D. Violante.	
	6	Nella stanza oscura Truffaldino dichiara di avere molta paura. Si sente rumore e si vede un uomo sul balcone.	
	7	D. Alvaro si dibatte fra il desiderio di uccidere l'uomo che è entrato o aspettare. Dato che dubita se l'uomo che sia entrato sia il re, decide di nascondersi e sentire quello che dirà a D. Violante.	
	8	Arriva D. Violante che ordina a Smeraldina di lasciare un lume nella stanza e andare a sorvegliare l'eventuale arrivo di suo padre.	
	9	D. Violante dice al re che avanza di uscire e di rispettarla poiché non lo ama. Il re si rifiuta.	
	10	D. Alvaro si scopre dicendo al re di fermarsi poiché D. Violante è sua sposa. Il monarca non vuole crederci, incollerito tenta di uccidere D. Alvaro.	
	11	Arriva il conte D. Guglielmo che chiede a D. Violante che sia successo. Lei gli risponde di chiedere al re ed esce. Il re gli risponde di chiedere a D. Alvaro ed esce. D. Alvaro gli spiega che si è sposato con sua figlia in segreto, ma che il re è innamorato di lei e voleva prenderla. Il conte, iracundo e disperato, si dibatte fra la difesa del suo onore, l'amore di padre e la fedeltà al re. Risponde a D. Alvaro di andare via e di tornare il giorno dopo, in cui, in presenza del re, gli dirà quale è la sua decisione.	
Entracte			Passa la notte.
Atto III	1	D. Metilde si lamenta con Pantalone perché la costringe a restare nella reggia. Pantalone risponde che è necessario se si vuole salvare il matrimonio fra il re e lei. Quando stanno per arrivare il re e Tartaglia si ritirano nelle stanze di D. Metilde.	
	2	Il re è pieno di angoscia e di rimorsi poiché ignora se D. Guglielmo e D. Alvaro abbiano lottato e se D. Guglielmo abbia ucciso D. Violante. Tartaglia annuncia che stanno per entrare tutti e due.	
	3	In presenza del re il conte D. Guglielmo dichiara di accettare il matrimonio fra D. Violante, sua figlia, e D. Alvaro e chiede l'assenso al re. Il re, anche se fremente, lo dà. Il conte chiede a D. Alvaro di giurare di difendere l'onore della nuova famiglia e di morire per il re. D. Alvaro giura, così come il conte.	
	4	Il re è adirato per quanto ha sentito. Tartaglia, da sé, manifesta preoccupazione per la sua posizione nella corte.	
	5	D. Violante è disperata perché ignora cosa sia successo fra suo padre e D. Alvaro. Smeraldina si lamenta per aver accettato i soldi di Tartaglia per mettere la scala al balcone la notte precedente.	Il conte e D. Alvaro si spostano a casa di D. Violante. Il re scrive due lettere per D. Alvaro e D. Violante.
	6	Arriva Truffaldino e dice alle donne che D. Alvaro, mentre usciva con il conte [verso il palazzo del re] gli ha comandato di venire per sapere se D. Violante era ancora viva o se suo padre l'aveva uccisa.	
	7	Arriva il conte. C'è una scena comica fra lui e Truffaldino. Ordina di ritirarsi a Truffaldino e a Smeraldina.	
	8	Il conte, mentre D. Alvaro resta indietro non veduto da sua moglie, chiede a D. Violante se le piacerebbe essere la moglie di D. Alvaro. D. Violante, convinta che la domanda nasconda qualche trappola del padre a danno di D. Alvaro, risponde di non accettare tale matrimonio. D. Alvaro si incollerisce. D. Guglielmo resta confuso e, facendo entrare D. Alvaro, conferma alla figlia che accetta il matrimonio fra i due.	
	9	D. Violante piena di gioia abbraccia D. Alvaro, ma lui la rifiuta. La moglie gli spiega che quanto aveva detto precedentemente nasceva da un suo sospetto sulla sincerità del padre.	
	10	Tartaglia consegna due lettere del re a D. Violante, in cui il re le concede un feudo, e a D. Alvaro, in cui il re lo nomina gran maresciallo ordinandogli di viaggiare a Maiorca per mettersi a testa delle truppe. D. Alvaro capisce che tenta di allontanarlo dalla moglie.	
	11	D. Alvaro dice che parte con le truppe. D. Violante gli supplica di non farlo. Poiché lui non cede, gli comunica che lo aspetterà in un luogo dove il re non può raggiungerla. Lui gli chiede di comunicargli il luogo dove si rifugerà per poter prendere congedo da lei prima di partire. Quando lei va via, da solo, D. Alvaro decide di restare per qualche giorno, senza che lei lo sappia, per vedere se gli è totalmente fedele.	
Entracte			D. Violante si sposta nella reggia di D. Metilde.
Atto IV	1	Pantalone e D. Metilde fanno commenti sul matrimonio fra D. Alvaro e D. Violante. Pantalone dice alla regina che per conquistare il cuore di suo marito deve fingere che è felice e che non ha nessun interesse per lui. Per iniziare, lui stesso le organizzerà una grande festa nel palazzo con invitati di diverse nazioni.	
	2	D. Violante chiede alla regina di permetterle di abitare con lei, mentre il marito è assente, per essere protetta dalle insidie del re e di dire a suo padre, il conte, che è volontà di lei stessa, la regina, che D. Violante resti nella reggia.	
	3	La regina comunica al conte Guglielmo che è suo desiderio che D. Violante abiti con lei nella reggia. Dopo essere uscita la regina, il conte dice da sé che la regina ha preso tale decisione per poter vigilarla e	

		controllare la passione del re.	
	4	Truffaldino arriva nel giardino della regina per consegnare un biglietto di D. Alvaro a D. Violante, in cui il cavaliere, in risposta a una lettera di sua moglie in cui questa gli comunicava che si era rifugiata nel palazzo di D. Metilde, comunica alla moglie che, anche se ha finto di partire, passerà quella sera per salutarla sul verone del giardino della regina.	D. Violante scrive al marito e lui le scrive un biglietto di risposta.
	5	Il re si avvicina alla reggia con l'intenzione di sequestrare D. Violante quando ne uscirà. Tartaglia gli comunica, però, che la sua carrozza è partita senza di lei e che sembra ci sia una festa nel giardino della regina. Inoltre Pantalone gli ha detto che D. Violante resterà con D. Metilde fino al ritorno di D. Alvaro. Il re si adira.	Tartaglia parla con Pantalone.
	6	D. Violante esce sul terrazzino per aspettare D. Alvaro. Il re le si avvicina e la riconosce. Lei, senza conoscerlo, gli chiede di allontanarsi. Quando il re sta per svelarle la sua identità, Tartaglia lo avverte che si avvicina una persona. Il re parte, ma promette di tornare, poiché lei è la donna che ama. D. Violante sospetta allora che si tratti del re e torna dentro senza aspettare suo marito per evitare di essere sorpresa in compagnia del monarca.	
	7	Arriva D. Alvaro con Truffaldino. Non vedendo D. Violante nel luogo dell'appuntamento, D. Alvaro decide di allontanarsi per tornarci più tardi.	
	8	D. Metilde esce sullo stesso balcone di prima. Pantalone vuole farla ritornare alla festa, ma lei si rifiuta ordinandogli di tornare dentro. Pantalone obbedisce, ma resta indietro a sentire quanto succede fuori.	
	9	Tornato al balcone, il re, convinto di parlare con D. Violante, rivela a D. Metilde la sua identità e il suo amore per D. Violante. D. Metilde è inorridita pensando che D. Violante l'abbia tradita. Poi risponde al re che anche lei è innamorata profondamente di lui, ma che il suo destino non gli permette di essere insieme a lui. Il re interpreta erroneamente le parole di quella che crede D. Violante pensando di essere ricambiato dalla moglie di D. Alvaro. Pantalone, da sé, afferma che farà di tutto per riunire il re e la regina. Tartaglia avverte il re che si approssimano due uomini.	
	10	D. Metilde, continuando a lasciare il re nell'errore di crederla D. Violante, gli chiede, consigliata da Pantalone, una prova del suo amore. Il re continua a parlare in modo tale che D. Metilde si rende conto che D. Violante è innocente. D. Metilde continua dicendo al re che gli invierà un messo per vedere se è vero il suo amore. Arriva D. Alvaro, che non riconosce le due persone che parlano. Il monarca, scambiandolo con Tartaglia, gli confida che D. Violante gli ha detto di amarlo. D. Alvaro si rende conto che è il re. È disperato e si rifiuta di rivelare la sua identità quando il re si accorge che non è Tartaglia. D. Alvaro fugge, il re lo insegue.	
Entracte			D. Alvaro sfugge al re.
Atto V	1	D. Alvaro ordina a Truffaldino di introdursi travestito per dire a D. Violante che esca sul verone, poiché vuole parlarle.	Tartaglia ferma e bastona Truffaldino travestito.
	2	Pantalone convince Smeraldina, inizialmente restia dopo la sua prima esperienza in intrecci amorosi, a lasciare aperta una porta promettendole dei soldi.	
	3	Arriva D. Guglielmo, che ha osservato le mosse dei diversi personaggi, per proteggere l'onore della famiglia.	
	4	Smeraldina dice al re che D. Violante chiede come segno del suo amore il suo anello. Il re è dubbioso, temendo che D. Violante possa tradirlo e darlo a D. Metilde, anche se si rasserenava subito pensando che la regina non potrà mai superare l'altra condizione che aveva fissato per accettarla definitivamente come consorte, cioè dargli un figlio. Il re chiede a Smeraldina che cosa otterrà in compenso. Smeraldina risponde che, se le consegna l'anello, D. Violante gli concederà i suoi favori alle otto di notte (le 02:00 circa).	
	5	Tartaglia riferisce al re di aver bastonato una maschera e avere scoperto che era Truffaldino e che l'uomo che gli era sfuggito poco prima era D. Alvaro.	
	6	D. Violante, ignara di tutti gli intrecci di D. Metilde e Pantalone, esce sul balcone per congedarsi di D. Alvaro.	
	7	D. Alvaro accusa D. Violante di essergli infedele con il re. Lei lo nega e gli dice di aspettare e sentire quello che dirà al re se si avvicina al verone. D. Alvaro si nasconde.	
	8	Il re si rivolge a D. Violante ricordandole il loro appuntamento. Lei nega. D. Alvaro è fremente. Tartaglia scopre D. Alvaro nascosto e lo comunica al re. Il re pensa allora che le parole di D. Violante siano dovute al fatto che lei sapeva che suo marito la ascoltava. Per tale motivo si sente felice, convinto che l'appuntamento si mantenga.	
	9	Pantalone dice a D. Metilde di fare attenzione perché manca poco tempo per l'appuntamento con il re.	
	10	D. Guglielmo si nasconde per uccidere sua figlia pensando che sarà lei a presentarsi all'appuntamento amoroso con il re.	
	11	D. Alvaro si nasconde per uccidere sua moglie pensando che sarà lei a presentarsi all'appuntamento amoroso con il re.	
	12	Pantalone si nasconde per osservare e per evitare che possano succedere dei guai.	
	13	Tartaglia è convinto di aver chiuso tutte le vie che conducono al giardino in modo tale da evitare che qualcuno possa disturbare l'appuntamento del re.	
	14	Arriva il re e controlla sul suo orologio a ripetizione che sono già le otto.	
	15	Compare D. Metilde. Il re si avvicina per abbracciarla. D. Alvaro e D. Guglielmo escono dei loro nascondigli con dei pugnali per ucciderla convinti che si tratti di D. Violante. La regina, impaurita, rivela la sua identità.	
	16	Si chiarisce tutta la situazione. Il re accetta l'amore di sua moglie, la regina D. Metilde. Parlando a tutti afferma che mai più meriterà l'appellativo di "cruelle".	

Nota: Gozzi modifica significativamente l'intreccio della fonte spagnola, poiché nel testo di Calderón non si parla della condizione dell'anello e del figlio perché il re accetti la regina: manca dunque anche tutto l'intreccio ordito da Pantalone per ottenere l'anello. Inoltre va notato che la violenza, esplicita o nominata,

nella fonte spagnola è di un'intensità significativamente minore di quella presente nell'adattamento gozziano (cioè da questo punto di vista, paradossalmente, il testo del veneziano è più iperbolico e barocchizzante, o forse più vicino al modello, anche se da lui respinto, della tragedia cittadina).

29.- Tema principale: Il potere totale dell'amore-passione che riesce a oscurare la ragione e il dovere nei confronti dell'onore, del coniuge e del potere (ad esempio: IV, 5, p. 232: "Re: [...] È il farsi amare / la robustezza prima, il miglior raggio / d'un real diadema, e del mio scettro. / Una moglie innocente... amante... oppressa... / Intelletto, il conosco... cor, che dici? / Ah, le tue fiamme innalzi, e la ragione / infiacchisci, ed offuschi... Io non ho pace. / Fiera divengo, e Violante sola / occupa il core, e l'intelletto è vinto.").

30.- Temi secondari: ● Onore: è un tema costantemente presente nel testo come conseguenza dei dubbi sulla fedeltà coniugale di D. Violante da parte di D. Alvaro e D. Guglielmo. ● Amore paterno: Più volte D. Guglielmo si dibatte fra l'amore per la figlia D. Violante e la difesa dell'onore della famiglia. ● Avventatezza nel giudizio dei fatti che porta all'errore: D. Violante è ritenuta numerose volte colpevole di adulterio da suo marito e da suo padre che giudicano le circostanze solo dalle apparenze. ● Fedeltà al monarca: D. Alvaro, sospettoso dell'infedeltà della moglie, afferma esplicitamente che la sua vendetta non andrà contro il re, ma contro la moglie (V, 7, p. 260): "D. Alvaro: [...] Se mi confermo nelle mie sciagure [l'infedeltà di D. Violante], / verso al Monarca mio non inveisco, / sacra è la sua persona [...] / Trema per te [D. Violante] [...]". ● Adempimento del proprio dovere: D. Alvaro non dubita in lasciare la moglie, nonostante le insidie amorose del re, per obbedire i suoi gli ordini di mettersi a fronte delle truppe in Maiorca (III, 11).

31.- Motivi: ● Misoginia: La donna orditrice di inganni e finzioni (III, 9, p. 215: "D. Alvaro: [...] qual vortice di inganni / è un cor di donna... I tuoi pronti artifizj... / I cambiamenti [...] illeso in tutto / non è quel cor... sai fingere... sei donna [...]"). III, 11, p. 221: "D. Alvaro: Ah, che infinite / son le frodi donnesche, ed indefessa / è donnesca arte in colorir menzogne [...]"). Comunque, nella scena finale afferma D. Pietro: "[...] Io non credea, che in donna / l'amor tanto potesse, e che una donna / tentasse modi, e si mettesse a rischj / sì inusitati, per aver gli affetti / d'uno sposo inumano [...]". ● Gelosia: presente costantemente in D. Alvaro e nel re D. Pietro. ● Ipocrisia: presente in Tartaglia, immagine del ministro corrotto e menzognero (III, 10, p. 218: "Tartaglia: [...] Qualche altro Cortigiano becco cornuto si rallegrerebbe con la bocca, ma nelle budelle si roderebbe per l'invidia. Io no da galantuomo. Sono un Napoletano onorato, di cuore aperto, e desidero con tutte le viscere, che le vostre corone s'innalzino sino alle nuvole con felicità, e s'innalzeranno, s'innalzeranno senz'altro." Si osservi che le ultime parole di Tartaglia contengono un'allusione alle corna che il re tenta di mettere a D. Alvaro). ● Cattiveria della filosofia del secolo, con chiaro anacronismo in riferimento alla contemporaneità dell'autore (IV, 8, p. 240: "Pantalone: [...] el secolo xe tanto filosofico, che le persone diventa matte facilmente, e le fa delle crudelissime bestialità.").

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: ● Il riso, con funzione teatrale, nasce fondamentalmente dal contrasto fra il linguaggio e le battute delle maschere e le situazioni tragiche in cui si producono ("Tartaglia: [...] il cavallo (suda, e gelo in pensarlo) abbracciato a sua Maestà con pochissima maestà [...]", I, 3, p. 158). ● Con la stessa funzione si trovano alcune allusioni e doppi sensi osceni: (I, 6, p. 166: "Tartaglia: [in riferimento al re] Oh, non si commove; è troppo inasinito. (*accenna Donna Violante di nascosto*)". IV, 5, p. 233: "Tartaglia: [...] la corte è bandita; flusso, e riflusso per la parte di dietro." Cfr. anche il riferimento alle corna citato in § 31. ● Sempre all'interno di una funzione teatrale vanno indicate anche le scene amorose fra Smeraldina e Truffaldino, piene di lazzi umoristici, con non pochi schiaffi (ad esempio: "[...] *Truffaldino se le* [a Smeraldina] avvicina per darle un segno di affetto. Smeraldina sdegnata gli dà un altro schiaffo [...]", II, 4, p. 179). ● Battuta dissacrante contro le mogli con significato capovolto di citazione petrarchesca: "Truffaldino: [...] [D. Alvaro] Non ha sempre attaccata la moglie [D. Violante], come tanti altri poveri mariti sfortunati. Che ora s'accrescono le sue fortune. Il Re Violante adora? Grazie, che a pochi il Ciel largo destina." (I, 7, p. 171).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: ● Si trovano alcuni riferimenti alla letteratura contemporanea con chiaro valore satirico, ad esempio quando Truffaldino fa riferimento ai romanzi flebili ("Che dunque dirà cose da romanzi flebili, e che non si lamentino [...]", I, 5, p. 158) in mezzo a un intervento tra l'altro iperbolico, e contemporaneamente ridicolo, in cui non mancano alcune figure retoriche care al Barocco ("[...] suda, e gelo in pensarlo [...]", I, 5, p. 158). ● Non mancano nemmeno riferimenti alla cultura illuminista (V, 4, p. 254: "Smeraldina: [...] Io non sono filosofa, ma il lume / ho anch'io della ragione [...]"; cfr. anche § 32).

Nota: Anche se il testo di Truffaldino è solo canovaccio, si deve ritenere che alcune formule presenti nei testi che descrivono i suoi interventi dovevano essere letteralmente inserite nella sua improvvisazione.

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Saragozza e dintorni.

Nota: In una strana affermazione Tartaglia, mentre osserva la partenza di una carrozza fermata di fronte al palazzo della regina a Saragozza, dice: “[...] la carrozza se ne va vuota di ritorno per Mestre.” (IV, 5, p. 232). Non può essere che un ammiccamento alla complicità del pubblico veneziano, poiché vicino a Saragozza non esiste nessuna città o villaggio con tale nome.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III/IV_V. ● Il primo atto si svolge in un luogo di delizia vicina a Saragozza. ● Il secondo trascorre a casa di D. Guglielmo e sua figlia D. Violante a Saragozza. ● Il terzo atto prende avvio in una sala della reggia a Saragozza, per poi spostarsi di nuovo a casa di D. Guglielmo e D. Violante. ● Il quarto atto inizia in una camera di D. Metilde. A partire della scena quarta l'azione si sposta a un'altra zona del palazzo: il giardino della regina. ● L'atto quinto continua nel giardino.

Atto I: luogo di delizia (1-7).

Atto II: sala di D. Violante (1-11).

Atto III: sala regia (1-4); casa di D. Violante (5-11).

Atto IV: camera di D. Metilde (1-3); parte interna del giardino della regina (4-10).

Atto V: (parte interna del giardino della regina) (1-16).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11/

Atto III: 1_2_3_4/5_6_7_8_9_10_11/

Atto IV: 1_2_3/4_5_6_7_8_9_10_

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Atto I	versi	-	14	37	3	4	209	14	-	-	-	-	-	-	-	-	-	281
	righe di prosa	6	5	63	7	13	55	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	149
	soggetto	-	-	-	-	20	-	17	-	-	-	-	-	-	-	-	-	37
Atto II	versi	32	92	4	109	21	11	31	7	42	31	131	-	-	-	-	-	511
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	6	3	22	12	-	-	-	5	-	-	-	-	-	48
Atto III	versi	13	30	69	17	17	10	15	83	37	41	75	-	-	-	-	-	407
	righe di prosa	35	32	7	19	-	-	-	-	-	28	-	-	-	-	-	-	121
	soggetto	-	-	-	-	-	22	27	-	-	-	-	-	-	-	-	-	49
Atto IV	versi	10	53	29	-	81	69	9	7	81	72	-	-	-	-	-	-	411
	righe di prosa	106	-	-	-	49	9	-	12	21	23	-	-	-	-	-	-	220
	soggetto	-	-	-	30	-	-	13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	43
Atto V	versi	24	14	23	104	12	7	68	69	9	7	9	-	-	6	14	67	433
	righe di prosa	-	17	-	-	30	-	-	15	22	-	-	12	15	-	9	7	127
	soggetto	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Totale		versi																2043
		righe di prosa																617
		soggetto																179

Nota: Il terzo intervento di D. Violante in (III, 6) è un verso ipometro, un novenario. In (III, 10) ci sono alcuni versi ipometri (decasillabi) di D. Alvaro. In (IV, 1) un verso trisillabo e un settenario di D. Metilde. In (IV, 10) il Re ha un settenario. In (V, 1) D. Alvaro ha un settenario. In (V, 16) D. Guglielmo e D. Alvaro dividono un settenario.

38.- Durata totale dell'azione: Due giorni e due notti circa (dal pomeriggio/sera di un giorno alla notte di due giorni dopo).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III_IV/V.

Nota: ● L'atto primo si svolge lungo alcune ore di un giorno senza maggiori precisazioni (si potrebbe interpretare che il “pisolotto” della regina di cui parla Pantalone in (I, 1), fosse una siesta: in tale caso sarebbe nel pomeriggio). ● L'atto II inizia la sera, mentre nel primo non si indica il tramonto per cui si deve interpretare che v'è un salto temporale, almeno di qualche ora, fra entrambi. ● Da quanto si può dedurre, tra l'altro, da un'affermazione di D. Violante nella ottava scena in riferimento alla notte precedente (“[...] della notte trascorsa [...]”) è da supporre che nel terzo atto l'azione salti la conclusione della notte del secondo atto e prenda avvio la mattina del giorno successivo (dato che in III, 5, D. Violante allude proprio a “questa

mane”, cfr. § 41). ● Il quarto atto sembra continuare senza interruzione il tempo dell’atto precedente. Nella scena quarta si indica che inizia la notte, e nella quinta che continua ad aumentare l’oscurità. Il secondo giorno si avvia verso la conclusione. ● Nell’atto quinto continua la notte iniziata nel precedente, come si può dedurre dalla prima didascalia (“Segue notte oscura”), comunque deve immaginarsi un brevissimo salto temporale (e, quindi, è da ammettere che sia discutibile la sua rilevanza) poiché il quarto atto finisce con il re perseguitando D. Alvaro e il quinto prende avvio con un D. Alvaro che è già riuscito a fuggire dal monarca.

40.- Soluzione di continuità all’interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

(I, 6, p. 169): “Tartaglia: [...] averò comodo di riferirgli i politici concerti da me fatti per questa notte colla cameriera di Donna Violante [...]”. (II, 1, didascalia): “Notte oscura”. (II, 2, p. 172): “[...] *servo con lume* [...] Conte: [...] Posa quel lume [...]”. (II, 4, p. 179): “Smeraldina: [...] certamente nascono / flagelli, e cento diavoli stanotte [...]”. (II, 5, p. 182): “Truffaldino: [...] che sono le quattr’ore [le 22:00 ore circa], solita ora della ritirata.”. (II, 5, pp. 183-184): “D. Violante: [...] Prendo / tosto quel lume [...] *prende il lume* [...] *la scena resta oscurissima*”. (II, 6, p. 186): “Re: Tutto è tenebre intorno [...]”. (II, 8, p. 187, didascalia): “*Smeraldina con lume* [...]”. (II, 11, p. 191, didascalia): “*Due servi con due torcie* [...]”. (II, 11, p. 192): “D. Alvaro: L’ultima notte alla mia vita è giunta [...]”. (II, 11, p. 195): “D. Alvaro: [...] questa notte assai cieco [...]”. (III, 2, p. 200): “Tartaglia [in riferimento alla notte precedente]: Gran notte, Maestà!”. (III, 5, p. 207): “D. Violante: [...] il Padre [...] con torvo ciglio / partito questa mane [...]”. (III, 8, p. 211): “D. Violante: [...] gli accidenti [...] della notte trascorsa [...]”. (III, 8, p. 212): “D. Violante: [...] dagli accidenti della scorsa notte [...]”. (III, 11, p. 221): “D. Alvaro: [...] Bramo, Violante, / pria di partire, all’imbrunir del giorno / darti ancora un addio celatamente.”. (IV, 4, didascalia): “[...] *La notte incomincia, e s’oscura alquanto la scena*”. (IV, 5, didascalia): “*S’accesce l’oscurità; gli appartamenti della Regina appariscono per le finestre illuminati*”. (IV, 5, p. 231): “Re: [...] Ombre notturne, / l’intenzion mia, la passione ardente / col vostro velo favorite.”. (IV, 5, p. 233): “Tartaglia: [...] I giardini della Reggina [...] sono illuminati di fiaccole. Gli appartamenti si S. M. ardono di chioche, e lumiere.”. (IV, 6, p. 235, didascalia): “[...] *la notte è oscurissima*”. (IV, 6, p. 236): “Re: Ministro, in sul verone, / se per il bujo l’occhio mio non erra [...]”. (IV, 7, p. 239): D. Alvaro: [...] Per il giardino / vagando la notturna ombra ci copra.”. (IV, 9, p. 243): “Re: [...] Vedi quest’ombre a noi propizie [...]”. (IV, 10, p. 246): “D. Metilde: [...] in questa / notte medesima [...]”. (V, 1, p. 249, didascalia): “*Segue notte oscura*”. (V, 1, p. 249): “D. Alvaro: Oh notte a me più affannosa della scorsa notte / diabolica, affannosa!”). (V, 4, p. 255): “Smeraldina: [...] Son’or sei ore circa della notte [le 24:00 circa], / alle ott’ore a puntino ella promette / dalla festa involarsi, ed all’oscuo [...]”. (V, 5, p. 257): “Re: [...] Oh notte cento volte a me cambiata / di molesta in allegra, or affannosa. Tartaglia: [...] Seguitiamo la mala notte. [...]”. (V, 8, p. 261): “Tartaglia: Se la porto fuori netta questa notte, sono Orlando. Non vedo l’ora, che giungano queste otto. Che ora è? Sento batter l’orologio della torre. Una, due, tre, ec. Sono sette [le 01:00 ore circa], passerà anche quest’ora.”. (V, 8, p. 263): “D. Violante: [...] Oh notte a me più, ch’altra notte, acerba!”). (V, 8, p. 263): “D. Alvaro: [...] In questa notte!... al suon d’otto’ore! [...]”. (V, 8, p. 264): “Re: [...] questo luogo sgombro / sia per le ott’ore di molestie [...]”. (V, 9, p. 264): “Pantalone: [...] Manca un quartsin d’ora [alle otto] [...]”. (V, 9, p. 265): “D. Metilde: [...] Oh dolce notte! [...]”. (V, 11, p. 266): “D. Alvaro: L’ora per me più atroce è già vicina.”. (V, 12, p. 266): “Pantalone: Me par d’aver senti a batter le ott’ore sul relogio de piazza [...]”. (V, 13, p. 267): “Tartaglia: Espero s’è alzata venti cubiti. Il carro è in tanta malora. Il corno è perpendicolare; dunque le ott’ore sono sull’orlo [...] non avrà altre seccature questa notte [...]”. (V, 14, p. 266): “*trae una ripetizione, la fa battere; suonano le ott’ore*”. (V, 16, p. 269, didascalia): “*Rischiarsi tutta la scena. Servi con torcie* [...]”. (V, 16, p. 270): “D. Metilde: [...] Questa notte [...] Stanotte [...]”. (V, 16, p. 272): “Re: [...] In due notti affannose [...]”. (V, 16, p. 272): “D. Metilde [rivolgendosi al pubblico nell’abituale conclusione in cui si chiedono gli applausi]: [...] le nostre terminar notti affannose [...]”.

Nota: Si osservi, particolarmente nell’ultimo atto il desiderio evidente dell’autore di fare quasi coincidere il tempo della recita con il tempo dell’intreccio tramite l’indicazione più volte dell’ora.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. L’azione si svolge per circa tre giorni con le loro due notti.

43.- Luogo: Sì, dato che tutto l’intreccio si svolge nella stessa città e dintorni.

44.- Azione: Sì. Tutti gli intrecci secondari (matrimonio segreto, inimicizia fra le famiglie di D. Guglielmo e di D. Alvaro, e via dicendo) sono necessari per il normale svolgimento dell'azione principale, l'amore del re per D. Violante,

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: ● L'anello del re. ● Il fischietto (V, 4, p. 256; V, 15, p. 269) utilizzato come segnale per l'appuntamento fra il re e quella che lui pensa sia D. Violante. ● L'orologio a ripetizione del re (V, 14, p. 268).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: ● Nella festa della regina (IV, 5) si indica in didascalia il suono di strumenti ("Odesi in lontano un tocco d'istrumenti, che s'accordano [...] segue una sinfonia, indi il seguente recitativo con gl'istrumenti, poscia l'aria, che susseguirà", p. 234; cfr. § 8). ● In (V, 8, p. 261) Tartaglia afferma: "[...] Sento batter l'orologio della torre. Una, due, tre, ec. Sono sette [...]". Non sarebbe strano che si sentisse veramente una campana nella recita (una situazione simile si ripropone in V, 12, p. 266, quando Pantalone afferma: "Me par d'aver sentì a batter le ott'ore sul relojo de piazza [...]").

47.- Uso di effetti 'speciali':

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori:

49.- Cambiamenti delle decorazioni: La prima scena dell'atto quarto si apre con una didascalia in cui si indica "*Camera corta di Donna Metilde*" (p. 222). Tale descrizione di "camera corta" fa pensare a una scena divisa in due da una tenda parallela ai lati lunghi del palcoscenico, in modo tale che, una volta aperta, permettesse di vedere la decorazione di un'altra scena. Infatti, nella scena quarta dello stesso atto è previsto un cambio di luogo e, dunque, di scenografia che difficilmente si potrebbe fare a vista del pubblico senza il semplice espediente appena descritto.

50.- Didascalie di particolare importanza: (IV, 4, p. 229): Lunga didascalia in cui si descrive il giardino della reggia (cfr. § 49).

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: ● Gozzi difende le proprie creazioni argomentando come criteri di valutazione il successo di pubblico: "Se tutte le Fiabe piacquero, e piacciono, se la *Donna vendicativa*, *Donna Elvira*, e il *Pubblico secreto* fecero nascer irruzione, piacquero, e piacciono, e ebbero quell'intento, che si ricerca nel Teatro; converrà dire, che i soli generi, che non piacciono, sono quelli, che non vagliono nulla." (pp. 141-142). Cfr. nota 69 alla p. 57 di questo volume. ● L'autore anticipa le eventuali critiche sull'inverosimiglianza del personaggio di Truffaldino domandandosi retoricamente: "Chi non sa, che un Truffaldino non sarà mai decente servo d'un Grande di Spagna, e chi non conosce il mio capriccio?" (p. 143).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, Teatro S. Salvatore.

53.- Data: 5 gennaio 1771.

54.- Compagnia: Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: Nove.

Nota: Gozzi afferma che l'opera continua a recitarsi con regolarità lungo gli anni (p. 142).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Forme idiomatiche e (pseudo)proverbiale: (I, 1, p. 151): "Pantalone: [...] Alla fè che xe qua una seccada de roane.". (I, 2, p. 152) "Pantalone: [...] la ha sempre pianto, come un secchio sbuso.". (I, 3, p. 153): "Pantalone: [...] innamorada, come una bisca de lù [...]". (I, 3, p. 154): "Pantalone: [...] El ga voltà tanto de taolazzo [...]". (I, 3, p. 155): "Pantalone: [...] par, che la gabbia un gattessin in tel stomego.". (I, 3, p. 156): "Pantalone: [...] Eh conti senza l'osto [...]". (I, 5, p. 157): "Pantalone: [...] I darà la cazza a qualche pantegana [...]". (I, 6, p. 160): "Pantalone: [...] Vogio farghe magnar un poco de agio a sto squartao.". (I, 6, p. 162): "Pantalone: Oh, tutto xe pronto. Un letto, che xe un bottirro, l'aspetta [...]". (I, 6, p. 163): "Pantalone: Gnanca le stramazze da cavallo no lo fa molesin. L'è un Re pezzo del baccalà.". (I, 6, p. 167): "Pantalone: Oh che can, oh che can, oh che Re ostinà in terza carta cagadonao!". (I, 6, p. 168): "Pantalone: [...] Eh, sangue de Donna Giulia, che no vogio, che la staga lontana dal mario; vogio, che la ghe staga taccada al bernardin, come una sasuga, che la lo perseguita coll'amor.". (III, 1, p. 199): "Pantalone: [...] che la par una feluca a vele sgionfe [...] me vien le catorigole de dirghe vinti parole marzemine [...]". (I, 2, p. 202): "Tartaglia: [...] sono accomodato da friggere [...]". (III, 4, p. 206-207): "Tartaglia: [...] vado soggetto a

una trombonata nella zucca, che mi getterà col preterito al sole.”. (III, 10, p. 216): “Tartaglia: [...] È asperso di soave liquor l’orlo del vaso.”. (III, 10, p. 217): “D. Alvaro: [...] In mezzo a’ fiori / l’aspide suol giacer.”. (IV, 1, p. 222): “Pantalone: [...] La ga un negro in tele viscere! [...] Ho svodà el sacchetto delle istorielle, e dei bon mo, e ho buttà tutto in gattolo. Co no ghe fazzo cattarigole, no so più cossa far [...]”. (IV, 1, p. 223): “Pantalone: [...] ghe se de quei casi, che bisogna metter la stramberia in sal, e far della necessità virtù.” (IV, 1, p. 224): “Pantalone: [...] go settant’anni sul taffanario [...]”. (IV, 1, p. 226): Pantalone: [...] Sanguè de donna Checa che vogio un Reatin de Aragona, se credesse de farlo de strazze.”. ● Riferimenti metateatrali: (I, 3, p. 153): “Pantalone: La se specchia in quel quadro tragico.”. (I, 5, p. 158): “Pantalone: Ma te par [a Truffaldino ...] che queste sia cosse da dir con sta malagrazia, e con fioretti drammatici? [...]”. (II, 5, p. 183): “Smeraldina: [...] Signora, voi volete una tragedia [...]”. (III, 7, p. 210): “Smeraldina [...] Non mi vuol quì presente alla tragedia [...]”. (V, 16, p. 270): “Pantalone: [...] Sta circostanza no me dispiase, la ga della chiusa d’una Tragedia de lieto fin.”. ● Riferimenti letterari: (I, 6, p. 168): “Pantalone: [...] Amore a nullo amato amar perdona [...]”, cfr. a riguardo anche *AmAs*. (I, 7, p. 171): “Truffaldino: [...] Grazie, che a pochi il Ciel largo destina.”, palese riferimento al Petrarca del RVF, CCXIII. (II, 1, p. 172): “Smeraldina: [...] Quell’impiccato [Tartaglia] / è Ciceron, Demostene [...]”. (IV, 6, p. 236): “Re: [...] La fortuna ogni audace favorisce [...], cioè *audentis Fortuna iuvat* (Eneide, X, v. 284). (IV, 9, p. 244): Pantalone: [...] Il vincèr sempre fu laudabil cosa / vincasi per fortuna, o per ingegno [...]”, *Orlando furioso*, XV, 1a-b). (IV, 10, p. 243): “D. Alvaro: [...] Nuovo Linceo sarò per mio tormento.”. (V, 2, p. 251): “Smeraldina: [...] Sono una Marfisa: / sento però qualche tremor [...]”. ● (I, 3, p. 154): Riferimenti a Venezia e alla sua cultura: “Pantalone: [...] Xeli papini dal Dolo i fioli da poder impastar de farina? [...]”. (II, 1, p. 172): “Smeraldina: [...] Tartaglia Ha eloquenza / per sette acconciatèste veneziane [...]”. (III, 1, pp. 198-199): “D. Metilde: [...] Sono i Veneti tuoi tutti ingegnosi, / come sei tu, indefessi, intraprendenti? Pantalone: Eh, birbetta, te capisso. Maestà, vu me trattè da mezzan con bonissima grazia [...] Sior sì; i Veneziani ga tanto de cuor, e dell’abilità, e co se tratta de mario, e muger, e de casi come xe questo, i se inzegna anca a batter el canaffio [...]”. (III, 1, p. 199): “Pantalone: [...] ti [se] un batticanaffio da depenzer sui ventoli, e sulle porte dell’Ostaria della Corona [...]”. (IV, 1, p. 224): “Pantalone: [...] Oh, se la fusse stada a scola a Venezia un per de anni, no la saria miga cussì gnocchetta [...]”. (IV, 5, p. 232): “Tartaglia: [...] la carrozza se ne va vuota di ritorno per Mestre.”, cfr. § 34.

B.- FONTE SPAGNOLA: *Gustos, y disgustos no son más que imaginación*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Pedro Calderón de la Barca, *Gustos, y disgustos no son más que imaginación*.

60.- Edizione utilizzata: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedia famosa Gustos, y disgustos no son más que imaginación de D. Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada a costas de la Compañía, s. d. (ma Settecento).

Nota: Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 40, per rendere più agevole la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia.

62.- Generi interni: Distico di due ottonati con assonanza tronca (I, p. 23: “Músicos: Arded, corazón arded, / que yo no os puedo valer.”).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Gustos, y disgustos son no más que imaginación</i>	<i>Le due notti affannose</i>
D. Pedro, rey de Aragón	D. Pietro
D. Vicente	D. Alvaro di Fox
D. Guillén	Tartaglia
El conde Monforte	Conte Guglielmo di Monforte
La reyna Doña María	D. Metilde
Doña Violante, dama	D. Violante
Elvira, dama	-
Leonor, dueña	Smeraldina
Chocolate, gracioso	Truffaldino
Criados	Servi
Músicos	-
Acompañamiento	-
-	Pantalone
-	Soldati
-	Cacciatori

Nota: ● Elvira, dama della regina María, è sostituita nel testo gozziano da Pantalone, ma i loro caratteri sono così diversi che non possono essere considerati equivalenti. ● Mentre nel testo gozziano, Smeraldina manifesta continui dubbi fino a pentirsi dall'essersi lasciata comprare da Tartaglia, Leonor si manifesta totalmente soddisfatta con se stessa per essere così furba da pensare solo al suo bene ("En falso cierro el balcon, / nadie lo puede advertir; / ò qué gran gusto es cumplir / una con su obligacion! [...] esto es hecho, medre yo, / y venga lo que viniere.", I, p. 6). Più avanti però, quando arriva D. Vicente a fare visita a D. Violante, manifesta una profonda preoccupazione, senz'altro perché teme che il re e D. Vicente possano trovarsi nella stanza di D. Violante (I, 7: "Leonor: Ay Dios! quien quitar pudiera / la cuerda de la ventana?"). ● Palesemente, il nome del *gracioso* Chocolate significa in spagnolo *cioccolata*, infatti il personaggio stesso scherza sull'anfibologia del suo nome: (II, p. 16): "D. Violante: Chocolate, como así / entras? no ves? Chocolate: No te espante / que por la mañana puede / entrar qualquier Chocolate / à visitar una dama.", (III, p. 29): "Rey: Pues quien eres? / Chocolate: Un Chocolate que ahora / lodo es cacao quanto tiene.".

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

SW. Francesco e Antonio		
Antefatto		
Il re D. Pedro, innamorato di D. Violante, detesta la regina D. María, per cui questa ha cercato rifugio nella villa di Miravalle, lontana dalla corte. Il matrimonio fu celebrato per ricompensare i grandi servizi del conte di Mompeller (<i>sic</i>), padre di D. María, alla corona di Aragona, ma, appena celebrato, il re si allontanò per sempre dalla regina. D. Vicente e D. Violante sono innamorati da quando lui la salvò da un animale selvaggio (dal contesto, forse un toro), ma una lontana inimicizia fra le due famiglie ostacola il loro amore. Per tale motivo sono stati costretti a sposarsi in segreto due anni prima.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	D. Violante fa visita alla regina D. María, ritiratasi dalla corte a Miravalle perché detestata dal re. Arriva Chocolate dicendo che il re ha subito un infortunio mentre era a caccia. Alcuni cavalieri portano il re svenuto. Quando si sveglia manifesta la sua contrarietà per trovarsi nella villa delle regine. Lei gli chiede il permesso di ritirarsi in un convento, ma il re glielo nega, confinandola dove si trova, a Miravalle. D. Guillén comunica al re che ha già parlato con la cameriera di D. Violante. D. Vicente, anche se è consapevole che il re è innamorato di lei e che suo padre si oppone al loro amore, decide di fare visita a D. Violante. / Da sé Leonor riflette che sia più vantaggioso per lei: aiutare D. Vicente o il re. Decide di aiutare il re, per i soldi ricevuti, e mette una corda sul balcone di D. Violante per permettergli di accedervi. Il conte ribadisce la sua inimicizia con D. Vicente e comunica alla figlia, D. Violante, che tornerà nella sua stanza più tardi per cenare insieme. D. Violante, da sola, manifesta la sua disperazione: il re è innamorato di lei, ma lei non lo vuole, e l'uomo di cui è innamorata, D. Vicente, è geloso per gli amori del re e inoltre è odiato da suo padre. D. Vicente e D. Violante parlano ricordando il loro amore e il loro matrimonio. D. Violante rinfaccia a D. Vicente la sua ingiusta gelosia per l'amore che il re sente per lei. Il conte chiama di dentro D. Violante. Lei e la cameriera Leonor escono lasciando al buio Chocolate e D. Vicente. I due uomini sentono rumori sul balcone e si nascondono. Entra il re che, non vedendo nessuno, decide di aspettare. Torna D. Violante. Il re le dichiara ancora il suo amore. Lei lo respinge, ma lui continua a insistere fino a quando D. Vicente esce dal suo nascondiglio e gli dice di fermarsi comunicandogli contemporaneamente che D. Violante e lui si sono sposati in segreto. Il re, adirato, si dispone a pugnalarla. D. Vicente, ma D. Violante si frappone. In questo momento arriva il conte che chiede che cosa succeda. D. Violante gli risponde che potrà raccontarglielo il re ed esce. Il re afferma a sua volta che gli risponderà D. Vicente ed esce. D. Vicente spiega al conte che si è sposato con sua figlia in segreto, ma che il re è innamorato di lei. Il conte risponde a D. Violante di andare via e tornare il giorno dopo, in cui, in presenza del re, gli dirà quale è la sua decisione.	D. Guillén compra l'aiuto della cameriera di D. Violante.
Entracte		Passa la notte. D. Vicente fa la

		guardia dinanzi del palazzo di D. Violante. La mattina D. Vicente e, più tardi, il conte si avviano verso il palazzo del re.
Atto II	Il re manifesta preoccupazione per avere lasciato da soli in tali circostanze D. Vicente e il conte. Arrivano alla presenza del re il conte e D. Vicente. Il conte dichiara di accettare il matrimonio fra D. Vicente e sua figlia se il re consente. Il re dà il suo assenso. Appena suocero e genero vanno via, il re confessa a D. Guillén che è combattuto da fortissima gelosia. D. Violante manifesta a Leonor la sua preoccupazione poiché non sa cosa abbia detto suo padre a D. Vicente la sera prima né che cosa pensi di fare sul suo matrimonio con il nobile. Arriva Chocolate per chiedere a D. Violante da parte del suo padrone come stia. Arriva il conte e, mentre D. Vicente resta indietro non veduto da sua moglie, chiede a D. Violante se le piacerebbe essere la moglie di D. Vicente. D. Violante, convinta che la domanda nasconda qualche trappola del padre a danno di D. Vicente, risponde di non accettare tale matrimonio. D. Vicente si incollerisce. Il conte resta confuso e, facendo entrare D. Vicente, conferma alla figlia che accetta il matrimonio fra i due. Arriva D. Guillén con due lettere del re: nella prima crea marchesa D. Violante e nella seconda nomina <i>Maestre de Campo</i> D. Vicente con l'ordine di partire verso Maiorca. D. Violante manifesta preoccupazione e dolore per la partenza di suo marito, a cui chiede dove dovrà restare lei in sua assenza. D. Vicente le risponde che deve abitare nella casa paterna, ma lei dice di preferir di andare a vivere dalla regina. D. Vicente non si oppone, ma le dice che se la regina le chiede perché vuole stare con lei, risponda che suo padre non è ancora totalmente sereno dopo aver dovuto accettare D. Vicente, suo nemico, come genero. / La regina ed Elvira commentano il matrimonio fra D. Violante e D. Vicente. La cameriera convince la regina, per superare la sua malinconia, di andare nel giardino a chiacchierare e a sentire musica. Arriva D. Violante che chiede alla regina di permetterle di restare con lei e, inoltre, che dica a suo padre, il conte, che si tratta di una sua decisione, non una richiesta di D. Violante. La regina accetta. Quando il conte sente tali parole dalla regina pensa siano dovute al fatto che la regina vuole sorvegliare D. Violante, di cui sa che è innamorato il re. / È sera. Arriva il re con l'intenzione di avvicinare D. Violante quando uscirà dalla villa della regina, sapendo poi però che resta lì si lamenta. Si sentono musiche. D. Violante si affaccia a una finestra dicendo da sé che suo marito le ha inviato un biglietto in cui gli comunica che verrà la sera a salutarla prima di partire per Maiorca. Il re senza riconoscerla inizialmente si avvicina per parlare con lei. Quando si accorge che è D. Violante le dichiara il suo amore. D. Violante pensa sia un messo inviato da D. Vicente che parla per lui. Quando il re sta per svelarle la sua identità, si sente un rumore che costringe il monarca a nascondersi. In quel momento D. Violante capisce che si tratta del re, per cui decide di lasciare la finestra. Arriva D. Vicente che, non vedendo nessuna donna affacciata, decide di aggirare la villa per tornare un più tardi. Esce la regina alla stessa finestra. Il re, mentre si avvicina, la chiama D. Violante e le rivela la sua identità. Mentre il re dichiara il suo amore a quella che crede sia D. Violante. Elvira dice alla regina che tutti chiedono di lei alla festa. La regina lascia la finestra dando appuntamento al re per il giorno dopo. Arriva D. Vicente. Il re lo scambia con D. Guillén e gli racconta del suo appuntamento. D. Vicente si turba e il re si rende conto che non è D. Guillén e gli chiede chi sia. D. Vicente si rifiuta di dirglielo e fugge.	D. Vicente e il conte si avviano verso la casa di D. Violante. D. Violante parte alla volta di Miravalle.
Entracte		Passa la notte e la giornata successiva. È di nuovo sera.
Atto III	Il re si presenta, la sera dopo, all'appuntamento datogli dalla regina, anche se lui pensa sia D. Violante. Si affaccia la regina e il re le dice di portarle buone notizie ma che deve consolarlo perché per lui sono cattive. Le buone notizie sono che D. Vicente ha fatto pace subito a Maiorca e tornerà presto. La regina, fingendo sempre di essere D. Violante, gli risponde di andare via e che mai più parlerà con lui. Si sente dentro del rumore di lotta e voci di D. Guillén e Chocolate. La regina si ritira. Chocolate fugge, ma cade e viene a trovarsi ai piedi del re e di D. Guillén. Chocolate racconta al re che D. Vicente, fatta la pace in Maiorca, sta per arrivare per vedere D. Violante. Tale affermazione permette al re di rendersi conto che lo sconosciuto con cui parlò la prima sera era D. Vicente. Il re decide di comunicare a D. Violante il fatto. Decide di fingere che il sole troppo forte l'ha costretto a cercare rifugio nella villa mentre era a caccia nelle vicinanze. In questo modo avrà l'opportunità di introdursi nella stanza di D. Violante. D. Guillén gli risponde che tale stratagemma avrà senso solo se arriva alla villa in giornata, non di notte. Il re è d'accordo e decide di aspettare il giorno successivo. Arriva D. Vicente e chiede a Chocolate di cosa parlasse con i due uomini. Chocolate inventa una lunga bugia in cui lui avrebbe lottato valorosamente contro di loro e non avrebbe rivelato l'identità di D. Vicente. Il suo padrone gli dice di andare alla villa e dire a D. Violante di uscire in giardino. Inizia l'alba. La regina esce in giardino. Parla con Elvira a chi comunica la sua decisione di rivelare al re che l'altra sera alla finestra c'era lei, non D. Violante. D. Violante esce al giardino. La regina ed Elvira si tirano indietro. Arriva D. Vicente. I due coniugi si abbracciano. D. Vicente scaccia i dubbi che aveva sulla fedeltà della moglie. Leonor gli avverte che il re è arrivato alla villa fuggendo dal sole troppo forte e che sembra dirigersi alla stanza di D. Violante. D. Violante dice che forse fa così per evitare di vedere la regina. D. Vicente risponde che forse non è la prima volta che viene. D. Violante afferma che non l'ha visto da quando D. Vicente è partito. D. Vicente si nasconde. Arriva il re e dice a D. Violante che è in pericolo perché è tornato D. Vicente e potrebbe sapere del suo appuntamento alla finestra dell'altra notte. D. Violante afferma di non aver mai parlato con lui alla finestra. D. Vicente, che ha sentito tutto nascosto, crede alle parole del re ed è furente. Arriva D. Guillén e comunica al re che la regina viene verso la stanza di D. Violante. Arriva la regina e il re annuncia che deve partire. Ordina però a D. Guillén di dare un appuntamento per quella sera a D. Violante nel solito posto. Quando sta per uscire, la regina dice a D. Violante di venire con lei, il che evita che D. Vicente la uccida con un pugnale. D. Vicente resta da solo e	D. Vicente va e torna da Maiorca. Il re finge di partire ma, arrivato al bosco, torna indietro.

	decide di vendicarsi solo su D. Violante, dato che non può uccidere il re. Decide inoltre di nascondersi in attesa della sera per adempiere la sua vendetta. / Si fa sera. D. Violante è disperata. Arriva il conte, suo padre, e le chiede il motivo del suo stato. D. Violante gli racconta che è innocente, ma che D. Vicente la ritiene colpevole. Il conte le promette aiuto. Vanno via. Arrivano da diverse parti senza vedersi il re e D. Vicente. Qualcuno fa un cenno alla finestra. Tutti e due vanno via. Escono la regina ed Elvira. La regina manifesta la sua intenzione di chiarire tutto. Si ripete il cenno. Il re e D. Vicente si avvicinano alla finestra. Quando si vedono, sguainano le spade. D. Vicente, scambiando la regina per D. Violante, si avvicina per ucciderla, ma il re, pensando anche lui che si tratti di D. Violante, la difende. Arriva Elvira con dei lumi. D. Vicente allora scopre che sta lottando contro il re, e tutti e due che la donna è la regina. D. Vicente butta la spada e si inginocchia dinanzi al re. La regina dichiara che il re ha parlato con lei, e non con Violante, nel giardino la sera della festa. Ribadisce la totale innocenza di D. Violante. Rivolta al re gli dice che se poteva amarla pensando che fosse D. Violante, perché non potrebbe continuare ad amarla ora che sa chi è in realtà? Il re dà ragione alla regina e chiede perdono a D. Violante.	

65.- Tema principale: Il potere totale dell'amore-passione che riesce a oscurare la ragione e il dovere nei confronti dell'onore, del coniuge e del potere (II, p. 15: "Rey: [...] por qué imaginas, Guillén, / que los Gentiles à amor / Dios, y no Rey, le aclamaron [...]?" [...] Pues sabrás que fue, / porque el amor no se ve / à otro parecer sujeto [...]").

66.- Temi secondari: Onore, amore paterno, avventatezza nel giudizio dei fatti che porta all'errore e inimicizia. Va sottolineato che più volte D. Vicente e il conte sembrano ritenere più importante la difesa dell'onore che qualsiasi altro sentimento (I, p. 12: "Conde: [...] à Dios, rencores antiguos, / que con el honor no hay temas, / y él ha de ser preferido [...]").

Nota: La misoginia presente nel testo gozziano è quasi totalmente assente nel testo di Calderón, tranne per qualche battuta di Chocolate, la cui autorità morale è minima, che inoltre è rivolta non contro le donne in genere, ma contro le cameriere vedove, *dueñas* (II, p. 19: "Chocolate: [...] La dueña no es muger, ni hombre, / sino otro animal aparte [...]").

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Saragozza e dintorni (Miravalle non può essere molto lontano dalla città, poiché nella prima *jornada* i personaggi si spostano dalla villa alla capitale, a quanto pare, in breve tempo).

68.- Luoghi particolari: ● Miravalle (giardino e stanza di D. Violante). ● Casa di D. Violante a Saragozza. ● Palazzo del re a Saragozza.

Nota: Che le abitazioni cittadine si trovino a Saragozza è dimostrato dalle parole di D. Violante (II, p. 23: "Después que se despidió / mi esposo de mi, y despues / que salió de Zaragoza, / ya despedido del Rey [...]").

69.- Identità di luogo fra le scene: ● La prima *jornada* prende avvio in un giardino, in cui è addormentata la reina, a Miravalle, una villa sulle sponde del fiume Ebro. L'azione si sposta poi in una stanza con balcone di D. Violante. Di seguito D. Vicente e Chocolate si trovano sulla via che conduce all'abitazione di D. Violante (I, p. 6: "D. Vicente: [...] Por esta calle he pasado / una, y mil veces [...]"), in cui si deduce che entrino. ● Può dedursi che la seconda *jornada* inizi nel palazzo del re, poiché l'azione prende avvio con il monarca appena alzatosi, per passare poi alla casa di D. Violante e, successivamente, a Miravalle, prima all'interno della villa della regina e poi nel giardino. ● La terza *jornada* si inizia nei dintorni della villa di Miravalle. Si passa successivamente nella stanza di D. Violante sempre nella villa e di nuovo, di seguito, al giardino.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Versi	995	1009	1290	3294
Righe di prosa	-	12	-	12

71.- Durata totale dell'azione: Un tempo indeterminato, anche se il tempo rappresentato è da due giorni e due sere continuati e poi un'altra sera seguita dal giorno successivo e dalla relativa sera (si veda però § 73).

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): ● Fra la prima e la seconda *jornadas* trascorrono alcune ore, poiché la prima finisce la notte e la seconda inizia la mattina successiva. ● Fra la seconda e la terza *jornadas* trascorrono più giorni per il tempo del viaggio di andata e ritorno di D. Vicente a Maiorca. È vero però che alcune affermazioni farebbero pensare che sono passate solo ventiquattro ore (II, p. 26: "Re: [...] mañana / me manda la vengà à ver."; III, p. 35: "Rey: [...] a D. Violante] anoche, quando à la reja / hablando contigo estaba."), ma tali battute o devono essere interpretate in modo non letterale o ritenersi delle sviste dell'autore, altrimenti l'inverosimiglianza cronologica del testo sarebbe evidente.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): ● All'inizio della prima *jornada* (I, p. 1) si indica che è il mese di maggio, ma non l'ora della

giornata, anche se si può ipotizzare che sia il pomeriggio poiché la regina è addormentata in giardino. Inoltre c'è un piccolo salto temporale in cui D. Violante e il conte suo padre arrivano alla loro casa, provenienti da Miravalle. Più avanti si fa sera, come si deduce dalla necessità di usare *luces*: infatti la visita del re a D. Violante avviene dopo il tramonto. ● La seconda *jornada* inizia di mattino e prosegue, con un breve salto temporale, fino alla sera, momento in cui il re tenta di vedere D. Violante a Miravalle. ● La terza *jornada* inizia una sera, alcuni giorni dopo quella in cui finisce la seconda *jornada*, cioè deve passare il tempo necessario perché D. Vicente possa andare e tornare da Maiorca, anche se Chocolate, e anche D. Vicente, affermano che si è affrettato moltissimo (III, p. 29: "Chocolate: [...] pero como ya se vuelve, / despues de la tregua hecha, / a Zaragoza la gente, / se adelantó dos jornadas [...]"; III, p. 33: "[...] Apenas acabadas / las treguas de la guerra, / pisé la amada tierra, / quando à largas jornadas, / fino amante, y sujeto, / à verte me adelanto de secreto."). Arriva poi il giorno e si fa sera di nuovo.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: ● (I, p. 1): "Elvira: [...] en esta / florida estancia, que el Mayo / fabricó à la primavera [...]". (I, p. 9): "*Vanse, y llevense las luces*. Chocolate: Buenos, y à obscuras quedamos.". ● (II, p. 13): "D. Guillén: [al re] Presto te ha levantado.". (II, p. 16): "Chocolate: No te espante / que por la mañana puede / entrar qualquier Chocolate / à visitar una dama.". (II, p. 22): "*Salen el Rey, y D. Guillén en traje de noche*. Rey: [...] anochece ya [...]". (II, p. 25): "Rey: [...] en el día / de hoy os llevo à perder / dos veces [...]". ● (III, p. 26): "Rey: Pues la noche obscura [...]". (III, p. 27): "D. Guillén: Bien presumí yo, señor, / que esta noche hubiera dado, / antes que placer, enfado, / por el hombre que seguimos. / Rey: Nunca quien era supimos; / mas puesto que no volví, / otra noche [...]". (III, p. 29): "Rey: [...] D. Vicente / fue el que yo aquí la primera / noche hablé [...]". (III, p. 30): "Rey: [...] haciendo tu aquesta noche [...]". (III, p. 30): "Guillén: No miras / que si el sol ha de ofrecerte / la disculpa, aun es de noche?". (III, p. 31): "D. Vicente [...] La noche que volví aquí [...]". (III, p. 32): "D. Vicente: [...] supuesto que ya amanece. [...]". (III, p. 34): "D. Vicente: [...] de que yo he sido / el de las noches pasadas.". (III, p. 35): "D. Vicente: Chocolate, aquí te aparta, / porque podrá, si te ve, / discurrir con justa causa, / ser el criado de anoche.". (III, p. 35): "Rey: [...] anoche, quando à la reja / hablando contigo estaba. / D. Violante: Conmigo anoche à la reja? [...]". (III, p. 6): "Reina: Ya del riesgo de la noche / viendo al Rey, asegurada, / habré de fingir de día, / pues la noche no me basta.". (III, p. 36): "Rey: Por ese monte salí / à caza aquesta mañana, / hizome el sol retirar [...]". (III, p. 36): "Reina: [...] este quarto es de Violante, / que estos días me acompaña [...]". (III, p. 36): "Rey: [...] Aunque declina, y desmaya / el sol [...]". (III, p. 36): "Rey: D. Guillén, dile à Violante [...] / que no dexé aquesta noche / de hablarme donde me habla.". (III, p. 37): "Chocolate: pues yo soy [...] / [...] la noche del jardín?". (III, p. 38): "D. Vicente: Ya que la noche ha baxado [...] / Rey: [...] se va tras el día el sol.". (III, p. 39, didascalia): "[...] *Elvira saca luces por en medio de ellos* [...] Elvira: Aunque la Reyna no llame, / sacad luces, que hay trayción."

Nota: Fra l'accettazione del matrimonio fra D. Violante e D. Vicente e la nomina di questi come *Maestre de Campo* passa un solo giorno (II, p. 21: "D. Violante: Como à D. Vicente / el Rey à Mallorca envia, / y en el termino de un día / le amo esposo, y llo ro ausente [...]").

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No. L'azione si svolge almeno lungo tre giornate, anche se una è completamente saltata, con le sere corrispondenti.

76.- Luogo: Anche se l'azione si svolge in due località, la probabile vicinanza fra di esse, tenendo conto della rapidità degli spostamenti dei personaggi da una all'altra, potrebbe permetterci di affermare che si rispetta l'unità di luogo.

77.- Azione: Sì. Tutti gli avvenimenti e i piccoli intrecci secondari girano attorno l'amore del re per D. Violante.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: -

79.- Didascalie di particolare importanza: ● In una didascalia si indica che alcuni personaggi devono rimanere indietro accanto alla tenda del fondale, cioè presenti nella scena, ma inosservati dagli altri personaggi (II, p. 17, didascalia: "[...] *sale D. Vicente al paño*."). ● (II, p. 23, didascalia): "*Suenan dentro instrumentos*". ● (III, 35, didascalia): "*Escondese [D. Vicente] detrás del paño*."

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: Si osservi l'interessante riferimento metateatrale di Leonor in (I, p. 6) che quasi rompe l'illusione teatrale: "Yo estoy en notable aprieto, / pues sola me vengo à ver, / y un soliloquio he de

hacer, / ò he de decir un soneto. / Què escogeré de los dos) / al soliloquio me fio [...]”. Un altro di Chocolate è, senz’altro, meno interessante: (III, p. 29: “Chocolate: [...] contandoles mi tragedia; / si otra cosa no me quieren, / yo sí, y es, que entre los dos [...]”). Alla fine dell’opera, rivolto al pubblico, Chocolate definisce il testo “Comedia” (III, p. 40).

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La donna innamorata da vero. Commedia in tre atti.*

02.- Abbreviazione: *DoIn*.

03.- Edizione utilizzata: ZAN X, pp. 9-135.

04.- Altre edizioni: *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Foglierini, 1787, pp. 5-140.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 6.1/1 e 6.1/2.

06.- Fonte indicata da Gozzi: Gozzi indica in *D. Pedro de Urdimalas* "Commedia spagnuola senza nome d'autore" il testo che gli avrebbe dato "l'idea di ricomporre un'altra Commedia [...] L'intreccio mi parve bizzarro e capriccioso abbastanza per convenire colle maschere della Commedia Italiana" (p. 5).

Nota: Afferma Maria Grazia Profeti (*Gozzi e l'informe e stravagante teatro spagnolo*), in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, pp. 23-41: pp. 40-41): «Lo studioso di teatro spagnolo poi sa bene che la dizione *Comedia de Pedro de Urdemalas* ha il valore di "Commedia degli equivoci", [...] un riferimento al personaggio folklorico ormai passato in proverbio [...]. Sotto il titolo di *Pedro de Urdemalas* si conoscono due diverse commedie: la prima inizia "Sin la licencia no fuera", ed è stata attribuita a Juan Pérez de Montalbán ed a Lope de Vega in un manoscritto della Biblioteca Palatina di Parma: [...]. La seconda è più tarda, che inizia "Has jugado? - Y perdido", e appare a nome di Diamante o di Cañizares in due manoscritti della Biblioteca Nacional de Madrid; ma soprattutto circolò ampiamente in una *suelta* senza indicazione d'autore, stampata a Madrid, da Antonio Sanz, nel 1750, e questo è, con ogni probabilità, il testo che ebbe tra le mani Gozzi.» N. 239 / COMEDIA FAMOSA. / PEDRO / DE URDIMALAS. / DE UN INGENIO DE ESTA CORTE. [...] Hallaràse esta Comedia, y otras de diferentes Títulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, / en la Plazuela de la Calle de la Paz. / Año de 1750. 18 ff. n.n., sig. 2+2 A-D+E+1. Scheda della Biblioteca Nacional di Madrid:

Autor personal: Cañizares, José de (1676-1750)

Título: Pedro de Urdimalas [Texto impreso]

Publicación: [S.l.] : [s.n.], 1750 ([Madrid]) : Imp. Antonio Sanz

Descripción física: 18 h.; 4° (22 cm)

Nota al título y menció: Precede al título: Comedia famosa

Per i problemi bibliografici e di attribuzione e per il catalogo degli esemplari conosciuti, cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università, 1976, pp. 475-477.

II.- TIPO

07.- Genere: Commedia.

08.- Generi interni: ● II, 11, p. 72: canzone (8 ottonari: a, b, b, a, *ctr*; a, a, *ctr*). ● II, 12, p. 75, 76, 78, 79, 81; III, 10, p. 117: le profezie della zingara sono rese con serie di ottonari a rima baciata.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

D. Fernando Onorio, capitano spagnolo.

D. Lucrezia Splendori, spagnola innamorata di D. Fernando.

Il co: Ottavio Brandi, cavaliere napoletano amante di

D. Laura Cortesi, napoletana amante di D. Fernando.

D. Gonzalo di Cordova, detto il gran capitano, viceré di Napoli.

D. Luigi Roccafelice, ufficiale francese amante di Laura.

Lisetta, serva di D. Laura amante di Brighella.

Tartaglia, ricco locandiere, e Trattore provvigioniere alle carceri.

Vittoria, sua figliuola.

Truffaldino, servitore di D. Fernando.

Brighella, servitore del co: Ottavio.

Pantalone, sergente.

Cingari (*sic*).

Soldati.

Staffieri.

10.- Protagonisti: Lucrezia.

Nota: Interpretata da Teodora Ricci.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Forse i cognomi dei due personaggi femminili, Splendori e Cortesi, e anche quello di D. Luigi Roccafelice.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Lucrezia: amore per Fernando; gelosia nei confronti di Laura. ● Fernando: stima e affetto per Lucrezia; amore per Laura. ● Ottavio: amore per Laura, amicizia nei confronti di Fernando.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I Scena									Atto II Scena																			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
D. Lucrezia Splendori	X	X	X					X	X		X	X	X	X	X						X	X			X	X	X	X	X
D. Fernando Onorio		X	X	X	X	X	X																	X	X	X	X		
Vittoria				X	(X)					X	X	X	X	X	X						X	X							
Lisetta				X	X															X	X	X	X						
D. Laura Cortesi				X	X														X	X	X	X							
Truffaldino		X	X				X	X						X															
D. Gonzalo di Cordova						X	X										X											X	X
Tartaglia								X	X							X	X												
Pantalone						X	X																X		X		X	X	
Brighella			X			X						X										X							
Il conte Ottavio Brandi						X	X											X											
Soldati					(X)	(X)																	X						
Staffieri																													
D. Luigi Roccafelice					X	X																							
Cingari																				X									

Personaggio	Atto III Scena																			Totale (48)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
D. Lucrezia Splendori		X	X	X	X	X	X	X	X				X	X					X	28
D. Fernando Onorio				X	(X)	X	X	X	X								X	(X)	X	19 + (1) = 20
Vittoria		X	X					X	X				X	X					X	16 + (4) = 17
Lisetta							X			X	X	X	X					X	X	13
D. Laura Cortesi										X	X	X	X					X	X	12
Truffaldino	X	X			X												X	(X)	(X)	10 + (2) = 12
D. Gonzalo di Cordova														X	X	X	X	X	X	11
Tartaglia														X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	7 + (3) = 10
Pantalone								X					X							8
Brighella																	X	X	X	7
Il conte Ottavio Brandi										X							X	X	X	7
Soldati								(X)				(X)	(X)							1 + (5) = 6
Staffieri	(X)	(X)	X	X	X															3 + (2) = 5
D. Luigi Roccafelice																				2
Cingari																				1

Nota: In (III, 14) i soldati sono indicati come "guardia".

17.- Soliloqui di particolare importanza: -

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: -

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': Sì, in particolare per Lucrezia, a commento e contrappunto delle varie parti che recita (ad es., I, 9: appresa la condanna che grava su di lei, dapprima si compinge, poi decide una strategia di comportamento, fondata sulla finzione; II, 4 e 6: fingendosi il servitore Giannetto, intercala alle battute in dialetto qualche verso in italiano in cui commenta, a parte, quanto avviene).

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Fernando Onorio, Lucrezia Splendori, Ottavio Brandi, Laura Cortesi, Gonzalo di Cordova, Luigi Roccafelice, Lisetta e Vittoria.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Pantalone, Brighella, Tartaglia, Truffaldino e staffieri.

22.- Presenza di parti a soggetto: Truffaldino.

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Per Truffaldino è prevista sempre l'improvvisazione, tranne rarissimi casi, in cui si riscontra qualche battuta scritta (forse nel corso della lettura

dell'inventario dei beni di D. Fernando, I, 2; senz'altro quando entra nella locanda e si rivolge a chi sta dentro, II, 5, pp. 54-55; poco più avanti nella stessa scena, ivi, p. 59, gli è attribuita una battuta in quattro versi).

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Fernando Onorio, Ottavio Brandi, Gonzalo di Cordova, Luigi Roccafelice, Lucrezia Splendori, Laura Cortesi, Lisetta, Vittoria, Tartaglia (le sue battute sono in italiano, ma con ogni probabilità venivano pronunciate con apposito accento), quanto a Truffaldino, il canovaccio è scritto in italiano, ma naturalmente l'attore avrebbe improvvisato in dialetto.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Pantalone, Brighella.

Nota: Lucrezia, quando finge di essere il servitore Giannetto, parla in dialetto (II, 2-6, 12-13; III, 2).

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: Lucrezia (cfr. § 25).

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): Uso dell'epifonema, specie in riferimento a Truffaldino, definito ripetutamente "grappolo d'uva senza pergolato".

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
D. Lucrezia, innamorata perdutamente di D. Fernando, capitano spagnolo al servizio del viceré di Napoli, ha lasciato la sua patria per seguire l'amato e si è spogliata di tutto per far fronte ai debiti di gioco di continuo contratti da lui.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1 D. Lucrezia lamenta la sua triste situazione: è sempre in pena perché è innamorata di D. Fernando, cavaliere coraggioso ma dedito al vizio del gioco; per lui si è spogliata di tutti i suoi averi.	
	2 D. Fernando ha ancora perso, giocando sulla parola: D. Lucrezia gli propone di impegnare un anello che le è stato donato dal suo gemello, cui è molto legata. D. Fernando rifiuta e chiede a Truffaldino se non è rimasto nulla di suo che possa essere impegnato; il servitore tira fuori l'inventario dell'equipaggiamento del suo padrone: tutto è già stato utilizzato, compreso un ritratto di tale D. Laura. Preoccupazione di D. Lucrezia, cui viene detto che si tratta di una donna amata da D. Fernando prima che conoscesse lei.	
	3 Brighella porta a D. Fernando una lettera da parte del conte Ottavio Brandi, insieme a 500 zecchini; D. Lucrezia sospetta che sia una missiva di D. Laura e viene invitata a leggerla: il Conte si dichiara innamorato di D. Laura, che ricambia il suo sentimento, ma è guardato con sospetto, in quanto napoletano, dal Viceré don Gonzalo di Cordova; la donna inoltre è corteggiata anche dall'ufficiale francese Luigi Roccafelice. Chiede a D. Fernando, apprezzato dal Viceré, di parlare con D. Laura e preservarla per lui; costui si consulta con Lucrezia, di cui conosce la possibile gelosia, e ne ha licenza: ma la donna si ripromette di trovare il ritratto e D. Fernando di sistemare le cose con D. Laura a proprio favore.	
	4 Si avvicina D. Laura, D. Fernando scambia poche battute con Vittoria, figlia di Tartaglia, che è nella locanda; D. Laura, parlando con Lisetta, dichiara il proprio disappunto per l'apparente freddezza di D. Fernando e rivela di essere stata lei a pensare allo stratagemma della lettera di D. Ottavio, per poter conversare con lui.	
	5 Roccafelice dichiara il suo amore a D. Laura, ma a rispondergli è D. Fernando: segue un duello, cui invano D. Laura cerca di opporsi, e D. Fernando ferisce l'avversario.	
	6 Arriva D. Gonzalo, che fa portare via il ferito e interroga D. Fernando, ricordandogli di avergli lui stesso fatto dono della spada con cui ha colpito l'ufficiale. D. Fernando rivela che il duello è stato causato da una donna di cui non intende rivelare il nome: D. Gonzalo pensa che si tratti di D. Lucrezia.	
	7 D. Fernando nega, ma il Gran Capitano fa cercare D. Lucrezia, con l'ordine di mandarla in Spagna; impedisce a Truffaldino di avvisarla; quindi fa portare D. Fernando in prigione. È però molto dispiaciuto: il suo ruolo non gli permette di evitargli la punizione, ma continua a stimarlo per il suo valore. D. Fernando si pente di aver tradito D. Lucrezia.	
	8 D. Lucrezia ha trovato il ritratto, è desolata per le belle fattezze di D. Laura ed è decisa a vendicarsi.	
	9 Arriva Truffaldino, che avvisa D. Lucrezia di quanto è successo e della sua condanna; la donna, molto agitata, decide però di fingere di anticipare la punizione, andandosene spontaneamente: in realtà, intende rimanere e battersi per il suo amore.	
Entrate		
Atto II	1 Tartaglia esprime apprezzamento per il nuovo servitore, il veneziano Giannetto; invita la figlia Vittoria a "coltivarlo" e le dà una serie di consigli in merito. Poi si prepara ad andarsene per sbrigare alcuni affari.	
	2 Lucrezia, vestita da pasticciera, dà ordine ai servi; Tartaglia gli affida la figlia e la locanda, prima di andarsene.	
	3 Vittoria dichiara a D. Lucrezia/Giannetto il proprio amore, lei si schermisce e le chiede se ha altri fidanzati: Vittoria nega.	
	4 Arriva Brighella, che corteggia Vittoria – la quale però assicura a D. Lucrezia/Giannetto di non amarlo e di saperlo interessato a Lisetta. Brighella ha una serie di notizie per l'oste: costui, che può frequentare la prigione per il suo ruolo di vivandiere, dovrà informare D. Fernando della fuga di D. Lucrezia, che si pensa sia stata avvisata da Truffaldino, il quale a sua volta è ora ricercato. Comunica inoltre che D. Roccafelice è morto e che dunque D. Fernando rischia la vita. Sgomento di D. Lucrezia, che caccia Brighella e non riesce a trattenere le lacrime per la situazione di D. Fernando. Vittoria promette aiuto.	
	5 Giunge Truffaldino, che si finge cieco; D. Lucrezia decide di prendergli la borsa destinata a D. Fernando con gli zecchini, di cui il servo si era impadronito: riesce a sottrargliela con astuzia.	
	6 D. Lucrezia/Giannetto vestita da zingaro invita Vittoria a travestirsi a sua volta e a seguirla: la donna,	

		innamorata del finto servitore e convinta che la sposerà, obbedisce.	
	7	Tartaglia si compiace della propria condizione: ha l'aiuto del bravo Giannetto, riscuote alle carceri i denari per i pegni, riscatta gli oggetti preziosi dei prigionieri che muoiono, ha regolare salario per l'assistenza ai carcerati. Ha paura solo di D. Gonzalo, che potrebbe sottoporlo a processo e mandare i suoi beni al fisco.	
	8	Si presenta D. Gonzalo in maschera; poi si rivela a Tartaglia e gli affida un compito da svolgere in totale segreto, pena la morte: deve recarsi alle carceri e dire al sergente di lasciare nella notte le stanze in cui sta D. Fernando al buio e senza sentinella alla porta.	
	9	Il conte Ottavio è molto agitato per la situazione di D. Fernando, che è stato lui a causare; con D. Laura si dispiacciono delle conseguenze del loro stratagemma; pensa che D. Gonzalo voglia organizzare un matrimonio tra la donna e D. Fernando per salvarlo.	
	10	D. Laura piange per il destino di D. Fernando; Lisetta nota che è molto innamorata e le suggerisce che può scoprire se anche lui lo è altrettanto.	
	11	Coro di zingari: D. Laura li ritiene degli impostori, Lisetta pensa invece che possano predire il futuro e, per quanto la riguarda, intende interrogarli su Brighella, per capire se lui la tradisce con Vittoria.	
	12	D. Lucrezia e Vittoria, vestite da zingari, entrano da D. Laura, che, a differenza di Lisetta, non vorrebbe ascoltarne le predizioni: ma D. Lucrezia si rivela tanto ben informata sulla gelosia di Lisetta per Vittoria da convincerla a farsi leggere la mano, dando come ricompensa un anello. D. Lucrezia, sempre travestita da zingaro, le parla in termini critici del suo carattere, definendolo incostante e da civetta, e dei quattro amanti che vede intorno a lei, uno morto, il secondo poco gradito, il terzo in prigione, l'ultimo in arrivo via mare, dalla Spagna.	
	13	Brighella porta notizie da parte del conte Ottavio: costui teme che si organizzi l'uccisione di D. Fernando nella notte.	
	14	Sono le tre e Tartaglia giunge alla prigione, per comunicare al sergente Pantalone l'ordine di D. Gonzalo: viene subito spenta la luce.	
	15	D. Fernando si accorge del buio, se ne preoccupa, ma non vuol dimostrare timore. Rivolge un pensiero a D. Lucrezia e a D. Laura.	
	16	D. Lucrezia arriva alla prigione travestita da soldato e finge di essere la sentinella subentrante; con il denaro ha ottenuto l'uniforme e chiede a Pantalone, offrendogli ancora degli zecchini, di concederle il cambio di lì a un quarto d'ora – il che doveva comunque avvenire, per gli ordini di D. Gonzalo.	
	17	D. Lucrezia/sentinella informa D. Fernando della morte di D. Luigi, gli dà una borsa con i 400 zecchini che ha recuperato da Truffaldino, lo invita a indossare la sua divisa e ad andarsene. D. Fernando, stupito, tenta dapprima di rifiutare, ma alla fine acconsente al piano del generoso soldato, la cui voce gli sembra di conoscere.	
	18	Ritorna Pantalone e fa andare via la sentinella, cioè D. Fernando, mentre D. Lucrezia, nei suoi panni, passeggia angosciata nella stanza.	
	19	Sopraggiunge, intabarrato, D. Gonzalo, che manda via Pantalone, con l'ordine di non dire mai di averlo visto in quel luogo.	
	20	D. Gonzalo chiama D. Fernando e lo invita a seguirlo, dichiarando di volerlo salvare dalla condanna del Viceré e di aver scritto il proprio nome su un foglio che gli consegna. Consolazione di Lucrezia.	
Entracte			
Atto III	1	Truffaldino, trasformato in cocchiere, si presenta nella casa del suo padrone D. Fernando, per farsi assumere dal cavaliere che ora vi abita e della cui identità nessuno è informato.	
	2	Vittoria è confusa dalle diverse identità di D. Lucrezia, che decide di rivelarle la "verità": dichiara di essere il nobile spagnolo D. Pietro Splendori e di non volerla ingannare. Truffaldino è sbigottito dalla somiglianza del cavaliere con D. Lucrezia, poi ricorda di averle sentito parlare di un fratello molto somigliante e crede alla sua dichiarata identità. Riceve l'ordine di preparare la carrozza a sei cavalli.	
	3	Vittoria annuncia l'arrivo di D. Fernando: grande agitazione di D. Lucrezia, che decide di presentarsi anche a lui come D. Pietro Splendori di Toledo.	
	4	D. Fernando, appena vede il cavaliere, pensa che si tratti di D. Lucrezia in abito maschile, ma poi viene convinto che sia D. Pietro; questi gli consegna una lettera.	
	5	Truffaldino viene a comunicare che la carrozza è pronta ed è sbigottito nel vedere il suo precedente padrone; gli viene comunicato che il veicolo non è più necessario.	
	6	D. Fernando è invitato a leggere la lettera, che è di D. Lucrezia e che suscita in lui ammirazione.	
	7	Lisetta, giunta con una lettera, si ferma ad ascoltare D. Fernando che legge a sua volta la missiva di D. Lucrezia, in cui è confermata l'identità di D. Pietro, suo fratello, ed è ripercorsa la loro vicenda, l'amore di lei, pronta a seguirlo a Napoli, con un impegno nuziale, il tradimento di lui. Il presunto D. Pietro rincara la dose, chiedendo pietà per la sorella e per il suo onore: lo invita poi a raggiungerla a Sorrento, dove si è rifugiata e dove si dichiara pronto a recarsi a sua volta, non appena avrà trovato la donna per cui è venuto dalla Spagna, D. Laura.	
	8	Vittoria annuncia che la casa è circondata dai soldati; D. Lucrezia vorrebbe far fuggire D. Fernando, ma è troppo tardi.	
	9	Pantalone viene a prendere D. Fernando, D. Lucrezia tenta di corromperlo con i soldi, ma viene "rassicurata", dato che il cavaliere sarà portato dal Viceré per convolare a nozze con D. Laura. Disperazione di D. Lucrezia, mentre Vittoria capisce sempre meno – ma è convinta che diventerà dama, grazie al matrimonio con D. Pietro.	
	10	Lisetta, tornata a casa, racconta le novità a D. Laura e annuncia l'arrivo del giovane cavaliere, come predetto dallo zingaro.	
	11	Giunge il conte Ottavio, disperato perché il Viceré ha deciso di dare D. Laura in sposa a D. Fernando, per salvarlo, e lo ha mandato a comunicarle la notizia. Lisetta annuncia l'arrivo di D. Pietro.	
	12	D. Lucrezia/D. Pietro, in compagnia del suo segretario Alessandro/Vittoria, si presenta con il ritratto di Laura in mano e dichiara di essersi innamorato di lei quando la sorella glielo aveva donato: ora la chiede	

		in sposa. D. Laura, pur molto colpita e intenerita, gli comunica che, per volere del Viceré, dovrà invece unirsi in matrimonio con D. Fernando.	
13		Pantalone arriva, con i soldati, a prendere D. Laura per portarla a corte. Suo dispiacere nel lasciare D. Pietro e disperazione di D. Lucrezia, che vede vanificati tutti i suoi sforzi per riprendersi D. Fernando.	
14		D. Gonzalo ordina che sia introdotto D. Fernando.	
15		Tartaglia si lamenta presso D. Gonzalo del giovane servitore veneziano che gli ha portato via la figlia e una borsa di denari; il Viceré promette provvedimenti, ma più tardi.	
16		Truffaldino si presenta al Viceré per scusarsi di aver avvertito D. Lucrezia della condanna comminata; racconta quanto è successo dopo.	
17		È fatto entrare D. Fernando: D. Gonzalo è convinto che abbia letto la lettera da lui portata in carcere e presa invece da D. Lucrezia.	
18		Giunge D. Laura; D. Gonzalo fa il punto della situazione: la dama gli era stata affidata dal padre, personaggio caro ai monarchi e da lui molto stimato; D. Fernando, dopo la morte di Roccafelice, avrebbe dovuto essere ucciso, ma è scappato di prigione e, invece di andarsene, è rimasto, per amore di lei. Ora i due devono sposarsi, per rimediare e preservare l'onore della donna: il Viceré non ammette rifiuti.	
19		Si fa avanti D. Lucrezia, ancora vestita da cavaliere, insieme a Vittoria: proprio nel momento in cui D. Fernando e D. Laura stanno per unire le loro mani, interviene raccontando tutto quello che ha fatto, le diverse parti che ha recitato, per amore di D. Fernando. D. Gonzalo è colpito dalla sua fedeltà e dal suo coraggio e si dichiara pronto ad appagare il suo desiderio, se trova il modo di garantire l'onore di D. Laura: D. Lucrezia gli suggerisce di darla in sposa al conte Ottavio, che la adora. D. Laura accetta, per essere all'altezza dell'esempio di D. Lucrezia.	

29.- Tema principale: Fedeltà in amore.

30.- Temi secondari: Capacità di trasformarsi. Lucrezia riesce a perseguire i propri scopi grazie alla grande abilità che possiede di travestirsi e di assumere personalità diverse, il veneziano Giannetto, lo zingaro, la sentinella, un cavaliere spagnolo.

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Il riso ha prevalentemente una funzione teatrale. A suscitarlo sono le battute delle maschere, cui sono attribuiti i consueti *topoi* (ad es. II, 4: Brighella fa le moine a Vittoria; II, 5: Truffaldino, finto cieco, piange miseria; III, 16: Truffaldino ripercorre a modo suo le vicende occorsegli).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: I consigli di Tartaglia alla figlia per “accalappiare” un marito (II, 1); la sua spregiudicata abilità in campo “economico” (II, 7); polemica sull’impostura dei “cingari” che predicono il futuro (II, 11 e 12); sulle sfide e le carneficine con cui gli uomini pensano di risolvere i problemi (III, 7).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Napoli, alternanza esterno/interno, ma con prevalenza ampia degli interni: piazzetta, camera di Lucrezia, locanda, casa di Laura, stanza di prigione, casa di don Fernando, sala del viceré.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III.

Atto I: piazzetta con una locanda e una biscaccia (1-7); camera di D. Lucrezia (8-9).

Atto II: sala di locanda (1-8); casa di D. Laura (9-13); stanza di prigione (14-20).

Atto III: casa di D. Fernando (1-9); casa di D. Laura (10-13); sala magnifica (14-19).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7/8_9/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8/9_10_11_12_13/14_15_16_17_18_19_20/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/10_11_12_13/14_15_16_17_18_19.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																			Totale	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19		20
Atto I	versi	14	84	121	35	41	63	75	16	42	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	491
	righe di prosa	-	28	9	-	-	10	17	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	64
	soggetto	-	84	27	-	-	-	12	-	43	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	166
Atto II	versi	6	3	19	32	37	19	-	22	54	37	28	203	8	-	21	23	75	19	16	25	647
	righe di prosa	92	25	47	104	86	14	44	22	-	-	3	20	64	-	36	-	11	15	-	-	583
	soggetto	-	-	-	-	90	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	90
Atto III	versi	-	70	21	24	6	9	128	6	18	12	50	59	21	1	3	8	22	50	87	-	595
	righe di prosa	-	1	2	8	1	-	-	-	21	-	-	-	18	-	25	2	6	3	10	-	97
	soggetto	39	33	-	-	9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	26	-	-	6	-	113
		Totale																			versi	1733
																					righe di prosa	744
																					soggetto	369

Nota: ● In (I, 2) le battute di D. Lucrezia che legge l'inventario sono in prosa. ● In (III, 4) l'elenco che D. Lucrezia fa dei destinatari di alcune lettere è in prosa.

38.- Durata totale dell'azione: Presumibilmente, un paio di giorni; alcune scene del II atto vengono collocate in piena notte, tra le 3:30 e le 4 (II, 14-20).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I_II_III.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Atto II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13/14 15 16 17 18 19 20

Atto III: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19.

41.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:**
Le tre di notte, II, 14; le quattro “suonate”, II, 18.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No, in senso stretto, poiché l'azione si svolge nell'arco di un giorno/una notte/un giorno, anche se senza soluzione di continuità.

43.- Luogo: Sì: l'azione si svolge in Napoli e in luoghi presumibilmente vicini.

44.- Azione: Sì: la vicenda ruota tutta intorno alla volontà di D. Lucrezia di conquistare l'amore di D. Fernando.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: carte da gioco (I, 2); anello (I, 2; II, 12; III, 19); foglio con inventario (I, 2); lettera (I, 3; II, 20; III, 4, 6, 7, III, 19); borsa con zecchini (I, 3; II, 5; II, 7; II, 17; III, 9); spade (I, 5; I, 7); bastone (I, 8); ritratto (I, 8; II, 12; III, 12); berrettone alla veneziana (II, 2); catene (II, 5); fucile (II, 16); zecchini (II, 16); tabarro (II, 17 e III, 19).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: Sì, qualche canzoncina (cfr. § 08)

47.- Uso di effetti ‘speciali’: I travestimenti e le trasformazioni di Lucrezia.

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: -

49.- **Cambiamenti delle decorazioni:** Al passaggio da un atto all'altro e inoltre (I, 8), (II, 9, 14), (III, 10, 14).

50.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Nella *Prefazione* si trovano informazioni sulla genesi della commedia, l'esordio della Ricci, le 'stravaganze' inserite (come, ad esempio, una dama spagnola che parla in dialetto e si traveste da soldato). Consapevolezza del fatto che dare l'opera alla stampa la espone a tutte le possibili censure e difese.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Mantova.

53.- **Data:** 22 luglio 1771.

54.- **Compagnia:** Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): S. Salvatore.

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): 8 ottobre 1771.

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: Gozzi indica in modo impreciso "parecchie volte" (p. 6) sia nell'autunno che nel carnevale successivo.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: -

B.- FONTE SPAGNOLA: *Pedro de Urdemalas*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: *Pedro de Urdimalas* (attribuita a Diamante o a Cañizares).

60.- Edizione utilizzata: *Comedia famosa Pedro de Urdimalas, de un ingenio de esta corte*, Madrid, Antonio Sanz, 1750.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia

62.- Generi interni: qualche canzone (*Jornada segunda*, Liseta, p. 8r.; *Gitanas*, p. 10n.; *jornada tercera*, Liseta e Lucrecia, p. 16r.).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Pedro de Urdimalas</i>	<i>La donna innamorata da vero</i>
El Capitan Ossorio	D. Fernando Onorio
El Conde Octavio	Il Co: Ottavio Brandi
Rocafeliz	D. Luigi Roccafelice
Mochila, Gracioso	Truffaldino
Floro, Criado	Brighella
Soldados	Soldati
El Gran capitan	D. Gonzalo di Cordova detto il gran Capitano
Un Hostalero	Tartaglia
Lucrecia, Dama	D. Lucrezia Splendori
Laura, Dama	D. Laura Cortesi
Liseta	Vittoria
Juana	Lisetta
Gitano 1	Cingari
Gitano 2	Cingari
Sargento	Pantalone
Criados 1 y 2	-
Pages 1 y 2	Staffieri
Soldados 1 y 2	Soldati
Voces, y musica	-

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Lucrecia è perdutamente innamorata di Ossorio, l'ha seguito dalla Spagna a Napoli e l'ha assistito, pagando i suoi debiti di gioco.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Ossorio ha giocato a carte e ha perso, Lucrecia offre il suo anello per far fronte alla perdita, Mochilla legge l'inventario dei beni già posseduti dal suo padrone, da cui emerge il riferimento a un ritratto di Laura, con conseguente preoccupazione di Lucrecia. Arriva Florio, con una lettera del conte Octavio Farnesio e una borsa: costui si dichiara innamorato di Laura, ma è malvisto dal Viceré e teme la rivalità di Roccafeliz, per cui chiede l'aiuto di Ossorio. Ossorio parla con Liseta e Laura, vedendolo, commenta con Juana; arriva Roccafeliz, che sfida Ossorio ed è ferito. Il Gran Capitan, sopraggiunto, saputo che la causa del duello è stata una donna, ritiene che si tratti di Lucrecia e la fa ricercare. Mochila la avverte e lei decide di resistere, dimostrando al mondo le trasformazioni di cui è capace una donna offesa, gelosa e innamorata.	
Entracte		
Atto II	L'oste Phelippe parte per Roma e affida alla figlia Liseta la conduzione della locanda, sapendola aiutata dal bravo cameriere Pedro – in realtà Lucrecia travestita. Floro viene a cercare il locandiere: Roccafeliz è morto e il conte vuole che Phelippe vada in segreto da Ossorio. Mochila si finge cieco e si presenta alla locanda, Lucrecia riesce a prendergli gli zecchini destinati a Ossorio e da lui sottratti. Il conte Octavio e Laura si dichiarano preoccupati per la sorte di Ossorio.	

	Lucrecia si presenta a casa di Laura vestita da zingara e la convince a farsi predire il futuro: le parla di quattro amanti, uno dei quali starebbe solcando il mare. La notte, Lucrecia si reca da Ossorio, travestita da sentinella, e lo fa fuggire dalla prigione, prendendo il suo posto. Sopraggiunge il Gran Capitan, che, scambiandola per Ossorio, la libera.	
Entracte		
Atto III	Mochila si presenta nella casa già di Ossorio, per essere preso come cocchiere del nuovo signore; incontra Lucrecia, che gli sembra di conoscere. Arriva Ossorio, cui Lucrecia si presenta come Pedro de Soto di Toledo: Ossorio stenta a credere a tale identità, ma alla fine si convince, grazie anche ad apposita lettera di Lucrecia. Arriva un assistente a prendere Ossorio e Octavio comunica a Laura che il Gran Capitan vuole parlarle: costui le dice di aver perdonato Ossorio e di destinarglielo come sposo. Dopo aver assunto ancora di volta in volta diverse identità, Lucrecia alla fine dice la verità, chiede che le venga concesso di sposare Ossorio, mentre Laura si unirà al conte Octavio. Lucrecia pensa che possano essere piaciuti i suoi inganni, che hanno ripreso quelli di Pedro di Urdimalas.	

65.- **Tema principale:** Fedeltà in amore.

66.- **Temi secondari:** Trasformismo della protagonista.

V.- LUOGO

67.- **Luogo generale:** Località con una locanda, la casa di Laura, la prigione, la casa di Ossorio e una sala del Gran Capitan.

68.- **Luoghi particolari:** -

69.- **Identità di luogo fra le scene:** L'azione si svolge nei quattro luoghi sopra indicati, presumibilmente da immaginarsi come contigui.

VI.- TEMPO

70.- **Numero di versi per atto:**

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
Versi	988	1115	1202	3307
Righe di prosa	10	-	-	10

Nota: ● Atto I: La lettura di una lettera da parte di Lucrecia è resa in prosa (dieci righe). ● Atto III: La lettura di lettere da parte di Ossorio e di Lucrecia è resa in prosa (ventuno righe, che sono state aggiunte al numero dei versi).

71.- **Durata totale dell'azione:** Presumibilmente, un paio di giorni.

72.- **Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*):** No.

73.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene):** No.

74.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:** Riferimento alla notte, *Jornada segunda*, p. 10v.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- **Tempo:** No, in senso stretto, dato che vi è l'allusione a una notte, il che fa pensare a un'azione che si svolge nell'arco di due giorni.

76.- **Luogo:** Sì, l'azione si svolge in pochi luoghi, che si possono immaginare vicini.

77.- **Azione:** Sì, l'azione ruota tutta intorno alla volontà di Lucrecia di conquistare l'amore di Ossorio.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- **Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.:** ● *Jornada primera*: foglio, p. 2v.; borsa e chiave, p. 3v; ritratto, p. 5v. ● *Jornada segunda*: catene, p. 8r; sonagli, p. 9r; anello, p. 9v; archibugio e corda, p. 10v. ● *Jornada tercera*: lettera, p. 14 r; carta, p. 18 v.

79.- **Didascalie di particolare importanza:** -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- **Osservazioni:** -

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La principessa filosofa, o sia Il controveleno. Dramma in tre atti.*

02.- Abbreviazione: *PrFi*.

03.- Edizione utilizzata: COL V, pp. 145-280.

04.- Altre edizioni: ZAN VII, pp. 7-138.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 5.1 e 5.4.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “*El Desden con el Desden*: Commedia di D. Agostino Moreto, m’ha dato l’argomento per questo Dramma” (pp. 147-148).

Nota: Gozzi indica come fonte *El desdén con el desdén* di Augustin Moreto, mentre nega di essersi rifatto alla commedia di Molière, *La Princesse d’Élide*, che risulta invece essergli stata presente. È fedele al modello spagnolo, nel complesso, ma introduce battute ‘attualizzanti’, funzionali alla sua polemica nei confronti dello ‘spirito del secolo’, e interviene sulla struttura dei personaggi, in particolare in riferimento alla figura di Giannetto.

II.- TIPO

07.- Genere: Dramma.

08.- Generi interni: componimenti lirici, recitati e arie: ● (I, 5, pp. 166-167): recitativo e aria (11A, 11B, 7-, 11C, 11C; 10A, 10B, 10A, 10B, 10C*tr*; 5d, 5d, 10B, 10C*tr*). ● (III, 3, p. 242): aria (7a, 7*btr*, 7-, 7*btr*, 2*dsdr*, 2*dsdr*, 2*dsdr*, 7*btr*, 7a, 7*btr*; i versi bisillabi sdrucchioli ripetono il nome di “Elena”). ● (III, 3, p. 244): aria (8a, 8-, 4b, 8a, 8b).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell’edizione):

Don Riccardo, vecchio, conte di Barcellona.

Donna Teodora, sua figlia.

Donna Elena +

Donna Luigia, principessa, cugine di Donna Teodora.

Don Cesare, principe d’Urghel.

Don Gastone, principe di Bearne.

Don Alberto, conte di Fox.

Finetta, damigella delle principesse.

Giannetto, veneziano, segretario, e confidente di Donna Teodora.

Staffieri, che non parlano.

10.- Protagonisti: D. Teodora, D. Cesare, Giannetto.

11.- Maschere della commedia dell’arte (o personaggi derivati): Giannetto, personaggio di evoluzione pantalonesca, come confermano il dialetto che gli è messo in bocca e l’affermazione di Gozzi stesso, nella *Prefazione*, di aver voluto inserire, al posto delle maschere, “il carattere d’un Veneziano faceto per ridur l’opera più intesa dall’universale, e più popolare” (p. 148).

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Il nome della protagonista, Teodora, coincide volutamente con quello dell’attrice che la interpretava.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● D. Teodora: indifferenza nei confronti di D. Cesare; progressivi sintomi d’innamoramento, gelosia nei confronti di D. Elena, capitolazione di fronte all’innamorato. ● D. Cesare: amore per D. Teodora, sofferenza per i suoi rifiuti, patimenti per la strategia adottata, la somministrazione del ‘controveleno’ alla giovane.

15.- Personaggi speculari: Tre coppie di personaggi con incrociati rapporti amorosi. D. Cesare è innamorato di Teodora, ma finge indifferenza per conquistarla; D. Gastone corteggia Elena, simulando interesse per lei; D. Alberto finge di corteggiare Luigia. Alla fine, da tanta finzione emergono tre coppie, Cesare e Teodora, Gastone ed Elena, Alberto e Luigia, che appaiono destinate a felici esiti matrimoniali.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I											Atto II											
	Scena											Scena											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Giannetto	X	(X)	(X)	X		X	X			X		X	X	X	X		X	X	X		X	X	X
D. Teodora						X	X	X	X	X			X	X	X	X	X				X	X	X
D. Cesare	X	X	X	X					X	X	X	X	X	X	X	X			X		X		
D. Elena					X	(X)	X	X	X	X			X	X	X						X	X	X
D. Luigia					X	(X)	X	X	X	X			X	X	X						X	X	X
Finetta							X						X	X	X			X		X	X	X	
D. Gastone		X	X					X	X					X									
D. Alberto		X	X					X	X					X									
D. Riccardo		X						X															
Staffieri																							

	Atto III												
	Scena												
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Totale (35)
Giannetto	(X)	X	X	X	X	X				X	(X)	X	22 + (4) = 26
D. Teodora				X	X	X	X	X	X			X	23
D. Cesare	X	X			X	X				X	(X)	X	21 + (1) = 22
D. Elena					X				X	X	(X)	X	15 + (2) = 17
D. Luigia					X						X	X	14 + (1) = 15
Finetta									X	X	(X)	X	11 + (1) = 12
D. Gastone	X				X			X			(X)	X	9 + (1) = 10
D. Alberto	X				X						X	X	9
D. Riccardo											X	X	4
Staffieri													0

Nota: Gli staffieri, indicati nell'elenco dei personaggi, non risultano però effettivamente nominati in nessuna scena.

17.- Soliloqui di particolare importanza: III, 7: Teodora si interroga sui sentimenti che prova e sospetta di essere innamorata, nonostante tutte le sue idee in merito e la sua decisione di non cedere mai all'amore.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: I, 9: Teodora spiega i motivi della sua ostilità nei confronti dell'amore e del matrimonio e D. Gastone le risponde sostenendo l'impossibilità di negarsi all'amore.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': avendo ampio spazio, nel testo, la dissimulazione, agli 'a parte' è spesso affidata una sorta di funzione di contro canto; rivelano infatti quello che veramente pensano i personaggi, al di là della finzione che mettono in scena; ad esempio, in II, 5, le battute del difficile dialogo tra D. Cesare e Teodora sono accompagnate da alcuni 'a parte' che chiariscono via via il reale punto di vista e i sentimenti dei due protagonisti. Ancora, il riconoscimento della passione amorosa da parte di Teodora è prevalentemente affidato alla confessione negli 'a parte' (cfr. in particolare III, 5).

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti, tranne Giannetto.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Giannetto.

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti, tranne Giannetto.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Giannetto.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): Significativo il ricorso alla ripetizione di parole della famiglia lessicale di "filosofia", che attraversano tutto il testo: cfr. Giannetto (I, 1, pp. 157-157), (II, 1, p. 191), (III, 2, p. 241), (III, 5, p. 261), e Teodora (III, 12, p. 280).

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
D. Cesare ha seguito gli amici a Barcellona, convinto da loro a partecipare ai tornei e alle feste organizzati da D. Riccardo per la figlia; dapprima non è stato affascinato da donna Teodora ma, vittorioso nelle gare, è stato colpito dall'indifferenza della giovane e se ne è innamorato.		
Azione scenica		Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1 Giannetto interroga D. Cesare, per il quale prova grande simpatia, sulle cause del suo evidente malessere, apprendendo che è dovuto all'amore, non corrisposto, per donna Teodora, di cui ben conosce la durezza. Gli consiglia di fingere indifferenza e noncuranza nei confronti della giovane, come unica strategia	

		possibile per attirarne l'attenzione.	
	2	D. Riccardo, dispiaciuto per l'insensibilità della figlia D. Teodora e l'inutilità delle sue iniziative, intenderebbe sospenderle; D. Gastone, D. Alberto e D. Cesare lo convincono a non desistere, ma a passare piuttosto dai tornei a feste "sociali", che consentano loro di farsi conoscere da Teodora conversando con lei.	
	3	I tre pretendenti si avviano a combattere lealmente nella nuova forma; credono all'indifferenza ostentata da D. Cesare.	
	4	Giannetto, che ha sentito tutto, invita D. Cesare a proseguire nella strategia suggerita. Perplexità e sofferenza del principe.	
	5	D. Luigia suona il cembalo e canta un recitativo, in cui invita Amore ad allontanarsi dal suo cuore di filosofa: D. Teodora approva, suscitando un'animata discussione; mentre lei continua a sostenere la pericolosità dell'amore, le cugine, D. Elena e D. Luigia, ne difendono l'importanza e la legittimità.	
	6	Interviene Giannetto, che dà ragione a Teodora, riprendendone paradossalmente le affermazioni e prendendola in giro senza che lei se ne renda conto.	
	7	Finetta annuncia l'arrivo di D. Riccardo e dei principi, D. Cesare e D. Gastone, e del conte D. Alberto; preoccupazione di Teodora. Schermaglia amorosa tra Finetta e Giannetto.	
	8	D. Riccardo inizia a parlare alla figlia, che subito lo interrompe rivendicando il diritto di esprimere le proprie idee e dichiarando che per lei il matrimonio è simile alla morte. Il padre non intende forzarla, ma solo invitarla a spiegare ai suoi pretendenti i motivi della sua ostilità al vincolo nuziale.	
	9	I due principi, D. Cesare e D. Gastone, e il conte, D. Alberto, confermano di attendersi da Teodora solo tale chiarimento: la giovane spiega di aver capito, grazie ai suoi studi filosofici, che tutti i mali possibili derivano dall'amore e dal conseguente obnubilamento della ragione. D. Gastone si appella al grande libro dell'esperienza, che dice essere l'amore ovunque, anche presso Teodora, che però ama solo se stessa. Alla fine, tutti concordano sulle feste "sociali".	
	10	D. Cesare, pur dichiarandosi disponibile a partecipare, afferma di condividere la posizione di Teodora verso l'amore e dunque di disporsi a corteggiarla senza alcun coinvolgimento sentimentale. Teodora, indispettita, si ripromette di farlo innamorare.	
	11	D. Cesare confida la difficoltà della situazione a Giannetto, che lo invita a tenere duro e persistere nella finzione.	
<i>Entracte</i>			Teodora si è consultata con Giannetto, chiedendogli come far innamorare D. Cesare.
<i>Atto II</i>	1	Giannetto dice di avere buone notizie per D. Cesare e gli rivela che Teodora ha predisposto uno stratagemma perché, grazie a un sorteggio "truccato", sia proprio lui il suo cavaliere nella festa da ballo che si sta organizzando. Preoccupazione del principe.	
	2	Le cugine e Finetta si accordano sullo stratagemma, ciascuna interpretandolo a proprio modo. Teodora parla con Giannetto della sua sfida a D. Cesare; ma nel successivo colloquio con quest'ultimo, la principessa è colpita dalla decisione con cui egli respinge qualsiasi ipotesi di innamorarsi	
	3	Tutti si avviano al ballo. Ira di Teodora per la durezza di D. Cesare, che invece è pieno di trepidazione.	
	4	Ogni cavaliere chiama un colore: dovrà poi corteggiare la dama che avrà il nastro di quel colore; ma non è la sorte a decidere, come dovrebbe succedere, perché ciascuna dama ha in realtà i nastri di tutti i colori e risponde al cavaliere che preferisce; si formano quattro coppie, D. Gastone con Elena, D. Alberto con Luigia, D. Cesare con Teodora e Giannetto con Finetta	
	5	D. Cesare, accusato da Teodora di essere troppo freddo, "si finge" innamorato! La donna è un po' turbata: le parti tra i due si scambiano di continuo; alla fine, Teodora è indignata per la presunta, esibita resistenza di D. Cesare e rinuncia a partecipare con lui alla festa.	
	6	Teodora, confessato a Giannetto il suo "stringimento di cuore" e, negando che si tratti di altro che di rabbia per non essere ancora riuscita a soggiogare D. Cesare, lo prega di aiutarla a preparare un'altra trappola per lui: intende ricorrere alla propria abilità di suonatrice di traverso e organizzare, travestita, un piccolo concerto in giardino per affascinarlo, sapendolo sensibile alla musica.	
	7	Finetta reclama il suo cavaliere Giannetto, dispiaciuta dei suoi impegni; pretende da lui almeno qualche coccola.	
	8	Giannetto va a chiamare D. Cesare, che teme di non poter resistere alla dolcezza della musica.	
	9	Le tre cugine, D. Teodora, D. Elena e D. Luigia, graziosamente mascherate, suonano una marcia; Teodora attende con impazienza l'arrivo di D. Cesare.	
	10	D. Cesare è affascinato da Teodora e dalla musica, ma Giannetto lo istiga a resistere; lui obbedisce e finge di non vedere la principessa e di essere incantato dalla bellezza del giardino. Teodora manda prima Finetta e poi Luigia a segnalargli la sua presenza; infine gli parla lei stessa: ma D. Cesare continua a dimostrarsi insensibile e si allontana.	
	11	Teodora è incredula e sdegnata della durezza di D. Cesare, le cugine cominciano a sospettare che si stia innamorando; le manda via e trattiene Giannetto	
	12	Teodora chiede ragione dell'accaduto a Giannetto, che rincara la dose, affermando di aver faticato a far venire in giardino D. Cesare, decisamente infastidito dalla musica. La principessa, in preda a una rabbia crescente, dichiara di essere pronta a morire se non riuscirà nell'impresa di farlo capitolare.	
<i>Entracte</i>			
<i>Atto III</i>	1	I due principi e il conte stigmatizzano il comportamento di Teodora e si accordano di fingere di ignorarla: D. Alberto e D. Gastone faranno suonare musica per Elena e Luigia.	
	2	D. Cesare si consulta con Giannetto sullo stato delle cose: Giannetto lo rassicura, ritenendo Teodora	

	innamorata e invitandolo a tener duro nel recitare la sua parte.	
3	Teodora è infastidita dalle serenate; tuttavia le dispiace che D. Cesare non le faccia un simile omaggio e lamenta con Giannetto che il principe non abbia insistito dopo il suo rifiuto.	
4	D. Gastone corteggia Elena e D. Alberto Luigia: entrambi, come pure D. Cesare, mettono in atto la strategia di indifferenza concordata nei confronti di Teodora e ne studiano le reazioni.	
5	Teodora dice a D. Cesare di sentire inclinazione per D. Gastone e di pensare a unirsi a lui, anche per il bene del regno e la tranquillità di suo padre: vuole chiedergli consiglio in merito; D. Cesare a sua volta dichiara di essersi deciso per Elena. Sgomento di Teodora, che sottolinea i limiti di Elena. Commento compiaciuto di Giannetto, che la ritiene pronta a capitolare.	
6	Teodora in preda alle emozioni, sdegno, ira, o forse amore? Giannetto interpreta le sue manifestazioni di rabbia come gelosia.	
7	La principessa si interroga, sospettando ora, a sua volta, di provare amore; ma cerca ancora di convincersi che non sia così.	
8	Arriva D. Gastone, felicissimo della scelta di Teodora, che D. Cesare gli ha comunicato: ma la principessa risponde sdegnata e si rende conto di essere davvero innamorata dell'uomo che le ha sempre dimostrato indifferenza prossima al disprezzo.	
9	Scena analoga con Elena, molto soddisfatta di essere stata prescelta da D. Cesare: D. Teodora, in preda alla passione, prova a dissuaderla dall'accogliere la proposta, per vendicarla, poi sembra accettare la situazione, infine di nuovo vorrebbe opporsi...	
10	Giannetto conferma a D. Cesare la capitolazione di Teodora, anche Elena conferma, con dispiacere.	
11	D. Riccardo e D. Alberto si congratulano con D. Gastone.	
12	D. Riccardo pronto a concedere Elena a D. Cesare: ma questi chiede l'approvazione di Teodora, che a questo punto cede e gli dichiara il suo amore; invita gli altri due principi a prendere in sposo le sue cugine. Si concludono quattro matrimoni, poiché anche Giannetto si unisce a Finetta.	

29.- Tema principale: La donna 'filosofa', 'illuminata', è guastata da una pernicioso formazione e dalle letture che ha condotto (ragiona 'a freddo' ed è inaridita dall'eccessiva coerenza con cui serba fede a idee preconconcette).

30.- Temi secondari: La conquista di una donna che vuole rifiutare l'amore e intende sottrarsi al matrimonio può essere realizzata ricorrendo alle medesime armi messe in campo da lei, l'indifferenza e la durezza.

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Il riso, che svolge prevalentemente una funzione teatrale e retorica, nasce dai caratteri attribuiti ai personaggi, particolarmente di Teodora, per la sua ostinazione nel negarsi all'amore e, molto di più, di Giannetto, attraverso il contrasto di codici espressivi, del dialetto veneziano con cui interagisce con l'eloquio alto degli altri personaggi, della sua logica concreta, pratica rispetto alla complessità di quella dei protagonisti. Così ad es. in (I, 1), il dialogo tra Cesare e Giannetto, a proposito della tristezza che affligge il principe a causa dell'amore per l'insensibile Teodora: «D. Cesare (*ilare sforzatamente*) 'Io non avea mestizia. / Un pensier filosofico teneami / Alquanto astratto'» Giannetto: «La senta; in età de sedes'anni ho scomenzà a aver de quei pensieri filosofici, che la ga ella. Una bella furlanotta, che serviva in casa per massera, gera i mii sistemi. Che peae, che ho avù da mio sior padre, per le astrazion filosofiche! me par ancora de sentirle!». In (III, 6), Giannetto, all'interno di un colloquio in cui si esprime come sempre in dialetto, inserisce in una battuta rivolta a Teodora, alla quale sta suggerendo che il suo stato di agitazione derivi dal suo innamoramento, una citazione dal *Canzoniere* di Petrarca («Se non è amor, che dunque è quel, ch'io sento?»), fonte precisata dall'autore stesso fra parentesi quadre.

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: Polemica nei confronti della filosofia 'moderna', soprattutto se praticata da una donna; polemica nei confronti della donna 'intellettuale'.

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Palazzo e giardini principeschi del conte di Barcellona.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III.

Atto I: sala nel palazzo del conte (1-4); appartamenti di D. Teodora (5-11).

Atto II: altra sala del palazzo del conte (1-8); magnifico giardino (9-12).

Atto III: sala (1-12).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4/5_6_7_8_9_10_11/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8/9_10_11_12/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene												Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Atto I	versi	108	75	28	6	67	5	18	58	124	105	7	-	601
	righe di prosa	171	-	-	7	-	9	19	-	-	-	16	-	222
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	14	169	13	83	225	55	11	13	18	78	19	14	712
	righe di prosa	92	43	9	33	-	53	24	20	-	33	5	25	337
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	57	5	33	27	281	12	14	72	149	22	10	97	779
	righe di prosa	-	35	56	11	30	32	-	-	-	22	-	17	203
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale														2092
														762
														-

38.- **Durata totale dell'azione:** Il testo manca di riferimenti temporali, ma si potrebbe ipotizzare che l'azione si svolga nell'arco di uno-due giorni.

39.- **Soluzione di continuità fra gli atti:** I_II_III.

40.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):**

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_.

41.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:**

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- **Tempo:** Sostanzialmente sì, anche se si può ipotizzare una dimensione temporale di poco superiore a una giornata.

43.- **Luogo:** Sì, dato che l'azione si svolge in diverse stanze e nei giardini del palazzo del Conte di Barcellona e anche in una stanza degli appartamenti di D. Teodora (sempre nel palazzo del Conte)

44.- **Azione:** Sì. Tutto l'intreccio è costruito attorno al rifiuto di D. Teodora di sposarsi e agli stratagemmi di D. Cesare per vincere la sua resistenza e così portarla al matrimonio.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- **Uso di particolari oggetti:** ● (I, 5): libro, clavicembalo. ● (I, 9): sedie portate sul palcoscenico da staffieri. ● (II, 9): due traversi, un mandolino o liuto.

46.- **Uso di effetti sonori e musicali:** ● (I, 5): il suono del cembalo e il canto di D. Luigia. ● (II, 4): è suonato un minueto. ● (II, 9): si ode una marcia. ● (II, 10): si sente concerto con traversi, mandolino o liuto. ● (III, 3): si odono strumenti e una voce di donna che canta.

47.- **Uso di effetti ‘speciali’:** -

48.- **Uso di scene con ampia presenza di attori:** -

49.- **Cambiamenti delle decorazioni:** -

50.- **Didascalie di particolare importanza:** ● (I, 5): con la rappresentazione degli atteggiamenti delle tre principesse, a rivelarne il diverso carattere. ● In (II, 4), varie didascalie descrivono l'estrazione dei nastri destinati a formare le coppie. ● (II, 9): con descrizione molto dettagliata degli abiti delle tre principesse, in maschera (in particolare D. Teodora è descritta in «un apparecchio teatrale, ricco, semplice, leggiadro e d'un artificio notabile») e intende a suonare una marcia flebile.

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- **Eventuali dati d'importanza:** ● Nella *Prefazione* Gozzi discute sulle fonti del proprio testo, in polemica con l'*Europa letteraria* che aveva suggerito la dipendenza dell'opera del conte dalla *Princesse d'Élide* di Molière. Sulla possibile mediazione, tra il testo spagnolo e quello francese, di un canovaccio di Riccoboni cfr. MONICA PAVESIO, «*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 SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, pp. 193-206. ● Gozzi inoltre segnalata l'assenza di maschere, anche se riconosce di avere

inserito il carattere di un veneziano (vale a dire, Giannetto). ● Afferma infine che l'opera fu recitata di nuovo sette volte fra l'autunno e il carnevale del 1773.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro S. Salvatore.

53.- Data: 8 febbraio 1772.

54.- Compagnia: Sacchi.

Nota: ● La protagonista fu impersonata senz'altro dall'attrice Teodora Ricci, mentre D. Cesare fu Luigi Benedetti (cfr. Bartoli e ALBERTO BENTOGGIO, *Una filosofa principessa*, in MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI (a cura di), *Studi gozziani*, CUEM, 2006, pp. 61-86). ● Quanto a Giannetto, fu una delle più felici interpretazioni di Giambattista Rotti, subentrato da tempo a D'Arbes nel ruolo di Pantalone, presso la compagnia Sacchi (cfr. la testimonianza di Bartoli e ANNA SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 11-27: 16).

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: Diciotto.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: -

B.- FONTE SPAGNOLA: *El desdén con el desdén*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*.

60.- Edizione utilizzata: AGUSTÍN MORETO, *El desdén con el desdén de D. Agustín Moreto*, Madrid, Antonio Sanz, 1757 (e inoltre: Edición, prólogo y notas de ENRICO DI PASTENA, Barcelona, Crítica, 1999, da cui sono indicate le pagine).

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia.

62.- Generi interni: Interludi cantati: ● *Jornada primera*, músicos, pp. 26 e 29. ● *Jornada segunda*, músicos, pp. 58, 59, 60, 61, 62 e 63; músicos, p. 72; damas, pp. 74 e 76; “todas”, p. 76. ● *Jornada tercera*, músicos, pp. 85 e 87.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El desdén con el desdén</i>	<i>La principessa filosofa</i>
Carlos, conde de Urgel	D. Cesare, principe d'Urghele
El conde de Barcelona	D. Riccardo, vecchio, conte di Barcellona
El príncipe de Bearne	D. Gastone, Principe di Bearne
D. Gastón, conde de Fox	D. Alberto, conte di Fox
Polilla, gracioso	Giannetto
Diana, princesa	Donna Teodora
Cintia, dama	Donna Elena
Laura, dama	Donna Luigia
Músicos	Staffieri

Nota: Si tenga conto che in spagnolo “polilla” significa ‘tignola, piccola farfalla notturna’.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Carlo si è recato a Barcellona per vedere la bella Diana, di cui si erano innamorati due amici, i signori di Bearne e di Fox; quando ha incontrato la prima volta la principessa, non ne è stato particolarmente colpito; ma quando ne ha sperimentato la freddezza e l'indifferenza al proprio valore, si è acceso di passione.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
<i>Atto I</i>	Carlos confida a Polilla il suo amore per Diana e il dolore che gli causa la durezza e la superbia della donna, che provengono dalla sua formazione libresca, astratta, lontana dalla concretezza della realtà. Elabora una	

	strategia per piegarne la resistenza. Anche il padre di Diana soffre per la posizione della figlia e le chiede di spiegarne le ragioni ai suoi pretendenti; la principessa acconsente: dichiara di ritenere l'amore fonte di mali e sostiene che la sua convinzione è il frutto di un sentimento naturale. Carlos, con astuzia, afferma di condividere le idee di Diana e di rifiutare a sua volta l'ipotesi di amare e di essere amato. Polilla lo invita a continuare così, ritenendo un simile comportamento adatto a far cadere la principessa.	
Entracte		
Atto II	Polilla conferma la validità della strategia di Carlos, che ha già avuto come conseguenza l'indignazione di Diana per la sua indifferenza. Gli rivela che, nel ballo che si sta preparando, la principessa ha escogitato uno stratagemma perché, con adeguata scelta dei nastri, sia lui il suo cavaliere. Schermaglie tra Diana e Carlos sempre sul tema dell'amore, in un gioco complesso di menzogna e verità. Diana decide di ricorrere alla musica per favorire la conquista di Carlos e chiede a Polilla di portarlo in giardino: qui, durante il piccolo concerto organizzato dalla donna, Carlos rischia di cedere. Interviene Polilla che, per evitarne la capitolazione, lo minaccia con la spada. Carlos si riprende e, chiamato da Diana, nega di averla notata o di aver sentito la musica. Cintia e Polilla commentano con Diana la durezza di Carlos.	
Entracte		
Atto III	I pretendenti, commentando la situazione, concordano nella scelta di fingere indifferenza per Diana e di corteggiare invece le altre dame. Polilla comunica a Carlos di essere convinto che Diana sia innamorata di lui e che manchi poco alla sua capitolazione. Cintia e Laura vengono onorate con canzoni che inneggiano ai loro nomi. Diana commenta con amarezza e poi manda a chiamare Carlos, che ribadisce davanti a lei l'amore per la propria libertà. La principessa gli annuncia di aver deciso di sposare il Principe di Bearne; Carlos a sua volta comunica di aver scelto Cintia. Entrambi esprimono perplessità sui due nomi e Diana si dimostra scossa, ma non accetta che Polilla la dichiari innamorata; smentisce di voler sposare il Principe e cerca di convincere Cintia a rifiutare la proposta di Carlos, per vendicarla. Il Conde di Barcellona pensa che stiano per concludersi due matrimoni, quello di Carlos con Cintia e di Diana con il Principe di Bearne; ma Carlos richiede il consenso di Diana, che a questo punto ammette di essere stata vinta da chi ha saputo rispondere con il disdegno al suo disdegno e si concede a lui, mentre il Principe si unisce a Cintia.	

65.- Tema principale: L'ossessione della principessa Diana che vuole negarsi all'amore, ritenendolo, in base agli esempi illustri del passato e a quanto ha ricavato dalle sue letture, causa di tutti i mali.

66.- Temi secondari: La strategia adatta a contrastare la convinzione della donna si basa su un rimedio "omeopatico", ovvero sulla capacità di ricambiarne l'indifferenza e la durezza con le medesime armi.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Palazzo e giardino del Conde de Barcelona

68.- Luoghi particolari: -

69.- Identità di luogo fra le scene: l'azione si svolge interamente all'interno del perimetro del palazzo, entro cui è compreso anche il giardino; i critici hanno ipotizzato alcuni cambiamenti di scena, ma senza fratture significative.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
Versi (Ed. Di Pastena)	1056	929	944	2929
(Suelta 1757)	1067	932	959	2958

71.- Durata totale dell'azione: Si può ipotizzare una durata di sei mesi circa.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): I/II_III.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): Nessuna.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: Riferimento all'estate in un discorso di Polilla nella prima *jornada* e alla fine del Carnevale all'inizio della seconda.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No, tra la prima e la seconda *jornada* potrebbero passare alcuni mesi (dall'estate al Carnevale).

76.- Luogo: Sì.

77.- Azione: Sì.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: Ricorso a effetti sonori e musicali, con interludi cantati; strumenti musicali, la spada, brandita da Polilla a minacciare Carlos; nastri di vari colore per costituire le coppie per il ballo.

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: -

A.- TESTO GOZZIANO: *I due fratelli nemici*

Schedatori: **Javier Gutiérrez Carou - Rita Unfer Lukoschik**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *I due fratelli nemici. Tragicommedia in tre atti.*

02.- Abbreviazione: *DuFr.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN VII, pp. 139-254.

04.- Altre edizioni: COL V, pp. 281-388; *Opere. Teatro e polemiche teatrali* (a cura di GIUSEPPE PETRONIO), Milano, Rizzoli, 1962, pp. 873-970.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 5.2 e 5.4.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “Un’opera di D. Agostino Moreto, intitolata: *Si attenda il fine per considerarsi felice*: m’ha dato il fondamento da compor la Tragicommedia: *I due fratelli nemici*, che per uno de’ miei capriccj fu recitata col titolo: *Il Re tísico, o sia, I due Fratelli nemici*” (p. 141).

II.- TIPO

07.- Genere: Tragicommedia.

08.- Generi interni: ● (I, 3): canzoncina dei villani (8a, 8b, 8a, 8b, 8ctr, 11D, 11D, 11Ctr). ● Piccolo apologo raccontato da Truffaldino a Smeraldina: “Truffaldino: Giura, che averà un cuore affettuoso per la moglie, quanto suo compare Bernardo, il quale bastonando teneramente la moglie per farsi amare, le ruppe il capo, e giunto il Chirurgo per medicarla, Bernardo gli chiese, quanti danari voleva a guarirla. Il Chirurgo gli chiese due zecchini, e suo compare Bernardo gli disse: Prendi questi due zecchini; poi prendine altri due, che saran quattro. Ti pago anticipatamente per un’altra rottura di testa, che le farò prestissimo.” (I, 4, p. 153).

Nota: La canzone cantata dai villani in (I, 3), si può ripetere in (I, 4): “*Si potrà replicare in coro la Canzone, terminata la quale [...]*” (I, 4, p. 152).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell’edizione):

D. Alfonso, re d’Aragona, infermo dichiarato tísico, e incapace di aver successione.

Donna Eleonora, infanta, di lui sorella.

Don Ruggiero, conte d’Urgel decrepito.

Don Corrado, figliuolo di D. Ruggiero, e della regina, madre di D. Alfonso, ma creduto figliuolo della seconda moglie di D. Ruggiero.

Don Garzia, figliuolo di D. Ruggiero, e della sua seconda moglie, fu sorella di

Don Gastone, vecchio, cognato di D. Ruggiero.

Donna Rosaura, figliuola di D. Raimondo di Cordova, grand’ammirante del regno, creduto morto.

Pantalone, ajo de’ due fratelli D. Corrado, e D. Garzia.

Tartaglia, ministro del re.

Brighella, servo in corte, che ha l’umor di comporre de’ drammi.

Truffaldino +

Smeraldina, villani, marito, e moglie, che servono Donna Rosaura.

Grandi del regno +

Villani, e villane +

Cacciatori +

Servi, e soldati, che non parlano.

Nota: ● Sono nominati, anche se non intervengono, la regina defunta D. Idalba, il padre di D. Rosaura, D. Raimondo di Cardona, grand’ammiraglio di Aragona, incarcerato ingiustamente da D. Gastone, e la defunta moglie di D. Ruggiero, D. Adelaide, contessa di Urgel. ● Anche se non si indica nell’elenco dei personaggi, intervengono anche “molti [...] di dentro” (II, 1, p. 171).

10.- Protagonisti: D. Corrado, D. Alfonso, D. Ruggiero, D. Garzia, D. Eleonora e D. Rosaura.

11.- Maschere della commedia dell’arte (o personaggi derivati): Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Si tenga conto che i rapporti dei personaggi principali ‘cambiano’ quando si scopre, nell’atto terzo, che D. Corrado è figlio di D. Ruggiero e di D. Idalba, regina vedova madre del re D. Alfonso. ● D. Corrado - D. Garzia, creduti fratelli, in realtà fratellastri: antagonismo (D. Corrado,

generoso, giusto - D. Garzia, bugiardo, invidioso). ● D. Corrado - D. Alfonso: frateLLastri (anche se non si sa fino alla fine dell'opera). ● D. Alfonso - D. Eleonora: fratelli. ● D. Corrado - D. Eleonora: frateLLastri, situazione che si scopre solo nell'atto terzo, e perciò il re tenta di farli sposare nell'atto secondo. ● Il re D. Alfonso è cugino di D. Garzia e, così si crede inizialmente, anche di D. Corrado (poi si scopre che lui e D. Corrado sono in realtà frateLLastri). ● D. Ruggiero, padre di D. Corrado e D. Garzia. ● D. Gastone, fratello della moglie, e dunque cognato, di D. Ruggiero, zio di D. Corrado (in realtà non lo è poiché alla fine si scopre che D. Corrado non è figlio di sua sorella, ma della regina vedova e di D. Ruggiero) e D. Garzia. ● Pantalone, aio di D. Corrado e D. Garzia. ● Il re D. Alfonso e D. Corrado innamorati rivali di D. Rosaura. ● Tartaglia, ministro, e Brighella, servo diletante di letteratura, di D. Alfonso. ● Truffaldino e Smeraldina, marito e moglie, servi di D. Rosaura.

15.- Personaggi speculari: ● D. Corrado e D. Garzia: D. Corrado è generoso e nobile, mentre D. Garzia è bugiardo e ambizioso. Inoltre D. Corrado, nell'atto secondo, è creduto un contadino, anche se alla fine si scopre che è nobile; contrariamente alla fine si scopre che D. Garzia è figlio illegittimo. ● C'è una certa specularità negli incroci dei sentimenti amorosi: sia il re che D. Corrado sono innamorati di D. Rosaura, e sia l'infanta, sorella del re, che D. Rosaura sono innamorati di D. Corrado.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I Scena										Atto II Scena											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
D. Corrado								X	X	X					X			X	X	X	X	X
D. Garzia								X	X	X		X	X	X	X						X	X
D. Gastone														X	X	X						X
Brighella	X	X	X	(X)	X	X	X			X	X	X	X									
D. Alfonso		X	X	(X)	X	X	X			X					X				X		X	X
D. Rosaura					X			X	X	X					X	X	X	X				X
D. Ruggiero										X					X						X	X
Tartaglia	X	X	X	(X)	X	X	X			X	X	X										
Pantalone								X	X	X		X	X	X								
D. Eleonora										X					X	X	X	X				X
Truffaldino					X	X										X						
Soldati																						
Villani e villane			X	X	(X)																	
Servi											X	(X)										
Smeraldina					X	X																
Grandi del regno																						(X)
Molti di dentro											X											
Cacciatori																						

Personaggio	Atto III Scena																		Totale (40)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
D. Corrado	X	X	X	X	X	X	X	X	X					X	X	X		X	22
D. Garzia	X						X	X				X	X	X				X	16
D. Gastone	X							X				X	X	X		X	X	X	14
Brighella									X						X			X	13 + (1) = 14
D. Alfonso												X						X	12 + (1) = 13
D. Rosaura				X					X	X									12
D. Ruggiero						X	X	X				X				X	X	X	11
Tartaglia																	X		10 + (1) = 11
Pantalone									X								X		8
D. Eleonora																	X		7
Truffaldino			X						X										5
Soldati	(X)							(X)			(X)	(X)				(X)			(5)
Villani e villane	(X)																		2 + (2) = 4
Servi						(X)										(X)			1 + (3) = 4
Smeraldina																			2
Grandi del regno																	X		1 + (1) = 2
Molti di dentro																			1
Cacciatori																			0

Nota: ● La scena 11 dell'atto terzo in ZAN è numerata per errore "IX", ma non è alterato il numero delle scene (infatti la sequenza di numerazione è: "IX", "X", "IX", "XII" e via dicendo). ● Anche se nell'elenco dei personaggi risultano dei "cacciatori", nelle didascalie non risulta mai che intervengano.

17.- Soliloqui di particolare importanza: ● (II, 10): soliloquio di D. Corrado in cui legge la lettera in cui il re gli chiede quale sia, a suo avviso, la persona della corte degna di sposare l'infanta e di diventare re. D. Corrado è presa da forti dubbi perché non è innamorato dell'infanta, ma non vuole offendere la sua stirpe

rifiutando l'onore di essere re. Alla fine decide di rispondere che non sa la risposta, ma riesce solo a pronunciare la prima parola della sua risposta, "io", il che avrà delle conseguenze importanti, perché il re interpreterà che la risposta di D. Corrado alla sua domanda è proprio "io", cioè, D. Corrado. ● (III, 2, 5): soliloqui di D. Corrado in cui si convince della necessità di accettare il suo nuovo stato di contadino, rinunciando alla corte e al suo amore per D. Rosaura, pur di essere felice.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (II, 4): D. Gastone indica a D. Garzia che lo aiuterà contro D. Corrado; (II, 7): dialogo fra D. Rosaura e l'Infanta in cui rinunciano a vicenda al loro amore per D. Corrado in favore dell'amica, ma rivale in amore. Alla fine D. Rosaura sacrifica il suo amore per D. Corrado, dicendo all'infanta che parlerà con lui per insistere che deve sposare l'infanta; (II, 8): dialogo fra D. Rosaura e D. Corrado in cui la donna tenta di convincere il nobile a sposare l'infanta senza riuscirci; (II, 12): dialogo fra D. Gastone e altri membri della corte in cui si svela che D. Corrado non sarebbe figlio di D. Ruggiero né di sua defunta moglie. ● (III, 4): dialogo fra D. Rosaura e D. Corrado creduto già un contadino, in cui il giovane riesce con grandi sforzi a convincere D. Rosaura ad allontanarsi per sempre da lui; (III, 6): dialogo fra D. Ruggiero e D. Corrado in cui l'anziano si dichiara convinto di essere suo padre e gli offre la possibilità di tornare al suo precedente stato.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': ● (I, 10): servono a mostrare le vere intenzioni dei vari personaggi. ● D. Gastone rivela tramite gli a parte in diverse scene a D. Garzia l'inganno da lui escogitato ai danni di D. Corrado.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: D. Alfonso, D. Rosaura, D. Corrado, D. Garzia, D. Gastone e D. Eleonora. Anche i "villani e villane" cantano una canzone in italiano in (I, 3, p. 151, cfr. § 08).

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Tartaglia, Brighella e Pantalone.

Nota: ● Brighella recita anche cinque endecasillabi in italiano in (I, 2, p. 149) con chiaro valore parodico del romanzo cavalleresco. ● È da supporre che anche i personaggi che improvvisano quando interloquiscono con Truffaldino, lo fanno in prosa (anche se quando hanno il testo scritto si esprimono in versi), come Smeraldina.

22.- Presenza di parti a soggetto: Truffaldino parla sempre a soggetto. Anche alcuni altri personaggi, quando sono in scena con lui, improvvisano, come Smeraldina.

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Smeraldina (parla in versi nei suoi testi scritti e improvvisa quando è in scena con Truffaldino).

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: D. Alfonso, D. Eleonora, D. Ruggiero, D. Corrado, D. Garzia, D. Gastone, D. Rosaura, Tartaglia e Smeraldina. Anche i "villani e villane" cantano una canzone in italiano in (I, 3, p. 151).

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Pantalone, Brighella e Truffaldino.

Nota: ● Il canovaccio di Truffaldino è scritto in italiano, ma è ovviamente da supporre che l'attore adoperasse il dialetto. ● Brighella si esprime in certe situazioni in italiano (cfr. § 21).

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: Sulla particolare situazione di Brighella cfr. § 21 e § 25.

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): (II, 8): allegoria della rosa e la viola (di lunga tradizione, almeno medievale: si ricordi, ad esempio, la *Disputatio rosa cum viola* di Bonvesin da la Riva), in riferimento, rispettivamente, all'Infanta e a D. Rosaura.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
D. Alfonso, re di Aragona, è tisico e non può avere figli. Desidera trovare la persona adatta in favore della quale abdicare per ritirarsi dalla corte. D. Corrado ha salvato una volta la vita a D. Rosaura e se n'è innamorato anche se di lei conosce solo il nome. Anche suo fratello, in realtà fratellastro, D. Garzia, se n'è innamorato per rivalità con il fratello. Infatti D. Garzia odia D. Corrado, amato dal popolo per le sue virtù. Nell'immediato passato un'aquila ha portato via dalle spalle dell'infanta D. Eleonora un velo. L'infanta ha promesso che sposterà il cavaliere che riuscirà a restituirlglielo.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I		
1	Tartaglia e Brighella parlano di tutti i fatti che rappresentano l'antefatto e la base della parodia dei romanzi spagnoli e dei drammi flebili.	
2	Arriva il re D. Alfonso che si è smarrito mentre cercava l'aquila e chiede dove si trovi e dove siano tutti.	
3	Si avvicina un gruppo di contadini cantando per celebrare un matrimonio. Il re, Brighella e Tartaglia si ritirano per osservarli. Brighella indica che potrebbe trattarsi del capitolo quarto di un romanzo.	
4	Dialogo comico con i soliti stereotipi maschilisti sul matrimonio fra Truffaldino e Smeraldina, appena sposati.	
5	Arriva Rosaura che minaccia i due sposi con l'espulsione dal bosco se continuano a litigare. Truffaldino e Smeraldina si rappacificano. Mentre osservano la scena sia il re che Tartaglia manifestano di essersi innamorati di Rosaura. Truffaldino dice a Rosaura che tutta la corte si trova nel bosco in cerca di	

		un'aquila e che lei potrebbe ottenere molta gloria prendendola poiché si trova dinanzi a loro su una quercia. Rosaura si ritira velocemente seguita dai villani.	
	6	Il re desidera di sapere chi è la donzella di cui si è invaghito.	
	7	Il re ordina a D. Garzia e D. Corrado di indagare sull'identità della donzella. Brighella sospetta che possa trattarsi di Rosaura, di chi sono già innamorati D. Garzia e D. Corrado.	Rosaura uccide l'aquila.
	8	Esce Rosaura con l'aquila morta. Quando sente un rumore si copre la faccia con il velo e getta l'animale morto.	
	9	Arrivano D. Corrado e D. Garzia e chiedono a D. Rosaura chi sia. Lei si toglie il velo. I due fratelli, riconoscendola, rimangono incantati. D. Rosaura li riconosce e, da sé, manifesta gioia nel rivedere D. Corrado. Questi dice a D. Rosaura che sono venuti alla ricerca del velo dell'infanta. D. Garzia lo smentisce affermando che sono venuti per ordine del re che si è innamorato di lei per sapere la sua identità. I due fratelli tentano di ottenere il velo. D. Rosaura lo dà a D. Corrado. D. Garzia, iracundo, tenta di strapparglielo, senza riuscire. I due fratelli sguainano le spade. Pantalone chiede aiuto per staccarli.	
	10	Arriva il re con l'infanta e alcuni nobili. D. Gastone, da sé, dice di conoscere le circostanze della nascita dei due fratelli, ma che deve celarle. Rosaura rivela al re che è D. Rosaura, figlia di D. Raimondo, molto apprezzato da D. Ruggiero e morto in guerra (in realtà poi si sa che è ancora vivo). Da sé, D. Ruggiero afferma che solo D. Raimondo sapeva dei suoi amori con la regina vedova, madre dell'attuale re. D. Gastone, da sé, afferma che solo lui sa la verità di quanto è accaduto a D. Raimondo. D. Rosaura racconta al re che si è ritirata nel bosco per tentare di dimenticare il dolore per la morte del padre. Inoltre afferma che aveva ucciso l'aquila per recuperare il velo dell'infanta. I due fratelli glielo avevano chiesto: D. Corrado gentilmente, D. Garzia in modo offensivo. Per tale motivo aveva deciso di darlo a D. Corrado, dando così origine alla rissa fra i due fratelli. D. Corrado restituisce il velo all'infanta, ma affermando che non vuole il premio da lei promesso (cioè la sua mano). L'infanta, però, gli conferma il premio. D. Gastone manifesta da sé la sua ira perché D. Garzia non sarà marito dell'infanta. D. Ruggiero è felice per il figlio D. Corrado. D. Garzia non accetta la decisione dell'infanta e sguaina di nuovo la spada contro D. Corrado. D. Gastone dice al re che deve espellere dal regno uno dei due fratelli per evitare i loro costanti contrasti. Per evitare che l'esule sia D. Garzia, lo nomina erede di tutti i suoi feudi in Aragona. D. Ruggiero in compenso favorisce D. Corrado. Il re dice che devono rimanere in Aragona tutti e due, dato che molto presto uno di loro riceverà tal onore da lui che l'altro fratello non avrà altra possibilità che sottomettersi. Tale affermazione induce D. Gastone a dichiarare che aiuterà D. Garzia a diventare il nuovo re, mentre D. Ruggiero afferma lo stesso ma per D. Corrado. L'infanta in quel momento offre il suo anello a D. Corrado. D. Corrado accetta ma lo regala a D. Rosaura, affermando che il merito della caccia è solo di lei. Il re offre a D. Rosaura la sua protezione e l'infanta le chiede di diventare amiche (da sé afferma che così avrà una persona a cui confidare il suo amore per D. Corrado). D. Rosaura accetta dicendo, da sé, che a corte avrà più opportunità di dichiarare il suo amore a D. Corrado e che con l'aiuto dell'infanta (che lei ignora sia innamorata anche di D. Corrado) potrà sposarlo.	
Entracte			Organizzata una caccia per distrarre il re, i membri della corte sono assaliti da un leone. D. Garzia tenta di proteggerli senza riuscirci. Interviene allora D. Corrado per salvare la vita al fratello. Quando il leone sente la voce di D. Corrado diventa mansueto accucciandosi ai suoi piedi. Per ringraziarlo per il suo eroismo, il re gli dà un gioiello che D. Corrado regala subito a D. Rosaura.
Atto II	1	Il popolo acclama l'eroismo di D. Corrado. Brighella si lamenta che il romanzo a cui lavora ispirandosi alle vicende della corte incomincia a essere poco verosimile	
	2	D. Garzia, invidioso, tenta di zittire quelli che acclamano D. Corrado. Tutti fuggono tranne Pantalone. Iracondo, D. Garzia volge la spada contro di lui.	
	3	Arriva D. Gastone e chiede che cosa succeda. Pantalone gli narra quanto avvenuto con il leone e l'ira di D. Garzia per invidia. D. Gastone calma D. Garzia. Brighella sente tutto e prende appunti.	
	4	D. Gastone promette a D. Garzia che lo aiuterà a trionfare su suo fratello.	
	5	Il re comunica a tutti che solo innalzerà, in chiaro riferimento a D. Corrado, i nobili e generosi. L'infanta è gelosa perché D. Corrado consegna tutti i regali che riceve a D. Rosaura. D. Rosaura vorrebbe consegnare una lettera a D. Corrado, ma non ci riesce.	
	6	D. Rosaura chiede a Truffaldino di consegnare una lettera a D. Corrado. Truffaldino le chiede di ripetere a chi deve consegnarla perché non sente bene. L'infanta si accorge della situazione e dice a Truffaldino di consegnare a lei la lettera. Truffaldino gliela dà.	
	7	L'infanta straccia la lettera senza leggerla per rispetto a D. Rosaura. Poi le dichiara la sua amicizia e le	

		confessa di essere innamorata di D. Corrado ma che si è accorta che anche lei lo è. Generosamente per amicizia tutte e due più volte dicono di essere disposte a rinunciare a D. Corrado in favore dell'altra. Alla fine l'infanta accetta la rinuncia di D. Rosaura all'amore di D. Corrado e le chiede, come dimostrazione di amicizia e fedeltà, di parlare con D. Corrado a favore di lei (dell'infanta).	
	8	D. Rosaura dichiara il suo amore a D. Corrado, ma gli dice che dovrebbe sposare l'infanta, innamorata di lui, e così salire al trono di Aragona, come il re ha stabilito. D. Corrado ribadisce il suo amore per D. Rosaura e, ignorando che l'infanta ascolta il dialogo nascosta, la disprezza.	
	9	Da sé, D. Corrado parla del suo amore per D. Rosaura. Il re, non visto, sente quanto dice, ma decide che deve pensare al bene del regno e che, quindi, D. Corrado dovrà sposare sua sorella l'infanta e diventare re. Per tale motivo gli chiede chi sia, a suo avviso, la persona più adatta per occupare il trono di Aragona. D. Corrado risponde che non si sente in grado di rispondere. Allora il re gli dà un foglio, su cui ha scritto una domanda, chiedendogli di scrivere la risposta.	
	10	D. Corrado, restato solo, legge il foglio, in cui gli si chiede chi sia, secondo lui, la persona che merita di sposare l'infanta. D. Corrado è combattuto dal suo amore per D. Rosaura e dal desiderio di non offendere il re e di diventare re accettando il matrimonio con l'infanta. Pensa di scrivere "D. Garzia", ma si rende conto che suo fratello è una persona ingiusta che, diventato re, potrebbe metterlo in terribili difficoltà. Alla fine decide di rispondere scrivendo che lui non sa la risposta alla domanda, ma scrive solo "Io", lasciando la risposta inconclusa, agitato dai suoi tumultuosi pensieri.	
	11	Torna il re e legge il foglio, interpretando che l'"Io" scritto da D. Corrado sia la risposta alla domanda formulata e che, quindi, D. Corrado si sia scelto come marito dell'infanta. Il monarca manifesta la sua soddisfazione per la risposta e annuncia il matrimonio e la successiva incoronazione di D. Corrado comandando a D. Ruggiero di organizzare tutto per quello stesso giorno.	
	12	Arriva l'infanta che manifesta la sua gioia, mentre D. Rosaura è piena di mestizia. D. Corrado è pieno di angoscia e dubbi. Il re conferma il matrimonio e la successione al trono da quello stesso momento. Quando D. Corrado sta per dire che non accetta il matrimonio e, dunque, nemmeno il trono, perché innamorato di D. Rosaura, interviene D. Gastone per dire che tali nozze sono impossibili e fa vedere al re una lettera della defunta moglie di D. Ruggiero, D. Adelaide. Nella lettera la donna afferma che D. Corrado non è figlio né di lei né di suo marito e che solo D. Gastone sa tutta la verità. (Tale fatto impedisce le nozze perché D. Corrado sarebbe plebeo o bastardo. Inoltre questo spiega perché D. Gastone, fratello della defunta moglie di D. Ruggiero, abbia sempre aiutato D. Garzia contro D. Corrado: D. Garzia è suo nipote, ma D. Corrado non ha nessuna parentela con lui, poiché non è figlio di sua sorella). D. Gastone allora spiega (in realtà poi si saprà che mente in buona parte) che, morto il precedente re, la regina vedova si innamorò, ricambiata, di D. Ruggiero. Per evitare lo scandalo la regina fu costretta a ritirarsi dalla corte e D. Ruggiero obbligato a sposare la sorella di D. Gastone, D. Adelaide, e ad andare in guerra contro i mori. Arrivata a corte la notizia che era agonizzante, D. Adelaide, per l'importanza della stirpe alla corte di Aragona, decise di fingersi incinta per poi adottare il figlio di un contadino con l'aiuto di D. Raimondo, il defunto padre di D. Rosaura (in realtà si saprà poi che D. Raimondo non è morto ma tenuto chiuso da D. Gastone in una vecchia torre). D. Ruggiero però non morì e, tornato in patria, ebbe un figlio veramente suo e, quindi, legittimo: D. Garzia. Tutti se ne vanno lasciando D. Corrado da solo.	
Entracte			D. Corrado, degradato a corte, inizia a lavorare come ortolano. Il popolo è in rivolta perché non crede a quanto è stato detto sulla sua origine.
Atto III	1	D. Corrado chiede a D. Garzia e poi a D. Gastone permesso per allontanarsi dalla corte dove si vergogna di essere visto come contadino. Tutti e due, argomentano che è un ordine reale per far vedere al popolo che è vero quanto si è detto sulla sua origine e per tentare di calmare i tumulti.	
	2	Da solo, D. Corrado si convince a rassegnarsi al suo nuovo stato.	
	3	Truffaldino ordina a D. Corrado di scavare una fossa su ordine del re, per convincere il popolo che è un villano e non un nobile e per tentare di calmare la rivolta. Inoltre gli confessa che il re ha proibito a tutti di rivolgersi a lui, ma che D. Rosaura sta venendo all'orto per parlargli segretamente.	
	4	D. Rosaura tenta di convincere D. Corrado a fuggire, a ribellarsi con suo padre e a sposarla. Lui si rifiuta ribadendo che è un villano e che accetta il suo destino come tale. D. Rosaura si allontana da lui addolorata per tale decisione, ma promettendogli di intercedere davanti al re per ottenere che gli sia permesso di lasciare la corte, come lui desidera.	
	5	Da solo, D. Corrado insiste sul fatto che deve rassegnarsi al suo nuovo stato.	
	6	D. Ruggiero, contro gli ordini del re, tenta di convincere D. Corrado a fuggire e ad accettare la contea di Urgel, che lui gli cede. I due si abbracciano.	
	7	Arriva D. Garzia per annunciare a D. Ruggiero che il re ha deciso che sposi l'infanta e gli succeda al trono, ma vedendolo abbracciato a D. Corrado lo rimprovera. Segue una discussione in cui D. Ruggiero ribadisce che D. Corrado è suo figlio, nonostante tutto. D. Garzia risponde offendendolo. D. Corrado tenta di difendere il padre. D. Garzia sguaina la spada contro D. Corrado, ferendosi egli stesso leggermente nella mano. Mentendo grida che l'ha ferito D. Corrado, che aveva preso la spada di D. Ruggiero al solo scopo di parare le stoccate di D. Garzia, e chiama soldati.	
	8	D. Gastone ordina ai soldati di arrestare D. Corrado. D. Garzia ribadisce intimandogli di ucciderlo. D. Corrado, difendendosi con la spada, fugge per salvarsi.	
	9	Brighella racconta a Tartaglia che ha deciso di scrivere un dramma flebile sugli avvenimenti della corte.	
	10	D. Corrado si imbatte con D. Rosaura. Lei gli indica di nascondersi nelle disabitate stanze terrene, mentre corre ad aprire il verone.	

	11	D. Rosaura dice a D. Garzia che D. Corrado è scappato dal verone e, montato a cavallo, è fuggito a briglia sciolta. D. Gastone, a bassa voce, dice a D. Garzia che la fuga di D. Corrado può avere funeste conseguenze per loro e che D. Corrado deve morire. Ordina ai soldati di inseguirlo e di ucciderlo.	
	12	D. Garzia accusa D. Corrado davanti al re di tentare una rivolta del popolo e di averlo ferito e gli chiede di ordinare di punirlo. D. Ruggiero dice che il suo cuore gli conferma che D. Corrado è suo figlio. Il re ordina di arrestare D. Ruggiero. Di seguito ordina a D. Gastone che siano celebrate subito le nozze fra l'infanta e D. Garzia.	
	13	D. Gastone dice a D. Garzia che cerchi il più segreto luogo del palazzo e che gli invii un messaggio quando l'avrà trovato, perché deve dirgli qualcosa di grande importanza.	
	14	L'azione si svolge in una stanza "oscurissima". D. Corrado, da solo, manifesta il suo dolore.	
	15	Arrivano Brighella e D. Gastone. Brighella gli dice che D. Garzia gli ha ordinato di portarlo lì e di dirgli che lo aspetti. D. Gastone sente un rumore di D. Corrado e gli chiede se sia D. Garzia. D. Corrado, simulandone la voce, gli risponde di sì (si ricordi che la stanza è nel buio più completo). Allora D. Gastone gli consegna una lettera dicendogli che gli fu recapitata molto tempo fa da D. Raimondo, padre di D. Rosaura, perché lui la consegnasse a D. Ruggiero. Lui la lesse, però decise di non consegnarla e di chiudere in una torre D. Raimondo, spargendo la voce che era morto in battaglia.	
	16	Arriva D. Ruggiero condotto dai soldati, che lo lasciano nella stanza mentre D. Corrado osserva tutto di nascosto. Credendosi solo, D. Ruggiero ribadisce la sua convinzione che D. Corrado sia suo figlio, dichiarando di essere disposto a morire per lui. D. Corrado si avvicina all'anziano e gli chiede di leggere il foglio che gli aveva consegnato per errore D. Gastone. Mentre legge D. Ruggiero rivela al figlio che D. Raimondo è chiuso in una torre. Ordina a D. Corrado di andare nelle sue stanze e di vestirsi magnificamente.	
	17	D. Gastone comunica a D. Ruggiero che il re sta per arrivare per chiedergli l'assenso al matrimonio fra D. Garzia, suo figlio, e l'infanta, dopo il quale D. Garzia diventerà il nuovo re di Aragona.	
	18	Il re chiede l'assenso a D. Ruggiero, ma questi non lo dà, mostrando al re il foglio che gli aveva consegnato D. Corrado. Il re prende il foglio e lo riconosce scritto da sua madre, la regina defunta. D. Gastone e D. Garzia restano attoniti. Il re legge il foglio in cui si rivela che D. Corrado è figlio di D. Ruggiero e della regina stessa (e, dunque, fratellastro dell'attuale re), sposatisi in segreto quando lei era vedova. Conosciuto il matrimonio, la regina fu costretta a ritirarsi in un convento e D. Ruggiero a sposare la sorella di D. Gastone e ad partire per la guerra. Il figlio che poi adotterà sua moglie è in realtà, non il figlio di un contadino, ma proprio il figlio di suo marito e della regina. D. Ruggiero dichiara allora che D. Garzia è figlio bastardo suo, poiché, dato che aveva sposato la regina vedova in segreto, il suo matrimonio con la madre di D. Garzia non è valido. D. Garzia è disperato, D. Gastone chiede perdono al re. Brighella interrompe tutti e inizia a leggere la fine della sua trama di dramma flebile raccontando, dunque, la conclusione dell'azione: il matrimonio di D. Corrado con D. Rosaura e la sua incoronazione come re, dato che è fratellastro del monarca che abdica.	

29.- Tema principale: La rivalità (fra fratelli).

30.- Temi secondari: ● Amore di D. Eleonora e di D. Rosaura per D. Corrado: gara di generosità tra le due dame. ● Amore di D. Corrado per D. Rosaura. ● Invidia di D. Garzia verso D. Corrado. ● Satira della letteratura flebile: quasi tutte le battute di Brighella, e molte di Tartaglia, affrontano l'argomento della stesura di un romanzo e poi di un dramma sugli avvenimenti che vedono nella corte di Aragona.

31.- Motivi: ● Tradimento e menzogna (D. Garzia e D. Gastone contro D. Corrado e D. Ruggiero). ● Amore contrastato ma che giunge a felice conclusione (D. Corrado e D. Rosaura). ● Furberia della donna nell'amore (specie nel dialogo comico fra Truffaldino e Smeraldina di I, 4, ma già anche prima in I, 1, p. 148, quando Tartaglia afferma che l'interesse dell'infanta per il suo velo non è che un alibi per trovare marito). ● Potere distruttivo della vecchiaia: "D. Rosaura: [...] D. Ruggiero, / [...] già reso / per grave fascio d'anni inutil corpo [...]" (I, 10, p. 164). (III, 8, p. 229): "D. Ruggiero: [...] oh caduca / età mia, che impossibile si mi rendi [...]" Cfr. anche (III, 12, pp. 236-237) e (III, 16, p. 245). ● La morte rende tutti uguali: (II, 12, p. 199): "Re: [...] A sottil filo della morte il telo / appeso sta sopra il mio capo, e presto / breve fossa m'attende a quel destino / che un vil bifolco ad un Monarca eguaglia [...]". (III, 4, pp. 214-215): "D. Corrado: [...] S'io resisteva nella mia grandezza / di pura illusion, morte m'avrebbe / all'uom più miserabile del volgo / presto, o tardi eguagliato [...]". ● Distanza insormontabile fra nobili e plebei: (I, 12, p. 205): "Re: [...] Raccapriccio / al solo immaginar, ch'un sangue vile / possa macchiar dell'Aragona il soglio." ● Esercitare il lavoro che per nascita corrisponde a ogni classe sociale non è mai umiliante: (III, 1, p. 210): "D. Gastone: Non fu mai / bassezza esercitar l'arte del padre". Si tenga conto, però, che la frase si riscontra già nella fonte spagnola: "D. Gaston: A nadie vltreja el hazer / lo mismo que hizo su padre." (III, p. 28). ● La vita come sogno: "D. Corrado: [...] Sogna un villan talor d'esser Monarca; / si desta, ride, e colla vanga in collo / vassi placidamente a volger zolle. / Sognai fin'or... fu lungo il sogno?... E bene; / argomento egli sia di lunghe risa." ● *Beatus ille*: (III, 4, p. 214): "D. Rosaura: [...] Oh inique Corti! / Oh grandezze insidiate, e perigliose! / Quanto è felice quel villano! [...]". ● Importanza maggiore dei propri meriti che dell'origine: (III, 7, p. 226): "D. Corrado: È maggior pregio / esser villano, e di valor fornito, / ch'essere Cavalier ambizioso, / e maligno, e codardo" (a riguardo si ricordi, ad esempio, il pariniano *Dialogo sopra la nobiltà*). ● La forza del sangue: D. Ruggiero, una volta che D. Corrado è creduto un villano, continua a riconoscerlo come figlio affermando che 'glielo dice il cuore'. ● Tirannia dello *statu quo* politico: (III, 18, pp. 251-252): "D. Ruggiero: [...] Idalba [la precedente regina], vedova, / madre vostra [dell'attuale re], adorai. Segretamente / ella fu sposa

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

● (II, 7, p. 185): “Infanta: [...] vi giuro, amica, / che con preghiere in questo giorno istesso, / con caldi preghi, il Re fratello mio, / ridurrò a far, che D. Corrado sia / consorte vostro [...]”; (II, 11, p. 197): “Re: [...] Fate, ch’èseguito / sia in questo giorno istesso [...]”. ● (III, 14, p. 240): “[...] *La notte è oscurissima*”; (III, 15, p. 244): “D. Corrado: [...] ma qui lumi giungono [...]”; (III, 16, p. 245): “*D. Ruggiero, servi con lumi* [...]”; (III, 16, p. 247): “D. Corrado: [...] Cieco ne’ suoi misfatti D. Gastone, / poco è, Signor, dall’ombre della notte / ingannato, mel diede in questa sala, / credendomi D. Garzia [...] (*D. Ruggiero s’avvicina ad un lume* [...])”.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. Come si è indicato prima (cfr. § 38), l’azione si svolge almeno lungo un arco di cinque giorni.

43.- Luogo: Sì, accettando, in senso lato, il palazzo della corte di Aragona e i boschi attorno come un unico luogo.

44.- Azione: Sì, tutta l’azione gira attorno al conflitto derivato dalla rivalità fra i due fratelli D. Corrado e D. Garzia.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: Il foglio che D. Gastone consegna al re (II, 12) e quello che consegna per errore a D. Corrado (III, 15).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: Festa campestre con musica (I, 3, 4).

47.- Uso di effetti ‘speciali’: (I, 7, p. 158): “*Odesi un’archibugiata di dentro.*”

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: Fondamentalmente le scene ultime di ogni atto, in momenti di importanti cambiamenti della situazione o, alla fine, di conclusione e risoluzione dell’intreccio.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: Anche se mancano, come al solito, indicazioni precise sul cambiamento delle decorazioni, la “camera corta” di (III, 9) permette di intuire che, per passare alla scena successiva, si aprisse una tenda che avrebbe diviso il palcoscenico in due, lasciando vedere subito la “sala con verone” (III, 10-13).

50.- Didascalie di particolare importanza: Lungo il testo sono presenti didascalie descrittive dei movimenti e degli atteggiamenti dei personaggi di particolare lunghezza e precisione: (II, 5, pp. 177, 179 e 180), (II, 6, p. 181), (II, 7, p. 182), (III, 16, pp. 245 e 247) e (III, 18, p. 249).

IX.- EVENTUALI DATI D’IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d’importanza: ● Prefazione: Satira del dramma/romanzo flebile.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia (senza indicazione di teatro, ma è da supporre, tenendo conto della data, il S. Luca).

Nota: ● Fu presentata al pubblico con il titolo: *Il re tisico, o sia, I due fratelli nemici*. ● Nel mese di gennaio 1773, dopo solo due recite, le rappresentazioni furono interrotte a causa di una malattia di Petronio Cenerini, che impersonava D. Corrado. Il testo fu riproposto al pubblico con quattro recite a febbraio. ● Altre recite meno riuscite a cura di una truppa comica francese non meglio identificata in autunno (1773).

53.- Data: gennaio e febbraio 1773.

54.- Compagnia: Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall’autore: Sei, due in gennaio 1773 e altre quattro nel mese di febbraio dello stesso anno (cfr. § 52).

Nota: Dopo le recite a gennaio, l’opera fu sospesa per la malattia dell’attore Petronio Cenerini (D. Corrado), e riproposta successivamente a febbraio.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Riferimenti metateatrali, metaletterari e alla Spagna: (I, 1, p. 147): “Brighella: [...] Stì Spagnoli ga del romanzo godibile.”; (I, 1, p. 147): “Tartaglia: [...] Gli Spagnoli hanno del romanzesco, ma fruttano, fruttano [...] Hanno le fantasie calde. Sono eroi anche nel luogo comune [...]”; (I, 1,

p. 148): “Brighella: Un altro romanzo spagnolo in stampa d’Aldo.”; (I, 1, p. 148): “Brighella: [...] Le par fiabe, da galantomo.”; (I, 1, p. 148): “Tartaglia: [...] Le breme dei Principi nobilitano le azioni [...]”; (I, 1, p. 149): “Brighella: [...] Romanzi, romanzi, da omo d’onor, da criar: un traeretto l’un libri vecchi a baza. Tartaglia: Oh que’ due fratelli vogliono fare il romanzo tragico [...] Non vorrei, che oggi la gara della ricupera del velo facesse piangere quel povero decrepito D. Ruggiero loro padre, che è il più buon Signore del Mondo. Brighella: Sì, ma un romanzo anca lu, la me creda. Tartaglia. Oh, con questi romanzi m’hai seccato [...] Le azioni degli Spagnuoli sono utilissime. Chiedilo a’ Comici, che le rappresentano.”; (I, 2, p. 151): “Brighella: Un altro romanzetto spagnolo. Xe assae, che el n’abbia sparagnà una fiorita descrizione del sito.”; (I, 4, p. 153): Truffaldino: [...] che le darà assolutamente delle svisceratissime bastonate. Che il suo Cupido è bergamasco, e che non è un Cupido spagnolo.”; (I, 6, p. 156): “Brighella: Oh, el primo tomo se fa interessante. El me par megio del Guerino il meschino [cioè *Guerrin detto il meschino* romanzo scritto nei primi anni del Quattrocento da Andrea da Barberino]. Ghe lo mando a Lanza, Istorico de piazza, seguro.”; (I, 7, p. 158): “Brighella: [...] Cospetto de bacco el romanzo dà capoto a tutti i romanzi.”; (I, 10, p. 163): “Tartaglia: Ho detto, che il romanzo si faceva tragico. Brighella: Ma , se no se ammazza qualche persona graduata, el resta un po flosso.”; (I, 10, p. 170): “Brighella: [...] Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicenda? [...] La vegna qua, la me ascolta, la me responda, la me conceda, che l’educazion xe fanatica, che el pensar no ga natura, che le azion xe strampalade, e che non solo in Spagna no gh’è bon senso, ma che stemo mal de senso Comun, de senso Comun.”; (II, 1, p. 171): “Tartaglia: [...] che dirai ora della grandezza Spagnuola? [...] Brighella: A dirghe la verità, sto romanzo scomenza a impegnarme l’animo, e me vergogno, perchè no gh’è natura.”; (II, 2, p. 172): “Tartaglia: In questo non vedo nè mirabile, nè eroismo Spagnolo [...] Brighella: No voio miga esser una persona considerabile in sto romanzo [...] me scomenza a vegnir un estro. Registremo i accidenti. (*trae un foglio, e nota col toccalapis*)”; (III, 9, p. 230): “Brighella: [...] ho risolto, voggio componer un Dramma flebile. Cossa ghe par in sti primi atti della mia ossadura? [...]” e via dicendo (si veda l’intera scena); (III, 15, p. 242): “Brighella: El romanzo xe sublimà. El Dramma flebile xe abbondante. Ghe mancava una scena notturna. Eccola qua, eccola qua.”; (III, 18, pp. 252 e ss.): “Brighella: La perdona, se interrompo el so descorsio patetico. Se le me permette, ghe lezo el fin dell’ossadura del mio Dramma flebile [...] e via dicendo (si veda l’intera scena). ● Riferimenti mitologici: (I, 1, p. 148): “Brighella: [...] cossa xelo? el velo d’oro dei Argonauti?”; (I, 6, p. 156): “Tartaglia: Maestà, mi pareva di vedere la Dea Minerva [...]”. ● Forme idiomatiche e (pseudo)proverbiale veneziane con funzione umoristica: (I, 7, p. 158): “Pantalone: Vivo col cuor strucolà [...]”; (I, 8, p. 159): “Pantalone: Veli qua; barruffe de lana caprina [...]”; (II, 3, p. 174): “Pantalone: [...] Un lion no xe miga una frittola da infilzar col stecchetto [...] xe sta condotto via da custodi più quieto d’un biserin.”; (II, 3, p. 175): “Pantalone: [...] El ga dei arcani in tel stomego, el batte la luna, el parla spesso da so posta [...] sangue de Donna Giulia che go bon occhio, e bona lingua. Oh, le perdona; gera andà un poco in oca [...]”; (II, 4, p. 178): “Pantalone: Sangue de mi, che là se ordisce qualche tradimento [...] Se parlo più, me casca la lingua.”

Nota: ● Abbiamo deciso di schedare assieme i riferimenti alla Spagna e quelli metateatrali e metaletterari perché, anche se parzialmente diversi, in parecchi casi si intrecciano nella stessa frase. ● Si tenga conto inoltre che quasi tutti gli interventi di Brighella, e parecchi di Tartaglia, contengono allusioni metaletterarie o metateatrali per cui trascriviamo solo le frasi più significative.

B.- FONTE SPAGNOLA: *Hasta el fin nadie es dichoso*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Agustín Moreto, *Hasta el fin nadie es dichoso*.

60.- Edizione utilizzata: AGUSTÍN MORETO, *Comedia famosa Hasta el fin nadie es dichoso*, Valladolid, Alonso del Riego, s. d. (ma ‘700).

Nota: Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 40, per rendere più agevole la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia.

62.- Generi interni: ● (I, p. 7): piccolo apologo raccontato da Chapado a Marina, molto simile a quello narrato da Truffaldino a Smeraldina, ma con la variante che, nella versione spagnola, la moglie chiede al medico di richiedere al marito un prezzo molto alto per dissuaderlo dal picchiarla di nuovo, ma il marito gli paga il doppio come anticipo della prossima volta che picchierà la moglie. ● (I, p. 10): breve canzoncina dei

villani: 6-, 6atr, 10-, 6atr (come è solito nella poesia popolare castigliana i versi pari non sono in rima, ma in assonanza). • (I, p. 11): un'altra canzoncina popolareasca: 6a, 6b, 6b, 6a, 6a, 6ctr, 6-, 6ctr.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i>	<i>I due fratelli nemici</i>
Sancho de Moncada	D. Corrado
Garcia de Moncada	D. Garzia
Lain, lacayo	Pantalone
Rosaura, dama	D. Rosaura
Conde de Urgel	D. Ruggiero
D. Gaston	D. Gastone
La infanta de Aragón	D. Eleonora
Musicos	-
El rey D. Alonso de Aragon	D. Alfonso
Chapado, villano	Truffaldino
Marina, villana	Smeraldina
Acompañamiento	-

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Il re di Aragona è tisico e non può avere figli. Desidera trovare la persona adatta a favore della quale abdicare per ritirarsi dalla corte. / Sancho, appena arrivato dalla Navarra, racconta a suo fratello Garcia, che quando viaggiava verso l'Aragona vide Rosaura, figlia dell' <i>almirante</i> Ramon de Cardona. La giovane, mentre era a caccia, fu assalita da un cinghiale, in modo tale che il cavallo perse le briglie. Allora Sancho intervenne per salvarla, innamorandosene subito, ma quando lei, nel ringraziarlo, gli chiese chi fosse, sbalordito da tanta bellezza, le diede un nome falso. / D. Ramon de Cardona, padre di Rosaura, molto tempo addietro, nella guerra contro i mori era stato dato per disperso, pur senza sapere ancora se fosse morto o prigioniero. La figlia decise allora di ritirarsi in una sua villa di campagna.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
<i>Atto I</i>	Arrivato da Pamplona, Sancho racconta a Garcia l'antefatto. Garcia risponde subito che già prima era anche lui innamorato di Rosaura. I due fratelli litigano fino a sguainare le spade. Arrivano il <i>conde</i> de Urgel e D. Gaston, padre e zio rispettivamente di Sancho e di Garcia, interrompendo la lotta dei due fratelli. Il <i>conde</i> rimprovera i figli perché sono un cattivo esempio per il popolo. D. Gaston afferma che la costante rivalità dei due fratelli causò la morte della madre, e della sorella. Raccomanda che Sancho sia inviato in Navarra o in Castiglia. Il <i>conde</i> si oppone e rappacifica i due fratelli. D. Gaston promette a Garcia che lo aiuterà per superare suo fratello. Arriva l'infanta, la quale racconta che un aquila le ha preso un <i>volante</i> (ornamento femminile per la testa di stoffa pregiata) d'oro e di madreperla. Chiede ai presenti di recuperarglielo, promettendo il suo favore a chi vi riesca. Il <i>conde</i> incita Sancho a recuperare l'oggetto, dicendogli che sarà un'ottima occasione per favorire i piani che ha in mente per lui (è da intendersi che desidera che Sancho sposi l'infanta e diventi re, dato che il re D. Alonso è gravemente malato); D. Gaston fa lo stesso con Garcia. / Chapado minaccia la promessa sposa Marina in una scena di topica misoginia. Arriva il re e chiede loro a chi appartenga la villa a cui è arrivato perseguitando l'aquila, ma i contadini vanno via senza rispondere (Chapado, per gelosia, non vuole che la promessa sposa parli con un uomo). Arriva un gruppo di contadini per festeggiare le nozze di Chapado e Marina in presenza di Rosaura, la madrina del matrimonio (Si tenga conto che Marina è incinta). Rosaura entra seguendo l'aquila che le è stata additata dai villani. Il re vede Rosaura e se ne innamora subito. Chiede a Sancho e a Garcia di seguirla per sapere chi sia. Esce Rosaura con il <i>volante</i> dell'infanta. Vedendo i cavalieri si copre il volto con il velo. I due fratelli si rivolgono a Rosaura. Litigano per decidere chi sia arrivato primo a parlare con lei. Rosaura si toglie il <i>volante</i> . Sancho glielo chiede per restituirlo all'infanta, Garcia però, per far fare a Sancho la figura del bugiardo, rivela a Rosaura che il re ha ordinato loro di sapere chi fosse lei. Sancho risponde che tacere quanto può offendere una persona non è essere bugiardi. Rosaura lo ringrazia e gli consegna il <i>volante</i> . Garcia tenta di strapparla a Sancho e iniziano a litigare sguainando le spade. Arriva il re e chiede quale sia il motivo della disputa. Rosaura si presenta, gli ricorda la storia di suo padre e gli racconta il motivo del litigio fra i due fratelli. Sancho restituisce il <i>volante</i> all'infanta, me dichiarando che non lo fa per il premio, ma solo per l'onore di servirla. I fratelli discutono ancora. D. Gaston chiede al re di inviare fuori di Aragona uno dei due per evitare i loro litigi. Il <i>conde</i> difende Sancho, al che D. Gaston risponde lasciando le sue terre in Aragona a Garcia, per cui non può essere espulso dal regno. Il <i>conde</i> fa lo stesso con Garcia. Il re accetta la situazione ma dichiara che la prossima volta che i fratelli litigheranno, il colpevole sarà severamente punito, e annuncia che presto si verificherà una situazione tale che uno dei due sarà costretto a obbedire l'altro e che così cesseranno i litigi per sempre. L'infanta dà un <i>favor</i> (nastro, fiore o simile dato da una dama a un cavaliere che questo si prendeva nel cappello o nel braccio) a Sancho e questi lo consegna a Rosaura. L'infanta chiede a Rosaura di andare con lei al palazzo della corte come amica. Rosaura accetta. Le due donne, da sé, manifestano la speranza di poter dichiarare i loro amori a Sancho in palazzo.	Si sente uno sparo.
<i>Entracte</i>		
		Organizzata una lotta di fiere per distrarre il re, i membri della corte sono assaliti da un

		leone, Garcia tenta di proteggerli senza riuscirci. Interviene allora Sancho per salvare la vita al fratello. Quando il leone sente la voce di Sancho diventa mansueto accucciandosi ai suoi piedi. Per ringraziarlo per il suo eroismo il re gli dà un gioiello che Sancho regala subito a Rosaura.
Atto II	Il popolo acclama con degli evviva Sancho per il suo eroismo. Garcia, fremente di invidia, racconta a D. Gaston quanto successo nella lotta con le belve. Garcia e D. Gaston si promettono di uccidere Sancho. Arriva il re che promette grandi benefici a Sancho. Il <i>conde</i> interviene per chiedergli di non dimenticare l'altro figlio, Garcia. Lain avverte Sancho che Garcia e D. Gaston ordiscono qualche tradimento contro lui, ma Sancho si rifiuta di crederci. Rosaura consegna un biglietto a Chapado per Sancho. L'infanta se ne avvede per una goffaggine di Chapado e gli dice di consegnarlo a lei. L'infanta rompe il biglietto per punire il servo di essere così impacciato. L'infanta dichiara la sua amicizia a Rosaura e le confessa di essere innamorata di Sancho ma che si è accorta che anche lei lo è. Generosamente per amicizia tutte e due più volte dicono di essere disposte a rinunciare a Sancho in favore dell'altra. Alla fine l'infanta accetta la rinuncia di Rosaura all'amore di Sancho e le chiede, come dimostrazione di amicizia e fedeltà, di parlare con Sancho a favore di lei (dell'infanta). Rosaura dichiara il suo amore a Sancho, ma gli dice che dovrebbe sposare l'infanta, innamorata di lui, e così salire al trono di Aragona, come il re ha stabilito. Sancho ribadisce il suo amore per Rosaura e, ignorando che l'infanta ascolta il dialogo nascosta, la disprezza. Il re consegna a Sancho un foglio in cui ha scritto una domanda, chiedendogli di risponderla. Sancho legge il foglio, in cui gli si chiede chi sia, secondo lui, la persona che merita di sposare l'infanta. Sancho è combattuto dal suo amore per Rosaura e dal desiderio di non offendere il re e di diventare monarca accettando il matrimonio con l'infanta. Decide di rispondere scrivendo che non sa la risposta, ma scrive solo "Io", lasciando la frase inconclusa, agitato dai suoi tumultuosi pensieri. Torna il re e legge il foglio, interpretando che l'"io" scritto da Sancho sia la risposta alla domanda formulata. Dichiara che si celebrerà il matrimonio fra l'infanta e Sancho, il quale subito dopo salirà al trono. Segue una scena comica sulla volubilità amorosa di Marina con Chapado e Lain. Quando il re annuncia a tutti che Sancho sposerà l'infanta e sarà coronato nuovo re, D. Gaston consegna una lettera al re in cui la defunta contessa, moglie del <i>conde</i> de Urgel, dichiara che Sancho non è figlio suo né del <i>conde</i>. D. Gaston allora spiega (in realtà poi si saprà che mente in buona parte) che morto il precedente re la regina vedova si innamorò, ricambiata, del <i>conde</i>. Per evitare lo scandalo la regina fu costretta a ritirarsi dalla corte e il <i>conde</i> obbligato a sposare la sorella di D. Gaston e ad andare in guerra contro i mori. Arrivata a corte la notizia che era agonizzante, la moglie del <i>conde</i> per l'importanza della stirpe nella corte di Aragona, decise di fingersi incinta per poi adottare il figlio di un contadino con l'aiuto di D. Ramon de Cardona, padre di Rosaura (in realtà si saprà poi che D. Raimondo non è morto ma rinchiuso da D. Gaston in una vecchia torre). Il <i>conde</i> però non morì e, tornato in patria, ebbe un figlio veramente suo e, quindi, legittimo: Garcia. Il re ordina l'immediata sospensione del matrimonio. Tutti vanno via lasciando Sancho da solo.	
Entracte		Sancho perde tutte le prerogative della sua condizione di figlio del <i>conde</i> .
Atto III	Sancho chiede a Garcia permesso per allontanarsi per sempre dalla corte, ma Garcia gli ordina di rimanere a palazzo come giardiniere. Chapado trasmette l'ordine del re a Sancho di continuare a lavorare la terra, ma le comunica anche che Rosaura sta per arrivare per parlargli. Rosaura tenta di convincere Sancho di lottare contro l'infamia subito e gli promette che diventerà sua moglie. Sancho convince Rosaura a lasciarlo perché per lei sarebbe un affronto sposare un bifolco come lui. Chapado annuncia a Sancho che sta arrivando il <i>conde</i>, suo padre. Il <i>conde</i> propone a Sancho di fuggire e di rifugiarsi a Urgel dove tutto il popolo lo acclamerà come nuovo conte, dato che lui gli cede gli stati. Arriva Garcia dileggiando Sancho, per cui è rimproverato dal <i>conde</i>. Allora Garcia si oppone al <i>conde</i>, suo padre, forzando l'intervento di Sancho per proteggerlo. Accidentalmente Garcia si ferisce nella mano, ma accusa Sancho. Tutti lo attaccano, ma Sancho riesce a difendersi e a fuggire. Rosaura gli addita un posto dove può nascondersi. Quando arrivano gli inseguitori, Rosaura dice loro che Sancho è saltato da un balcone ed è fuggito a cavallo. Garcia accusa Sancho davanti al re di averlo ferito e di continuare a insistere sul fatto di essere figlio del <i>conde</i> per provocare la rivolta del popolo. Il <i>conde</i> ribadisce al re che il sangue gli dice che Sancho è veramente suo figlio. Il re comanda che il <i>conde</i> sia detenuto e chiuso nelle sue stanze. Inoltre ordina a D. Gaston che organizzi il matrimonio fra Garcia e l'infanta quella stessa sera e l'incoronazione di Garcia il giorno dopo. D. Gaston svela a Garcia che c'è ancora una circostanza solo nota a lui che potrebbe mettere a rischio il loro trionfo dopo la fuga di Sancho. Garcia dà appuntamento a D. Gaston nella stanza del <i>conde</i> (proprio dove il <i>conde</i> è stato chiuso per ordine del re e dove Sancho si è nascosto prima) per parlare privatamente. Arriva D. Gaston. (La scena si svolge al buio). Sancho finge di essere Garcia e D. Gaston gli consegna una lettera che a lui era stata data all'almirante D. Ramon, padre di Rosaura. Accesa la luce, Sancho consegna la lettera a suo padre il <i>conde</i>, che nel leggerla manifesta immensa gioia e ordina a Sancho di vestirsi con i suoi migliori abiti. Il <i>conde</i> rivela il contenuto del foglio al re quando questi si avvicina per comunicargli il matrimonio previsto fra l'infanta e Garcia. Sancho è figlio del <i>conde</i> e della defunta regina (e, dunque, fratellastro dell'attuale re), sposatisi in	

	segreto quando lei era vedova. Conosciuto il matrimonio, la regina fu costretta a ritirarsi in un convento e il <i>conde</i> a sposare la sorella di D. Gaston e ad andare in guerra. Il figlio che poi adotterà sua moglie è, in realtà, non il figlio di un contadino, ma proprio il figlio di suo marito e della regina. Il <i>conde</i> dichiara allora che Garcia è figlio bastardo suo, poiché, avendo sposato la regina vedova in segreto, il suo matrimonio con la madre di Garcia non è valido. Il re dichiara che Sancho sposerà Rosaura e diventerà il nuovo re.	

Nota: La più notevole differenza fra il testo spagnolo e la derivazione gozziana è l'introduzione nel testo italiano della figura di Brighella con la parodia della letteratura flebile. È inoltre degno di nota il ripudio di Marina da parte di Chapado, che porta a una sorta di parodia di annullazione del matrimonio. Tale situazione permette poi a Lain di offrire la sua mano a Marina, anche se subito dopo lei corre ad abbracciare Chapado di nuovo, in una scena sull'incostanza della donna chiaramente misogina (II, p. 25).

65.- Tema principale: Rivalità fra fratelli.

66.- Temi secondari: ● Amori villani e volubilità della donna: Chapado, Marina e Lain. ● Invidia: (I, p. 15): "Garcia: [...] haré que sepan, que somos / los mayores enemigos / los hermanos embidiosos."

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Saragozza e dintorni.

68.- Luoghi particolari: La corte di Aragona, presumibilmente a Saragozza, e i boschetti attorno a due ville (*quintas*) vicine (una del re e l'altra di Rosaura).

69.- Identità di luogo fra le scene: Anche se non c'è divisione in scene, la prima *jornada* si svolge nel boschetto attorno alla villa del re e a quella di Rosaura. La seconda e la terza *jornadas* devono intendersi trascorse nella corte a Saragozza.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
<i>Versi</i>	1022	992	959	2973
<i>Righe di prosa</i>	-	9	-	9

71.- Durata totale dell'azione: Diversi giorni, non maggiormente precisabili, poiché, anche se all'interno delle *jornadas* sembra che non ci siano salti temporali notevoli, vi si riscontrano ellissi temporali di più giornate, specie fra il primo e il secondo atto.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): ● Fra la prima e la seconda *jornada* trascorrono alcuni giorni, come si può dedurre da un intervento di Garcia in (II, p. 16): "Garcia: No sabes ya que estos dias [...] tanto en el Rey han crecido / sus graves melancolias / que [...] la Corte atenta, / varios festejos intenta / con que divertir su mal [...]". ● Anche tra le seconda e la terza *jornada* dobbiamo sottintendere qualche giorno, il tempo necessario per l'avverarsi del declassamento sociale di Sancho.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): All'interno delle *jornadas* non vi sono apprezzabili salti temporali.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: ● (II, p. 16): "Garcia: No sabes ya que estos dias [...] tanto en el Rey han crecido / sus graves melancolias / que [...] la Corte atenta, / varios festejos intenta / con que divertir su mal [...]". (II, p. 20): "Infanta: [...] oy con ruego, y con razon / he de obligar a mi hermano / à que os despose a los dos." ● (III, p. 36): "Rey: [...] que aquesta noche / determino que se case / la Infanta, porque mañana / a Garcia el Rey aclame / por Principe [...]".

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No, poiché l'azione si svolge lungo più giorni.

76.- Luogo: Sì, a condizione di interpretare come un'unità locale la corte a Saragozza e le ville vicine.

77.- Azione: Anche se quasi tutta l'azione si svolge attorno alla rivalità dei fratelli, le scene comiche sull'amore fra Chapado e Marina, e poi Lain, distraggono l'attenzione dall'azione principale, per cui non sembra chiara che ci sia unità di azione (cfr. § 64).

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: L'aquila, il *volante* e il *favor* della prima *jornada*, e il gioiello che il re regala a Sancho, e questi consegna subito a Rosaura, nella seconda *jornada*.

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Chapado parla con numerosi volgarismi in chiaro tentativo da parte di Moreto di imitare la parlata dei contadini (tale situazione implicherebbe un alto livello di competenza linguistica in castigliano per capire il testo moretiano fino in fondo). ● Tranne per quanto riguarda la satira letteraria, Gozzi segue da vicino il testo fonte: perfino l'allegoria della rosa e della viola presente in (*DuFr*, II, 8) si riscontra nel testo moretiano (anche se i fiori sono originariamente la rosa e il gelsomino: II, p. 22), o l'inserzione dell'apologo di (*DuFr*, I, 4) si ritrova nella fonte in un contesto simile (I, pp. 7-8).

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La malia della voce. Drama in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *MaVo*.

03.- Edizione utilizzata: ZAN XIII, pp. 3-139.

04.- Altre edizioni: -

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 8.1.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “[...] una Commedia Spagnola di D. Agostino Moreto, intitolata: *Lo que puede la apprehension*” (p. 5).

II.- TIPO

07.- Genere: Drama

08.- Generi interni: componimenti lirici (recitativi e arie) cantati da Fenicia, e canzoncine burlesche di Brighella. ● (I, 6): Fenicia, recitativo (7-, 11A, 7a, 11B, 7-, 11B), aria (8a, 8b, 8a, 8b, 4-, 8-*tr*), aria (10A, 10B*tr*, 10A, 4c, 4c, 4d, 4d, 8b*tr*). ● (I, 9): Brighella, due distici di ottonari in veneziano a rima baciata. ● (II, 7): Brighella, un distico di ottonari a rima baciata in veneziano. ● (III, 1): Fenicia, recitativo (7-, 11-, 7a, 7-, 7-, 11A), aria (8a, 8b, 8a, 8b, 7-*tr*). ● (III, 7): Brighella, due versi in veneziano (8a, 11A). ● (IV, 9): Brighella, un distico di ottonari a rima baciata in veneziano. ● (V, 3): Fenicia, recitativo (7-, 7a, 11-, 11A, 7-, 7-, 7b, 11B), aria (8a, 8b*tr*, 8a, 4-, 8b*tr*).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Alfonso giovane Re di Navarra amante di Fenicia.

Il Duca Federico vecchio Tutore d'Alfonso, e cugino del defunto Re padre d'Alfonso.

Donna Bianca Infanta di Castiglia promessa sposa d'Alfonso, e amante di D. Carlo.

Don Carlo gran Maresciallo figliuolo del Duca Federico.

Fenicia Principessa figliuola del Duca Federico amante d'Alfonso.

Giannetto segretario di Fenicia.

Tartaglia faceto seguace del Re.

Brighella servo di Don Carlo.

Un ufficiale, e

soldati che non parlano.

Nota: Fenicia dice ad Alfonso e a Tartaglia di essere Celia, un'inesistente dama di Fenicia, e convince D. Bianca perché dica al re di essere Fenicia; infatti tutto il drama è costruito sulla doppia confusione di persone che subisce il re Alfonso a causa degli stratagemmi di Fenicia. Nel testo si allude ad altri tre personaggi che non compaiono mai: il re Ferdinando di Navarra e un suo fido e vecchio servo Ruggero (tutti e due sono già morti all'inizio dell'intreccio), e D. Clelia de Castro, amica di Fenicia.

10.- Protagonisti: Fenicia, Alfonso (D. Bianca, D. Carlo, Federico).

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Brighella, Tartaglia e Giannetto, che non è una maschera, ma è derivazione chiara del Pantalone presente in altri testi gozziani.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Alfonso - Fenicia: innamorati. Ciononostante, Fenicia sta per mandare tutto a monte perché Alfonso, innamoratosi di lei per la voce (senza averla mai vista prima), la rifiuta quando la vede ignorando che si tratta di Fenicia, poiché la ragazza si presenta a lui come Celia, dama di Fenicia. ● D. Carlo - D. Bianca: innamorati. ● Alfonso - D. Bianca: promessi sposi per un matrimonio politico stabilito da Federico, pur non essendo innamorati. ● D. Carlo - Fenicia: fratelli. ● Federico padre di D. Carlo e Fenicia. ● Giannetto - Tartaglia: opposizione. Giannetto rappresenta il servo assennato, serio, mentre Tartaglia, anche se aiuta il suo signore, si presenta come uno sfacciato e impertinente, poco attento alla morale per ottenere i suoi propositi. ● Fenicia - Giannetto: Giannetto, segretario di Fenicia, ne è anche il confidente.

15.- Personaggi speculari: Ci sono due coppie di innamorati: quella principale è formata da Alfonso e Fenicia, quella secondaria da D. Carlo e D. Bianca. Tartaglia si comporta molte volte come parodia speculare di Alfonso.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I									Atto II							Atto III						
	Scena									Scena							Scena						
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Tartaglia					X	X	X	(X)	X	X	X							X	X	X	X	X	X
Alfonso					X	X	X	X		X	X							X	X	X	X	X	X
Giannetto	X	X								X	X	X	X	X	X		X	X	X				
Fenicia	X	X				X				X	X	X	X	X	X		X	X	X				
Brighella							X	(X)	X				X	X	X	X							X
D. Carlo							X	X	X					X	X	X							X
D. Bianca																	X	X					
Federico		X	X	X											X	X					X		
Un ufficiale																							(X)
Soldati																							(X)

Personaggio	Atto IV									Atto V									Totale (41)
	Scena									Scena									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Tartaglia			X	X								X	X	X	X	X	X	X	24
Alfonso					X	X	X					X	X	X	X	X	X	X	22
Giannetto	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X		X				X	22
Fenicia	X	X	X							X	X		X					X	18
Brighella							X	X	X							X	X	X	13 + (1) = 14
D. Carlo							X	X	X								X	X	12
D. Bianca					X	X	X	X		X	X	X					X	X	11
Federico	X																	X	8
Un ufficiale																	(X)	(X)	(3)
Soldati																	(X)	(X)	(3)

17.- Soliloqui di particolare importanza: (I, 3): Federico esalta la ragione di stato, mentre si manifesta preoccupato perché Alfonso sembra ignorare D. Bianca di Castiglia.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: (I, 1): dialogo costituito da una successione di monologhi di Fenicia intercalati da interventi di normale durata di Giannetto in cui si racconta al pubblico l'antefatto della storia. (IV, 4): discussione comica fra Giannetto e Tartaglia.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Alfonso, Federico, D. Bianca, D. Carlo, Fenicia.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Giannetto, Tartaglia e Brighella. Brighella, comunque, canta qualche canzoncina in verso (cfr. § 08) e, inoltre, ha qualche brevissimo intervento parlato in verso (III, 6, p. 57), anche se probabilmente si tratta di una svista (potrebbe trattarsi di un errore nell'attribuzione della battuta al personaggio, ma sul manoscritto si legge anche "Brighella"). Anche Tartaglia completa un verso di D. Carlo (I, 8, p. 31).

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Alfonso, Federico, D. Bianca, D. Carlo, Fenicia e Tartaglia.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Giannetto e Brighella (tutti e due in veneziano).

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: Brighella (III, 6, p. 57) ha un brevissimo intervento in italiano: probabilmente si tratta di una svista (potrebbe trattarsi di un errore nell'attribuzione della battuta al personaggio, ma sul manoscritto si legge anche "Brighella").

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): ● I primi quattro atti finiscono con una canzoncina di Brighella (diversa in ognuno degli atti), ma che funge da una sorta di 'epifonema' formale. ● Tartaglia ripete più volte, in riferimento a Giannetto, l'epifonema: "Non è pampalughetto". ● Dall'atto III in poi, dopo che D. Bianca ha dichiarato di essere "filosofa" (con il significato di assennata e imperturbabile), diversi personaggi affermano, ironicamente, dopo aver sentito alcune delle sue affermazioni che infatti "è" filosofa. Si ripete più volte quasi come un epifonema, anche in riferimento a Fenicia (V, 1, p. 114).

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto
Prima di morire, il re di Navarra Ferdinando lasciò Federico, suo cugino e padre di Fenicia, come tutore del figlio Alfonso, ordinandogli di farlo sposare con Fenicia. Federico, per mettere fine alla guerra fra la Castiglia e la Navarra, contravviene il legato del defunto re, e decide di stabilire il matrimonio di Alfonso con D. Bianca, infanta di Castiglia, e di allontanare dalla corte sua figlia Fenicia (la quale viene a sapere tutto tramite un fido servo) per evitare che il giovane Alfonso possa innamorarsi di lei. Gli anni sono passati: Federico chiama la figlia alla

corte, mentre D. Carlo, fratello di Fenicia, conduce l'infanta D. Bianca in Navarra per il suo matrimonio con Alfonso. Un giorno Fenicia vede dalla finestra Alfonso e se ne innamora. Per sfogare il suo dolore, sapendo che è destinato a D. Bianca, si mette a cantare facendo sì che Alfonso, sentendola, se ne innamori senza averla mai vista (cioè, Alfonso sa della donna che canta solo il nome, Fenicia). Posteriormente Alfonso vede Fenicia in una festa, a cui la giovane partecipa in incognito, ma non le presta nessuna attenzione intento solo al suo amore verso la donna cantante (perché non sa che si tratta della stessa donna) causando così la disperazione di Fenicia.			
		Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1	Fenicia e il suo segretario, Giannetto, chiacchierano ricordando tutto l'antefatto.	Il re è andato a caccia per distrarsi, ma la sua tristezza non è sparita.
	2	Arriva Federico e ordina alla figlia Fenicia di ritirarsi dal giardino poiché sta per arrivare il re Alfonso e non vuole che la veda prima che si sia sposato con D. Bianca.	
	3	Soliloquio di Federico in cui esprime la sua preoccupazione per la tristezza del re e per il fatto che si irriti quando gli si parla di D. Bianca, sua promessa sposa.	
	4	Il re Alfonso ordina a Federico di impedire a D. Bianca di raggiungere Pamplona trattenendola a Estella.	
	5	Alfonso chiede aiuto a Tartaglia per poter vedere Fenicia.	
	6	Fenicia canta e suona da dentro senza essere vista e Alfonso va in estasi. Tartaglia afferma che Fenicia ha una bellissima voce, ma che potrebbe essere bruttissima. Alfonso si oppone a tale idea e decide di mandare a monte il matrimonio con D. Bianca per sposare Fenicia.	
	7	D. Carlo, che accompagna l'infanta nel viaggio dalla Castiglia in Navarra, arriva e dice al re che D. Bianca è già a Estella e che è impaziente di conoscerlo e di sposarlo. D. Carlo, mentre parla, fa una descrizione troppo appassionata di D. Bianca. Il re si adira ed esce.	
	8	D. Carlo si stupisce.	
	9	Brighella interpreta che il re si è arrabbiato per le ardenti parole di D. Carlo, e ha quindi capito che è innamorato dell'infanta.	
Entracte			Giannetto lascia socchiusa la porta dell'appartamento di Fenicia assicurandosi che Tartaglia l'abbia visto. Alfonso e Tartaglia entrano nelle stanze della giovane.
Atto II	1	Alfonso e Tartaglia, negli appartamenti di Fenicia, aspettano la giovane. Il re manifesta preoccupazione per l'ordine che lui stesso ha dato di far tornare indietro D. Bianca. Alfonso immagina Fenicia bellissima, ma Tartaglia bruttissima.	
	2	Alfonso, quando vede Fenicia, resta affascinato dalla sua bellezza, ma lei, interpretando come indifferenza la timidezza del re, afferma di non essere Fenicia (con disperazione di Giannetto), ma Celia, una sua dama di onore. A questo punto Alfonso dice di aver perso tutto l'interesse per la donna poiché non è quella dalla bellissima voce. Il re chiede a Fenicia, creduta Celia, di trasmettere a Fenicia che n'è innamorato e che vuole sposarla. Fenicia (creduta Celia) dice al re che Fenicia non può amarlo perché sa che un'altra dama, la stessa Celia, è innamorata di lui. Il re ribadisce di amare solo Fenicia, sempre senza avvedersi che parla proprio con lei.	
	3	Fenicia, disperata, dice a Giannetto che non si scoprirà ad Alfonso se lui non si innamora della sua bellezza senza sapere che è lei quella che canta.	
	4	Brighella saluta Giannetto perché deve partire con il suo padrone D. Carlo per riportare l'infanta in Castiglia per ordine del re.	
	5	D. Carlo racconta a Fenicia quanto è felice perché, come lei sa, è innamorato di D. Bianca e il re non è più interessato all'infanta: infatti gli ha comandato di ricondurla in Castiglia. Il duca Federico, invece, gli ha dato ordine di trattenerla a Estella.	
	6	Federico comunica a tutti che l'infanta è arrivato in segreto a Pamplona e che gli ha detto che desidera di parlare con il re sotto una falsa identità. Federico comunica a D. Carlo che non è più necessario che si sposti a Estella, e a Fenicia che si diriga ad accogliere l'infanta.	Viaggio segreto dell'infanta da Estella a Pamplona.
	7	Federico è contento, mentre D. Carlo si dispera. Federico ordina a D. Carlo di fingere di viaggiare a Estella perché il re non si accorga di quanto sta succedendo.	
Entracte			Fenicia raggiunge D. Bianca e chiacchierano. D. Bianca confessa a D. Carlo, in presenza di Fenicia, che lo ama.
Atto III	1	D. Bianca dice a Fenicia di aver capito, tramite le sue parole, che il re non è innamorato di lei, mentre lei invece è innamorata di D. Carlo, essendone ricambiata. Aggiunge inoltre di volersi vendicare del re D. Alfonso parlando con lui senza fargli sapere chi è in realtà. Fenicia afferma che è un piano pericoloso perché il re potrebbe innamorarsene; l'infanta D. Bianca risponde che, in tale caso, la sua vendetta sarebbe ancora maggiore. Fenicia informa D. Bianca che il re si è innamorato di lei (di Fenicia)	

		sentendola cantare, ma che se la vedesse forse tutto il suo amore svanirebbe. Giannetto informa che sta per arrivare il re: Fenicia dice a D. Bianca di fingere di essere lei (Fenicia), e perciò le dice di prendere il liuto in mano come se lo stesse accordando, mentre lei, Fenicia, tornerà a fingere, come in passato, di essere Celia. D. Bianca accetta, anche con l'idea di approfittare della situazione per vendicarsi di Alfonso per avere preferito Fenicia a lei.	
2		Il re dichiara il suo amore a D. Bianca credendola Fenicia. D. Bianca, creduta Fenicia, rifiuta l'amore del re dicendogli che lui ha già una promessa sposa: D. Bianca. Il re la smentisce dicendo che odia D. Bianca. Fenicia è disperata perché ora sembra che il re sia innamorato della bellezza di D. Bianca, che lui crede Fenicia. D. Bianca, creduta Fenicia, risponde alla fine al re che accetterà il suo amore solo dopo che avrà visto D. Bianca e l'avrà rifiutata. Alfonso risponde sparlando di D. Bianca, al che lei, fingendo sempre di essere Fenicia, risponde che da come parla si vede che è un uomo incostante e volubile e che in futuro potrebbe dire lo stesso di lei.	
3		Fenicia, creduta Celia, dichiara di nuovo a D. Alfonso il suo amore. Il re dice che forse in futuro potrebbe ricompensarla per il suo aiuto dinnanzi a Fenicia (si ricordi che il re crede che D. Bianca sia Fenicia).	
4		Alfonso dice a Tartaglia che Celia, che in realtà è Fenicia, è molto bella, ma che lui è innamorato della voce di Fenicia	
5		Alfonso scopre a Federico che desidera sposare Fenicia. Federico si oppone a tale matrimonio e comunica ad Alfonso che forse l'infanta non è tanto lontana da Pamplona quanto può credere.	
6		Alfonso rimane stupito, ma Tartaglia gli dice che ha sentito delle voci secondo le quali l'infanta sia a Estella. Alfonso, in conseguenza, crede che D. Carlo non abbia obbedito ai suoi ordini.	
7		D. Carlo riferisce ad Alfonso che l'infanta di Castiglia, D. Bianca, accetta di annullare il matrimonio fra di loro. A continuazione D. Carlo chiede permesso al re di sposarla. Il re ordina di incarcerarlo affermando che quel sentimento è nato in D. Carlo prima di conoscere la sua decisione di non sposare l'infanta e che, quindi, D. Carlo è colpevole di tradimento.	
Entracte			
Atto IV			
1		Federico afferma che, se Alfonso pensa che D. Bianca sia Fenicia, è possibile ancora convincere il re per fargli sposare l'infanta, sostituendo in lui all'innamoramento per la voce l'innamoramento per la bellezza.	
2		Giannetto raccomanda a Fenicia di scoprire ad Alfonso la sua identità, ma lei si rifiuta pensando che può essere vinta dalla bellezza di D. Bianca.	
3		Tartaglia dice a Fenicia (creduta Celia) che il re è innamorato della bellezza di Fenicia (cioè di D. Bianca), e che la bellezza della sua voce era stata solo un pretesto per introdursi nei suoi appartamenti. Fenicia si dispera.	
4		Tartaglia si vanta di aver fatto capire a Fenicia, che lui crede Celia, che non può aspirare all'amore di un re. Giannetto lo insulta e sta per picchiarlo.	
5		D. Bianca, creduta Fenicia, fa capire al re che lui veramente non la ama, poiché è innamorato della sua voce (si ricordi che quella che canta è la vera Fenicia). Inoltre si lamenta con il re della prigionia di D. Carlo. Il re, credendo che intercede per un fratello e non per il suo innamorato, ordina di liberarlo.	
6		Il re dichiara a D. Bianca, creduta Fenicia, che odia D. Bianca e che solo ama Fenicia. Ribadisce che D. Carlo l'ha tradito, anche perché non è mai andato ad Estella come lui gli aveva comandato [Nel testo non si indica come il re sia venuto a sapere tale circostanza].	
7		Arrivano D. Carlo e Brighella. Il re dice a D. Carlo che deve essere grato a quella donna (D. Bianca, che il re crede Fenicia) per essere stato liberato. D. Carlo, che non sa che il re scambia D. Bianca per Fenicia, non capisce niente. Inoltre gli dice che può sposare D. Bianca. Quando D. Carlo chiede al re come può manifestare la sua gratitudine a quella donna (cioè a D. Bianca presente nella scena, ma che il re pensa sia Fenicia), il re gli risponde che può farlo parlandole di quanto lui (il re) è innamorato di lei. D. Carlo e Brighella sono totalmente confusi.	
8		Partito il monarca, D. Bianca spiega a D. Carlo che il re la scambia per Fenicia e che perciò ha detto di voler sposarla e, quindi, che non c'è nessun ostacolo per il suo matrimonio (fra lei e D. Carlo): D. Carlo invece rifiuta dicendo che se il re è innamorato di lei, il fatto che la scambi per Fenicia non ha importanza, che il nome è cosa secondaria, che il re, in fin dei conti, vuole sposarla comunque si chiami. D. Bianca si adira e dubita dell'amore di D. Carlo. Egli ribadisce il suo amore per lei, ma allo stesso tempo le dice che più importante del suo amore è la fedeltà al suo re e, dato che il monarca è innamorato di lei (anche se crede che sia Fenicia), non può con il suo amore ostacolare quello del re. D. Bianca, irritatissima, rompe il compromesso con D. Carlo.	
9		Brighella sgrida D. Carlo per quanto ha detto all'infanta e tenta di invogliarlo a parlare con lei e a risolvere la situazione. D. Carlo, disperato, si rifiuta, disposto a morire di dolore.	
Entracte			
Atto V			
1		Giannetto, servo e confidente di Fenicia, parla, all'insaputa di questa, con D. Bianca, tentando di convincerla affinché sveli al re la confusione di persone. Lei si rifiuta ritenendosi offesa da D. Carlo, da Fenicia e dal Re.	
2		Fenicia supplica a D. Bianca per il fratello. Alla fine D. Bianca cede e dice a Fenicia di andare in cerca di D. Carlo per partire assieme. Fenicia dice che D. Carlo non può partire senza chiarire la situazione con il re e chiede a D. Bianca di parlare con Alfonso per spiegarli tutto. D. Bianca risponde che teme che il re, anche sapendo che lei non è Fenicia, potrebbe, preso dalla sua bellezza, continuare il matrimonio con lei, e che a lei forse non dispiacerebbe. Fenicia le chiede subito se non gli causerebbe sofferenza osservare come si sentirebbe D. Carlo vendendola sposa di un altro. D. Bianca risponde che vuole sapere come reagirebbe Alfonso se sapesse che non è lei quella che canta prima di dire la verità.	
3		D. Bianca, creduta Fenicia, chiede al re se sarebbe disposto a sposarla anche se fosse stata un'altra a cantare al posto suo. Alfonso risponde di sì, perché ormai è anche conquistato dalla sua bellezza. Afferma inoltre di cedere l'infanta a D. Carlo. D. Bianca invita il re a sedere vicino a lei. Mentre il re amoreggia con chi crede sia Fenicia, in realtà D. Bianca, questa dichiara a parte che le sarebbe piaciuto	

	che D. Carlo potesse osservarla per vederlo soffrire de gelosia. La vera Fenicia, accesa per il “cochettismo” di D. Bianca, inizia a suonare e a cantare dietro le gelosie. Il re, estasiato, si rende conto che non è più attratto dalla bellezza di D. Bianca, creduta Fenicia. Mentre suona la musica, Tartaglia si alza e va dietro le gelosie dove suona e canta Fenicia. L'infanta, senza rivelare la sua vera identità, esce adirata contro il re.	
4	Tartaglia rivela al re che la cantante è Celia (in realtà Fenicia). Alfonso loda la sua voce, ma anche la sua bellezza, dichiarandosene innamorato.	
5	Fenicia, creduta Celia, esce e Alfonso le dichiara il suo amore, ma si lamenta che sia solo una dama di Fenicia, il che impedisce il loro matrimonio. Fenicia, creduta Celia, lo disprezza ed esce.	
6	Tartaglia rinfaccia al re la sua debolezza nell'avere ceduto l'infanta a D. Carlo e avere fatto arrabbiare Fenicia per una cameriera, Celia, che non può sposare.	
7	Arriva Brighella e informa il re che l'infanta di Castiglia, D. Bianca, è arrivata alla corte. Alfonso, dato che non vuole sposare quella che crede sia Fenicia né quella che crede sia Celia, decide di sposare D. Bianca, affermando ora che deve rispettare i patti di stato.	
8	D. Bianca, creduta Fenicia, dice ad Alfonso che D. Carlo sposerà l'infanta. Il re adirato per tale affermazione chiama i soldati.	
9	Arriva Federico e manifesta la sua soddisfazione per la decisione del re di sposare l'infanta: mentre fa tale affermazione si inchina davanti a D. Bianca, gesto che rivela ad Alfonso chi è lei veramente. D. Bianca ribadisce che sposerà D. Carlo e che Alfonso può sposare Fenicia. In questo momento Fenicia, creduta Celia, si rivela al re. Si accordano i matrimoni fra Alfonso e Fenicia e fra D. Carlo e D. Bianca.	

Nota: Nell'atto primo c'è un errore di numerazione delle scene in ZAN: la scena nona è numerata “XI”, anche nell'atto quinto la scena nona, e ultima, appare numerata come “VII”.

29.- Tema principale: Le cause dell'innamoramento. In questo caso, più precisamente, l'amore che ha origine dall'udito e non dalla vista. È un'interessante variante opposta alla concezione medievale dell'amore con la sua teoria degli “spiriti” e la funzione degli occhi nell'innamoramento. A riguardo si ricordino i seguenti interventi: “Giannetto: Mo l'è mo un cassetto particolar lu questo! Lu l'ha innamorada per i occhi, e ella l'ha innamorà per le recchie.” (I, 1, p. 15); o anche Fenicia, (III, 1, p. 64), e sempre Fenicia (III, 1, p. 65). Tartaglia, quando parla di donne che non ha visto, insiste sempre sul fatto che devono essere molto brutte: “[...] ceder vedremo la malia d'una voce alla malia d'una bellezza” (IV, 1, p. 88); “Le fiamme che destar puote una voce son fatue, e colle voci all'aria vanno [...] quanto più oltre conoscenza anderà, tanto maggiore diverrà il foco” (IV, 1, p. 89). Si veda particolarmente tutta la scena prima del primo atto.

30.- Temi secondari: ● La ragione di stato: il governante dovrebbe sacrificare i propri desideri personali per il bene dello stato. Questo motivo è ribadito più volte da Federico, ma contestato dal ‘buon senso’ di Giannetto, che sostiene, con una certa modernità, l'importanza fondamentale dell'amore nel matrimonio (I, 1, p. 15). ● L'onore. Federico si ostina nel matrimonio di Alfonso con l'infanta non solo per il bene del regno di Navarra, ma anche perché è stato proprio lui a concludere i patti con la Castiglia, impegnando la sua parola (cfr. IV, 1).

31.- Motivi: ● La bellezza della voce non implica la bellezza fisica (in riferimento a Fenicia prima di essere vista). ● Non è bello quel che è bello, ma quel che piace (II, 1, p. 37). ● Non è appropriato permettere stare assieme due giovani poiché possono innamorarsi, in riferimento a D. Carlo accompagnatore di D. Bianca nel suo viaggio in Navarra (Brighella, I, 9, p. 32-33). ● Sfiacciataggine attuale nelle ragazze e nell'amore (in riferimento al costume settecentesco e, quindi, con evidente anacronismo): “Tartaglia: [...] Le belle ragazze non sono tanto rassegnate no a star nascoste. Corbellano padre, madre, fratelli, custodi, spalancano le finestre, spezzano le catene, ma vogliono farsi veder da tutti.” (I, 6, p. 27); “Tartaglia: L'amore è una scienza, che ha piantata oggi la sua scola sino per le pubbliche strade [...]” (II, 1, p. 37); “Tartaglia: Gli ordini ora sono cambiati. Le bellezze non si nascondono più, ed era giustizia. Ora si può entrare, ed uscire con libertà.” (IV, 3, p. 94). ● Importanza dell'onore: “Federico: [...] la gloria mia, la parola, e l'onore sono i miei regni.” (IV, 1, p. 90). ● Rivalità Tartaglia-Giannetto: lungo tutto il testo Tartaglia, napoletano servo di Alfonso, manifesta la sua ostilità a Giannetto, veneziano servo di Fenicia. Alla fine Tartaglia riconosce la vittoria di Giannetto (“Tartaglia: Quello che rimase con tanto di naso son io. Pampalughetto [= Giannetto] me ne congratulo”; V, 9, p. 139). Questa rivalità potrebbe indicare simbolicamente la superiorità del teatro veneziano su quello meridionale, o anche, l'orgoglio della repubblica marciana di fronte ad altri stati peninsulari.

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: ● Particolarmente bizzarri gli interventi di Tartaglia che dà del tu al re e si comporta offensivamente e derisoriamente con tutti. A mio avviso questa circostanza indebolisce significativamente la verosimiglianza del testo, nonostante l'avvertenza dell'autore nella prefazione: “Fu detto che ho fatti parlare i servi faceti del Drama con troppo ardire co' gran Signori. Chi così ragiona non sa qual spezie di persone avessero negl'antichi tempi la maggior confidenza, e la maggior libertà co' Principi, specialmente nelle materie d'amore” (p. 7). Il personaggio che presenta un modo di parlare ed esprimersi simile a Tartaglia nella fonte spagnola, Colmillo, è molto lontano dall'aggressività verbale e dalla sfiacciataggine della maschera napoletana. ● Non mancano riferimenti scatologici,

particolarmente efficaci se contrastanti con forme alte: “Brighella: [...] So maestà no s’ha podesto più tegnir, e col *cio basti* el gà voltà la monarchia diretana [...]” (I, 9, p. 33).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: ● L’elemento comico nasce in diverse occasioni dalla parodia, voluta o involontaria, che fanno maschere e servi delle parole e gesti dei personaggi alti (Giannetto I, 2, p. 19; Tartaglia I, 6, pp. 28-29; Tartaglia I, 8, p. 31; Brighella I, 9, p. 33; Tartaglia II, 1, pp. 37-38). ● Le canzoncine buffe di Brighella (I, 9, p. 34; II, 7, p. 59; IV, 9, p. 110) contrastano per funzione e contenuto estetico con gli interventi musicali di Fenicia, anche se non ne sono proprio parodie (non c’è niente di simile nella fonte).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Pamplona, capitale della Navarra.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III_IV_V.

Atto I: giardino con vista della reggia in fondo con finestre con gelosie. L’azione si svolge nel giardino, anche se Fenicia canta e suona da dentro, intravista dietro le gelosie.

Atto II: stanza all’interno degli appartamenti di Fenicia.

Atto III: sala degli appartamenti di Fenicia usata come accademia di musica; in fondo una porta e due finestre con delle gelosie dietro le quali si intravede Fenicia suonando e cantando.

Atto IV: “stanza negli appartamenti di Fenicia, come nell’atto terzo”.

Atto V: “il teatro resta colla scena dell’accademia”.

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9 /

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7 /

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9.

Nota: ● Si noti che la scena in cui canta Fenicia dietro le gelosie si avvicina in certo modo agli esperimenti di scena molteplice non inconsueti nel Settecento (V, 3). Diversa invece la situazione di (I, 6) in cui Fenicia canta “di dentro”. ● Fenicia nell’atto primo, che era stata nel giardino nelle scene 1 e 2, nella scena 6 canta da dentro.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene									Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Atto I	versi	137	24	17	42	29	47	30	18	23	367
	righe di prosa	129	8	-	4	59	30	6	-	39	275
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	31	175	15	5	86	27	27	-	-	366
	righe di prosa	77	93	29	33	16	7	-	-	-	255
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	178	164	50	5	79	4	61	-	-	541
	righe di prosa	30	46	16	10	4	7	14	-	-	127
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto IV	versi	79	42	13	0	33	46	81	69	10	373
	righe di prosa	9	38	60	27	19	12	25	9	25	224
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	versi	27	97	182	15	61	6	11	32	71	539
	righe di prosa	37	25	59	9	15	10	21	5	13	194
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale		versi									2186
		righe di prosa									1075
		soggetto									-

Nota: Gli ultimi versi di (III, 4) e di (IV, 5) sono, in realtà, condivisi con quelli primi della scena successiva: li includiamo solo nel conteggio della prima.

38.- Durata totale dell’azione: Il dramma inizia presumibilmente nel pomeriggio, o nella prima sera, di un giorno e finisce all’incirca ventiquattro ore dopo.

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III/IV/V. ● Fra l’atto primo e il secondo si deve interpretare che è passato un breve lasso di tempo, poiché Alfonso e Tartaglia sono riusciti ad introdursi negli appartamenti di Fenicia dopo che il servo ha potuto individuare un passaggio che, dal giardino, gli ha permesso di entrarvi. ● Nel passaggio dal secondo al terzo atto si deve supporre un lasso di tempo più lungo,

una notte, per esempio, per fare verosimile dinanzi al re il finto viaggio di D. Carlo da Pamplona ad Estella, e ritorno (la distanza usando l'attuale autostrada fra Pamplona ed Estella è di 43,6 chilometri; è probabile, comunque, che Gozzi non avesse un'idea chiara della distanza reale fra entrambi luoghi, immaginando una distanza simile a quella che percorre Carlos nella fonte spagnola, cioè, tre miglia). Comunque sia, il testo non offre dati per pensare che il tempo trascorso sia significativamente più ampio. ● Fra il terzo e il quarto atto devi supporre un breve lasso di tempo poiché, anche se il luogo è lo stesso, cambiano tutti i personaggi presenti. ● La stessa circostanza si ripete fra gli atti quarto e quinto.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9.

Ognuno degli atti costituisce un lasso continuo di tempo senza interruzioni.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: Sì. L'azione si svolge presumibilmente nell'arco di ventiquattro ore.

43.- Luogo: Sì. L'azione si svolge in due luoghi della città di Pamplona.

44.- Azione: Sì. L'azione principale è costituita dall'evoluzione del rapporto fra Fenicia e Alfonso che influisce sull'azione secondaria dell'amore fra D. Carlo e D. Bianca.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: Il liuto suonato da Fenicia che, secondo quanto indica l'autore nelle didascalie, deve sentirsi sempre differenziato sugli altri strumenti.

46.- Uso di effetti sonori e musicali: Fenicia: recitativo e aria preceduti da "suonata" in (I, 6), (III, 1) e (V, 3). Cfr. inoltre quanto indicato in § 08.

47.- Uso di effetti 'speciali': -

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: Nella scena ultima sono presenti tutti i personaggi, anche quelli che non parlano.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: Fra gli atti primo e secondo, e fra il secondo e il terzo. Dal terzo in poi rimane invariato.

50.- Didascalie di particolare importanza: La didascalia iniziale della scena 6 dell'atto primo indica in modo molto particolareggiato come si deve suonare la musica, il modo in cui Fenicia canterà senza essere vista e l'effetto del suo canto sull'uditorio.

Molto lunga e dettagliata è la didascalia che descrive le decorazioni e le distribuzioni spaziali all'inizio dell'atto terzo. Questo scenario rimarrà invariabile fino alla fine del dramma. È anche molto minuziosa la didascalia a metà della prima scena dell'atto terzo che descrive il modo in cui Fenicia si mette a cantare dietro le gelosie.

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Tommaso Cornelio adattò lo stesso testo di Moreto ne *Le charme de la voix*: si noti, infatti, che il titolo della versione gozziana sembra derivare dal testo francese e non da quello spagnolo. Gozzi afferma di aver previsto l'insuccesso della *pièce* (fu recitata solo tre volte) perché musiche e cantante non erano buone (gli elementi musicali sono parte basilare della verosimiglianza dell'opera).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro S. Salvatore.

53.- Data: 10 dicembre 1774.

54.- Compagnia: Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: Due.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Riferimenti metateatrali: “Giannetto: [...] e senza un strazzo de confidente xe difficile el condur a fin una commedia.” (I, 1, p. 10); “Giannetto: Eccellenza, no la se incomoda con antefatti. Son panchia, e posso esser confidente in sta scena, senza che la se sfiata a farne narrative.” (I, 1, p. 11); “Brighella: Semo soli sala? No ghe miga bisogno de far scena d’artificio.” (I, 9, p. 32); “Brighella: [...] oh allora po la da un’inghiottia cusì granda, che la parso Truffaldin col dise formaggio.” (I, 9, p. 33); “Giannetto: La scena xe d’aspettazion, me fazzo piezaria, che la ga cattivo esito.” (III, 2, p. 69); “Giannetto: Me par impossibile che sta commedia no fenissa con dei sangioti.” (IV, 5, p. 100); “Giannetto: El gran Marescial de Navarra redotto da un equivoco un Truffaldin.” (IV, 7, p. 106); “Giannetto: La lassa che el ghe la sbarra. La se spurga ben dal catarro. Una cantadina, e segue trasformazione.” (V, 3, p. 122); “Tartaglia: Siedi, Maestà, siedì colombina [a D. Bianca] siedì.” (V, 3, p. 123); “Tartaglia: [...] mi sembri volubile, come un pulcinella del muto.” (V, 4, p. 129). ● Riferimenti letterari e simili: “Giannetto: [...] No la me vegna via con sentimenti petrarcheschi.” (I, 1, p. 17); “Tartaglia: Ei Maestà, scuotiti, tu mi sembri il convitato di pietra.” (I, 6, p. 27); “Giannetto [in riferimento a Fenicia]: E ella xe Marfisa bizzarra.” (III, 2, p. 71); “Federico: [...] Queste idee romanzesche agli storditi rimangano [...]” (III, 5, p. 81); “Federico: [...] cancellar la sciocca romanzesca idea della dolcezza d’una voce.” (IV, 1, p. 89); “Brighella: Oh cospetto delle bolge de Dante [...]” (IV, 9, p. 111); “Tartaglia: [...] mi sembri volubile, come un pulcinella del muto, ti farai corbellare.” (V, 4, p. 129). ● Elementi proverbiali e idiomatici: “Giannetto: [...] Chi ben principia è alla metà dell’opra.” (I, 1, p. 10); “Giannetto: [...] Sangue de donna checa (*sic*) [...]” (I, 1, p. 15); “Giannetto: [...] El me fa tremar le baracole.” (I, 2, p. 19); “Tartaglia: [...] “io sono tra l’incudine, e il martello [...] io non ne do un fico secco [...] digli: Duca mio, a me non importa nè di regni, nè di guerre, nè di fare una figura da becco cornuto sono innamorato come un asino di tua figlia [...]” (I, 5, pp. 23-24); “Tartaglia: [...] Tuttavia credimi, caro sfegatato [=innamorato] d’una voce [...] Sia pur un Diavolo quando vuole, il Signor Duca metterà le pive in sacco [...]” (I, 5, pp. 24-25); “Brighella: [...] Amor, tosse, nè rogha, celar non ti bisogna [...] la gaveva i occhi lustrati come un gatto surian.” (I, 9, p. 33); “Brighella: [...] Che se el Re ga zelosia / Bona notte madonna Lucia.” (I, 9, p. 34); “Tartaglia: [...] Seccheresti le natiche a Nettuno [...] Il tuo amore mi sembra un cavolo ombroso” (II, 1, p. 37); “Giannetto: [...] All’erta, che il lieviro xe in pie.” (II, 2, p. 39); “Giannetto: [...] ma tolemo el bordo massa longo.” (II, 2, p. 40); “Giannetto: Eh qua andemo alla caza de mussolini!” (II, 2, p. 40); “Giannetto: [...] el la sceglie per rucola” (II, 2, p. 44); “Giannetto: Totte via de qua, marmittin, che te dago tante peae in tel bernardin, che tel butto in pezzi sastu?” (II, 2, p. 49); “Giannetto: Ah la chiappa el cavallo!” (II, 3, p. 51); “Brighella: [...] El vol che el Re toga l’Infanta, se el credesse de farghela tor in tun decoto di salsa pariglia.” (II, 4, p. 52); “Brighella: [...] per nu tutte le strade xe un buttiro.” (II, 4, p. 53); “Giannetto: [...] La liga dorte la gomena.” (II, 5, p. 54); “Giannetto: [...] La ghe ficca de’ solferini.” (II, 5, p. 55); “Giannetto: Semo concì colle ceollette” (II, 6, p. 57); “Brighella: [...] gera el conto senza l’osto.” (II, 7, p. 59); “Giannetto: [...] La gaverà altre mustazzae.” (III, 3, p. 78); “Giannetto: Oh l’è un vecchio de verde antico. El ga el cuor con tanto de pelo.” (IV, 1, p. 89); “Giannetto: La suppia che el fogo se impizza un poco de più.” (III, 1, p. 62); “Giannetto: Mo no go minga insegnà a far el batticanaffio così pulito mi.” (III, 1, p. 63); “Giannetto: [...] ma se la canta el scampa come un gatto brovà.” (III, 2, p. 73); “Giannetto: [...] La inghiotta sta nespola.” (III, 3, p. 79); “Giannetto: Oh l’è un vecchio de verde antico. El ga el cuor con tanto de pelo.” (IV, 1, p. 89); “Giannetto: [...] Astu volesto, magna de questo [...] Semo andai de trasto in sentina” (IV, 2, p. 91); “Giannetto: [...] el so cuor xe matto da ligar per amor [...] Dalla graella sulle bronze” (IV, 2, p. 92); “Tartaglia: [...] e gli volta (direbbe qui Venezia [cioè Giannetto]) le tavernelle.” (IV, 3, p. 95); “Giannetto: Oh no la tien una sleppa Castigliana!” (IV, 6, p. 101); “Giannetto: Son incocalio.” (IV, 6, p. 102); “Brighella: [...] La pesca delle balene, la torre de porcellana, cosa bellissima, che reca meraviglia, e stupore in mirar.” (IV, 7, p. 103: si osservi che sembrerebbe il discorso di un ciarlatano di piazza annunciando le cose che si possono vedere nel suo casotto.); “Giannetto: [...] Son curioso del fin, ma son un curioso, che ga el bernardin paralitico.” (IV, 7, p. 103); “Brighella: Semo infarinai da frizer [...]” (IV, 9, p. 110); “Giannetto: Vin piccolo svampio, vita mia [...] vin piccolo svampio.” (V, 2, pp. 114-115); “Giannetto: Un buso in acqua. Ritorica sbianchia.” (V, 2, p. 115); “Giannetto: Eh bulegghemu nu, ma semo bisatti tagiai in morelli da far soffegai, e l’ogio, e l’agio bogie.” (V, 2, p. 117); “Giannetto: Sangue de donna custia...” (V, 2, p. 118); “Giannetto: La fiera de Sinigaglia; chi ha fatto ha fatto” (V, 3, p. 124); “Giannetto: El ghè in bruo de viole, el ghè.” (V, 3, p. 126); “Giannetto: Co vien po l’arietta, el mal mazucco cresce, e el miedego lo spedisce.” (V, 3, p. 126); “Giannetto: Va là, cagadonao che ti me zappi l’orto.” (V, 3, p. 127); “Giannetto: Via che el becco all’oca xe fatto.” (V, 3, p. 128); “Tartaglia: [...] Io sono col cervello nel Congo.” (V, 3, p. 128); “Giannetto: “pan per fuggaza. Nasa sto fioretto.” (V, 5, p. 131); “Giannetto: [...] Busia sora busia, de abisso in abisso, comanda chi pol, e obbedisce chi deve.” (V, 7, p. 134); “Tartaglia: O siamo Re di Navarra, o siamo il signor Orazio Grattasassi.” (V, 9, p. 136); “Giannetto: Ole! Ole! come la magnemio? No se la femo in viscere.” (V, 9, p.

137). ● Riferimenti a Venezia e ai veneziani: “Giannetto: [...] Se la fusse stada a Venezia no la stupiria più. Gavemo molti, che ascolta delle brave ragazze che canta, e che no se vede, e senza vederle i se dà innamorae che minia [...]”; “Tartaglia: [...] Io so che i Veneziani sanno chiuder bene le loro porte.” (II, 1, p. 35); “Giannetto: Balsamo del Gambacurta.” (III, 1, p. 63; ?); “Tartaglia: [...] Cotesta piavola da Mestre ha la vanità di aspirare a un Monarca!” (III, 3, p. 78); “Tartaglia: [...] e gli volta (direbbe qui Venezia [= Giannetto]) le tavernelle.” (IV, 3, p. 95); “Tartaglia: Mo caro canaregio [= Giannetto] [...]” (IV, 3, p. 95); “Tartaglia: Vien quì, ponte di Rialto [= Giannetto] [...]” (IV, 4, p. 98); “Tartaglia: “[...] Via Veneziano palo [= Giannetto], ajutaci.” (IV, 5, p. 99); Tartaglia: “Senti, uomo acquatico [= Giannetto] [...]” (IV, 6, p. 100); “Tartaglia: Pampalughetto è malinconico, sta lì come il gobbo de Rialto.” (V, 3, p. 124); “Tartaglia: Chi avesse trovata la mia povera testa la porti all’osteria della Luna [...]” (V, 9, p. 138). ● Difesa del potere stabilito e della ragione di stato: “Giannetto: Xe donca questa la causa della so malinconia? Perchè no la pol esser Regina per el matrimonio concluso de D. Alfonso coll’infanta de Castiglia? La perdona Eccellenza. Xe vero che el ghe fa un’ingiustizia, ma la ga un anemo grandio, e co se tratta de unir do Regni, e de sparagnar el sangue dei poveri sudditi, la deve con tutta l’ilarità de spirito sacrificar un sentimento de pura ambizion alla prudente condotta del benemerito Duca so pare.” (I, 1, p. 13); “Giannetto: [...] Daria cinquanta legnae a quel smafaro con tanto de cuor, e anca el ciel me perdona, do sberlotti a so Maestà.” (II, 2, p. 45); “D. Carlo: Re crudele, ed ingiusto... Ah, che dich’io! Errai pur troppo è ver; giusto è il Monarca.” (III, 7, p. 87). ● Difesa del matrimonio per amore, perfino al di sopra della ragione di stato: “Giannetto: [...] In tei matrimonj se deve vardar l’amor. Sti sposalizi d’interesse, fatti per procura senza vederse, xe un’invenzion, che no ga nè ti nè mi. Un Regno più, un Regno manco no serve una gazarada. Semo za tutti omeni, e co se tratta de ligarse co una muger in vita, se deve farlo con genio [...]” (I, 1, p. 15); “Tartaglia: [...] cotesti matrimonj fatti per interesse sono frittate rognose che disgustano, e molti filosofi contraddicono alle massime politiche dell’avarizia [...]” (I, 5, p. 25). ● Altro: “Tartaglia: [...] e poi di dà una coltellata, all’antica, e muore alla moderna.” (II, 1, p. 36); Tartaglia: “[...] innamorati di te stesso, che sarai certo d’essere amato.” (V, 6, p. 133).

B.- FONTE SPAGNOLA: *Lo que puede la aprehensión*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Agustín Moreto, *Lo que puede la aprehensión*

60.- Edizione utilizzata: AGUSTÍN MORETO, *Primera parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabana*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera [...] A costa de Mateo de la Bastida, 1654 (in *Teatro español del Siglo de Oro: base de datos de texto completo*, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998).

II.- TIPO

61.- Genere: *Commedia*

62.- Generi interni: Quartine cantate da Fenisa nella prima *jornada* (p. 252: 8-, 8a, 8-, 8a / 8-, 8a, 8-, 8a), nella seconda (p. 259: 5a/r, 8b, 8b, 5a/r), e nella terza (p. 268: 8-, 8a, 8-, 8a / p. 269: 8-, 8a, 8-, 8a / 8-, 8a, 8-, 8a).

Nota: Nelle quartine della prima e della terza *jornada*, come è frequente in molta poesia spagnola, specie di origine popolare, non si tratta di rime, ma di assonanze, utilizzando lo schema del *romance*.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell’edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Lo que puede la aprehensión</i>	<i>La malía della voce</i>
Fenisa, dama	Fenicia
Laura, criada	Giannetto
Federico, viejo	Federico
El Duque de Milán	Alfonso, Re di Navarra
Camilo, criado	Tartaglia
Colmillo, gracioso	Brighella
Carlos, galán	D. Carlo
La Duquesa de Parma	D. Bianca, Infanta di Castiglia
Silvia, criada	-
Un capitán	Un ufficiale
Criados	soldati
Damas	-
Francisco Esforcia, vecchio Duque de Milán già morto	Ferdinando di Navarra, vecchio re già morto

Nota: ● Nella fonte spagnola i due innamorati principali, Fenisa e il *duque* de Milán, sono cugini, poichè i

loro padri sono fratelli, mentre nel testo del Nostro sono cugini in seconda. Che l'allontanamento della parentela sia stato dovuto al desiderio di evitare qualsiasi aspetto che potesse indurre a pensare all'incesto? ● Nel testo gozziano ci sono tre servi per tre dei quattro personaggi principali (Fenicia-Giannetto; Alfonso-Tartaglia; D. Carlo-Brighella), nel testo spagnolo invece i servi sono quattro in perfetta costruzione parallela con il numero dei protagonisti (Fenisa-Laura; *duque*-Camilo; Carlos-Colmillo; *duquesa* di Parma-Silvia). Non è chiaro il motivo di tale semplificazione, ma potrebbe essere dovuto a un semplice problema di attori disponibili nella compagnia Sacchi. Si noti inoltre la maggiore verosimiglianza del testo spagnolo nell'accoppiare a Fenisa una cameriera, mentre nel testo gozziano Fenicia è servita da Giannetto. ● Anche se Colmillo è il servo di Carlos, e per tale motivo è stato indicato come equivalente di Brighella, servo di D. Carlo, il suo modo di parlare, di agire e di rivolgersi al proprio padrone è simile a quello di Tartaglia, servo di Alfonso (perciò la maschera napoletana è identificata con Camilo, cameriere del *duque*): vale a dire, nel testo gozziano si produce il trasferimento della personalità del servo di Carlos (→ D. Carlo) della fonte spagnola a quella del servo del re Alfonso (← *duque*). Inoltre nella seconda *jornada* Colmillo diventa nella pratica interlocutore-confidente del *duque*, spostando a Camilo, il vero cameriere del *duque*. Si ricordi che il nome di questo *gracioso*, Colmillo, significa 'zanna'. ● Colmillo fa alcuni degli interventi che nel testo gozziano pronuncia invece D. Carlo (cioè alcune parole del servo passano al padrone) come, per esempio, la descrizione dell'infanta fatta ad Alfonso da D. Carlo (I, 7), che, nel testo spagnolo, è pronunciata da Colmillo (I, p. 252), anche se poi Carlos ne fa un'altra. ● Il *capitán* non risulta nell'elenco dei personaggi, ma interviene alla fine della seconda *jornada*. È importante sottolineare che questo *capitán* ha un breve dialogo con Carlos, a differenza del suo corrispettivo gozziano, un ufficiale, che non parla. ● I *criados* non risultano nell'elenco dei personaggi, ma intervengono, senza parlare, alla fine della seconda *jornada*. ● Le *damas*, che entrano solo nelle scene finali della terza *jornada*, non parlano. ● Francisco Esforcia non risulta nell'elenco dei personaggi. È nominato all'inizio della prima *jornada*, indicandovisi che è morto. Il nome è castiglianizzazione di Francesco Sforza.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
Prima di morire il vecchio <i>duque</i> di Milano, Francisco Esforcia, lasciò Federico, suo fratello e padre di Fenisa, come tutore di suo figlio, il nuovo <i>duque</i> di Milano. Un giorno Fenisa, tornata a palazzo a Milano dopo aver passato la fanciullezza in campagna, vede il <i>duque</i> di Milano e se ne innamora. Il <i>duque</i> la sente cantare un giorno, senza vederla, e anche lui si innamora, solo per via della voce, di Fenisa. Successivamente il <i>duque</i> vede Fenisa senza sapere che è lei, ma non le presta nessuna attenzione intento solo al suo amore verso la cantante. Per tentare di porre argine al comportamento giovanile troppo irreflessivo del <i>duque</i> , Federico organizza le sue nozze con la <i>duquesa</i> di Parma, il che produce una profondissima pena a Fenisa.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	(luogo: palazzo ducale a Milano) Fenisa racconta alla sua cameriera Laura tutto l'antefatto. Arriva Federico e dice a Fenisa di ritirarsi dato che sta per arrivare il <i>duque</i> (in questo modo vuole evitare che veda la giovane prima che sia effettivamente sposato con la <i>duquesa</i> di Parma). Il servo Camilo chiede al <i>duque</i> perché non svela a Federico, suo zio e tutore, e padre di Fenisa, il suo amore per Fenisa. Il <i>duque</i> risponde che ha paura che il vecchio non gli conceda la mano della figlia e che perfino gli tolga il piacere di ascoltarla tenendo conto che le sue nozze con la <i>duquesa</i> di Parma sono state organizzate proprio da Federico. Canta Fenisa dentro e il <i>duque</i> va in delirio. Arriva Colmillo e annuncia al <i>duque</i> l'arrivo inaspettato di Carlos e la <i>duquesa</i> di Parma. Entra Carlos per annunciare l'arrivo della <i>duquesa</i> facendone una descrizione appassionata. Il <i>duque</i> parte adirato. Colmillo e Carlos non capiscono il perché di questa uscita del <i>duque</i> , anche se Carlos pensa, fra le altre cose, che potrebbe aver intuito che è innamorato della <i>duquesa</i> [si ricordi che nel testo gozziano Brighella interpreta l'uscita di Alfonso senza dubbio come conseguenza di aver indovinato che Carlo era innamorato dell'infanta]. Il <i>duque</i> fa arrivare un biglietto a Carlos ordinandogli di far tornare indietro la <i>duquesa</i> dicendole che lui è già sposato, in realtà vuole dire che è disposto a sposare Fenisa. Arriva Federico. Tutti sono attoniti per l'allusione del <i>duque</i> al fatto di essere già sposato. Federico si dispera pensando al disonore della mancanza alla sua parola nell'organizzazione del matrimonio fra il <i>duque</i> e la <i>duquesa</i> . / (luogo: sulla strada verso Milano) Carlos comunica alla <i>duquesa</i> che il <i>duque</i> gli ha ordinato di riaccomparla a Parma perché è ammalato. Mentre parla, inoltre, le fa sapere che lui (Carlos) si è innamorato di lei. Da tutto questo la <i>duquesa</i> deduce che il Duca la rifiuta (altrimenti Carlos non si sarebbe azzardato a svelarle il suo amore) e decide di andare a Milano per vendicare il disprezzo del <i>duque</i> forzandolo a sposarla. Carlos le dice che non può portarla a Milano perché sarebbe punito dal <i>duque</i> per non aver obbedito ai suoi ordini. La <i>duquesa</i> gli replica che la porti a palazzo fingendo che è una cameriera di sua sorella Fenisa.	La <i>duquesa</i> , accompagnata da Carlos, si mette in viaggio verso Milano, anche se il giovane cavaliere nelle vicinanze della città si anticipa alla comitiva per annunciare l'arrivo della <i>duquesa</i> . Carlo torna da Milano al luogo dove era rimasta ad attendere la <i>duquesa</i> (a tre miglia da Milano).
Entracte		La <i>duquesa</i> e Silvia arrivano al palazzo a Milano.
Atto II	Il <i>duque</i> e Camilo si introducono nelle stanze di Fenisa [mentre nel testo gozziano Tartaglia trova la porta per entrare grazie all'intervento di Giannetto, nella fonte spagnola si indica che l'uscio è stato trovato per fortuna (II, p. 257: «Camilo: Industria bien preuenida / fue tentar aquella puerta, / que acaso hallamos abierta.»)]. Entrano Fenisa e Laura che rimangono stupite nel vedere il <i>duque</i> . Fenisa gli dice di essere una cameriera di Fenisa, affermazione ribadita da Laura che dice al <i>duque</i> che Fenisa si chiama Celia. Il <i>duque</i> chiede a Fenisa (che lui crede la cameriera Celia) di dire alla sua padrona che vuole sposarla. Fenisa rimane addolorata a	

	causa della freddezza del <i>duque</i>, che non la riconosce. Dichiara al <i>duque</i> che c'è un donna (in realtà lei stessa) che è innamorata di lui. Il <i>duque</i> capisce l'allusione di Fenisa, che crede Celia, ma dice di poter amare solo Fenisa ed esce. Arriva Federico e dice a sua figlia Fenisa che deve essere pronta ad accogliere la <i>duquesa</i>, appena arrivata. La <i>duquesa</i> rivela a Fenisa la sua idea di fingersi la sua cameriera. Fenisa, a sua volta, svela alla <i>duquesa</i> l'inganno da lei tessuto fingendosi Celia davanti al <i>duque</i>. La <i>duquesa</i> chiede a Fenisa che canti per lei. Laura porta una "vigüela" [vihuela: strumento antecessore della chitarra (infatti nel testo è denominato anche «guitarra») e Fenisa canta]. Quando Fenisa si avvede che il <i>duque</i> sta per entrare dà la "vigüela" alla <i>duquesa</i> che, in tale modo, è scambiata per Fenisa dal <i>duque</i>, senza che nessuno tenti di disingannarlo. La <i>duquesa</i> decide di sposare Carlos perché le piace e per vendicarsi del <i>duque</i>, che non l'ha riconosciuta. Il <i>duque</i> manifesta alla <i>duquesa</i>, che crede sia Fenisa, il suo desiderio di sposarla, ma la <i>duquesa</i>-Fenisa, risponde che non può accettare perché il <i>duque</i> è già promesso sposo della <i>duquesa</i>. Il <i>duque</i> allora racconta che ha ordinato il ritorno della <i>duquesa</i> a Parma. In quel momento la <i>duquesa</i> risponde che non accetterà il matrimonio fino a quando il <i>duque</i> non avrà visto la <i>duquesa</i> e messo a confronto la bellezza di entrambe. Il <i>duque</i> le ribadisce il suo amore, ma la <i>duquesa</i>, sempre creduta Fenisa, gli risponde che lui è troppo incostante in amore (ha smesso di amare la <i>duquesa</i> dopo aver sentito Fenisa) e teme che in futuro anche lei possa essere oggetto del suo disprezzo. Il <i>duque</i> comunica a Federico la sua decisione di sposare Fenisa, ma questi vi si oppone perché ha dato la sua parola per organizzare il matrimonio del <i>duque</i> e la <i>duquesa</i>. A continuazione Carlos chiede permesso al <i>duque</i> di sposare la <i>duquesa</i>. Il <i>duque</i> afferma che quel sentimento è nato in Carlos prima di conoscere la sua decisione di non sposare la <i>duquesa</i> e che, quindi, Carlos è colpevole di tradimento. Comunque, gli dà il misterioso permesso di sposarla se riesce a vederla di nuovo. Carlos rimane attonito non capendo cosa voglia dire il <i>duque</i>. Colmillo dice a Carlos che la furia del <i>duque</i> è dovuta al fatto di aver visto la <i>duquesa</i> e di averne innamorato. Federico è felice perché viene a sapere che quella che il <i>duque</i> crede di essere Fenisa è, in realtà, la <i>duquesa</i> e che, quindi, se si sposano, si compierà la sua parola. Fenisa, la <i>duquesa</i> e Carlos si mostrano totalmente contrari. Arriva un capitano per detenere Carlos per ordine del <i>duque</i>.	Il Duca ordina a un capitano di detenere Carlos.
Entracte		
Atto III	Il <i>duque</i> comunica a Federico il suo desiderio di sposare quella che crede sia Fenisa (in realtà è la <i>duquesa</i>). Federico, sapendo che il <i>duque</i> scambia la <i>duquesa</i> per sua figlia, gli risponde che non ha nessuna opposizione a tale matrimonio, convinto che così alla fine sposterà la <i>duquesa</i> e lui avrà mantenuto la sua parola. Per accattivarsi quella che crede sia Fenisa, il <i>duque</i> decide di liberare Carlos e di autorizzare il suo matrimonio con la <i>duquesa</i>. Federico si inquieta pensando che, se suo figlio è libero, il <i>duque</i> potrebbe scoprire l'errore nell'identificazione delle donne e volere sposare la vera Fenisa. Tale situazione avrebbe danneggiato l'onore di Federico, poiché non avrebbe adempiuto alla parola data: per tale motivo chiede al <i>duque</i> di punire il proprio figlio facendolo restare ancora in prigione. Il <i>duque</i> dice alla <i>duquesa</i>, che lui crede Fenisa, che ha visto la <i>duquesa</i> e che è una donna brutta, per cui ribadisce la sua decisione di sposare lei. La <i>duquesa</i> dice che accetta il matrimonio a due condizioni. La prima è che sia liberato Carlos, la seconda, che prometta di non impedire il matrimonio fra Carlos e la <i>duquesa</i>. Il <i>duque</i> accetta entrambe le condizioni ordinando di liberare Carlos subito. Il <i>duque</i> dice a Carlos che può sposare la <i>duquesa</i>, ma contemporaneamente, additandola, gli dice che la sposterà lui, dato che crede sia Fenisa. Carlos è totalmente sconcertato, ma la <i>duquesa</i> lo rassicura. Carlos, comunque, le risponde che non importa l'errore del <i>duque</i> poiché dato che ha visto la <i>duquesa</i> e si dice innamorato di lei, benché la creda Fenisa, la <i>duquesa</i> deve sposarlo: lui non può accettarla come sposa perché tale fatto sarebbe un tradimento al suo signore. La <i>duquesa</i>, offesa dalle parole di Carlos, decide di rifiutarlo, di non sposarlo. Colmillo sgrida Carlos per la sua decisione. Fenisa lo rimprovera aspramente per lo stesso motivo. Convinto da Fenisa, Carlos tenta di fare pace con la <i>duquesa</i>. Fenisa si dichiara disperata perché il <i>duque</i> si è innamorato della <i>duquesa</i>, anche se la crede lei (Fenisa). La <i>duquesa</i> racconta a Fenisa che il <i>duque</i> ha chiesto la mano di sua figlia a Federico e l'anziano gliel'ha concessa sapendo che il giovane la scambia per la <i>duquesa</i>. La <i>duquesa</i> di fronte a tale situazione decide di tornare a Parma. Fenisa, per aiutare suo fratello Carlos, mente alla <i>duquesa</i> dicendole che il giovane le ha chiesto di intercedere dinanzi a lei per lui, pentito di averla offesa e che è andato a cercarla piangendo per chiederle scusa. La <i>duquesa</i> si intenerisce e torna all'idea di sposare Carlos. Il <i>duque</i> dice alla <i>duquesa</i>, credendola sempre Fenisa, che Federico gli ha concesso la sua mano. La <i>duquesa</i> gli chiede cosa penserebbe se non fosse stata lei a cantare. Il <i>duque</i> risponde che ormai è innamorato della sua bellezza e che tale circostanza non implicherebbe nessun cambiamento. Fenisa, disperata, si mette a cantare nascosta. Il <i>duque</i> va in delirio. La <i>duquesa</i> si offende e va via. Entra Fenisa cantando. Il <i>duque</i>, scambiandola per Celia, la finta cameriera, le dichiara il suo amore, ma indicando che non può offrirle la corona di Milano, poiché è una cameriera. Fenisa-Celia, per vendetta, lo rifiuta. Colmillo comunica al <i>duque</i> che la <i>duquesa</i> è a Milano e, finalmente, gli svela anche che quella che lui crede la cameriera Celia è, in realtà, Fenisa. Entra la <i>duquesa</i>. Il <i>duque</i> nel vederla, dato che prima aveva pensato che fosse Fenisa, rimane assolutamente stupito. La <i>duquesa</i> spiega tutto e si confermano i matrimoni del <i>duque</i> con Fenisa, e di Carlos con la <i>duquesa</i>.	La <i>duquesa</i> racconta a Fenisa quanto le ha detto suo fratello Carlos. Il <i>duque</i> chiede a Federico la mano di sua figlia: l'anziano gliela concede sapendo che così sposterà la <i>duquesa</i> .

65.- Tema principale: Le cause dell'innamoramento. In questo caso, più precisamente, l'amore che ha origine dall'udito e non dalla vista. È importante sottolineare che, mentre nel testo gozziano Fenicia si dispera quando Alfonso la vede senza riconoscerla, nella fonte spagnola Fenisa, benché non riesca a sottrarsi ad alcuni momenti di disperazione, riesce a dare una spiegazione a tale circostanza ("[...] porque qualquiera a quien entra / el amor por el oído, / haze aprehension de querer / vn sugeto, que no ha visto, / y ver está deseando, / y con aqueste incentiuo / a qualquier muger que vea, / como no imagine el mismo, / que es aquella la que piensa, / la tratará con desvío."; I, p. 251). Inoltre va notato che lungo tutto il testo i personaggi parlano frequentemente della natura dell'amore e delle conseguenze che su tale sentimento ha il fatto di essere ricambiato o rifiutato (ad esempio: "Fenisa: [...] Yo que me veo despreciada, / ardo mas en mi passion, / y ya está el alma empeñada / en ser del Duque adorada / por darse satisfacion: / Mas si llegasse a ver / querida dél, vive el Cielo / Laura: Que es lo que avias de hazer? / Fenisa: Hazerle el juizio perder / con

este mismo desvelo, / en rabia, y pena mortal / le pusiera mi desden: Mas ay Laura no haré tal / porque es este mucho mal, / y yo le quiero muy bien.”; III, p. 267).

66.- Temi secondari: ● L'onore. Federico si oppone inizialmente al matrimonio del *duque* con Fenisa perché ha impegnato la sua parola nel firmare il matrimonio fra il *duque* e la *duquesa*, e nemmeno l'amore annulla la necessità di rispettarla (“Federico: La palabra, es el primero / honor del hombre, esta dada / se ha de cumplir por entero, / porque ni aun de amor el fuero / la dexa desobligada”; II, pp. 261-262). Questo tema secondario è più importante nel testo del Moreto che in quello di Gozzi. ● Fedeltà dei sudditi ai loro signori: Carlos si rifiuta di sposare la *duquesa* mentre pensa che il *duque* ne sia innamorato. In tale senso Carlos esplicitamente afferma che fra offendere la *duquesa* rifiutandola o tradire il suo signore sposandola, preferisce offendere la donna: “[...] Faltar al Duque, es traycion, / y agraviar su confianza: / faltarte a ti [= duquesa], es grosteria (*sic*); / y siendo culpas entrambas, / de traidor, ú (*sic*) de grossero, / con mi dueño, ó con mi dama, / yo escojo la grosseria, / por no incurrir en infamia” (p. 266). In questo modo l'amore viene presentato come di inferiore importanza di fronte alla fedeltà (è, quindi, una concezione molto poco ‘romantica’ *avant la lettre*). Anche se questo tema è anche presente nel testo gozziano, è trattato molto più velocemente e superficialmente. ● Si noti inoltre che, mentre nel testo gozziano la ragione di stato era un tema secondario di certa rilevanza, nella fonte spagnola è quasi totalmente assente.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Anche se non risulta indicato esplicitamente da nessuna didascalia, si deduce che l'azione si inizia e svolge a Milano, e nei dintorni (fine della prima *jornada*).

68.- Luoghi particolari: Anche se non risulta indicato esplicitamente da nessuna didascalia, il palazzo ducale a Milano e la strada fra Parma e Milano, in un punto lontano tre miglia da questa città (il dato è facilmente deducibile dalle parole di Silvia alla p. 255 della *jornada* prima: “Duquesa: Silvia, mucho Carlos tarda. / Silvia: Te lo parece señora. / Duquesa: Esso tiene quien aguarda, / y es duda que me acobarda, / si él no tarda mucho aora. / Silvia: Si ponen de aquí a Milan / tres millas, aun no ha tardado.”).

69.- Identità di luogo fra le scene: Anche se il testo non è diviso in scene e non c'è nessuna didascalia che lo indichi, la prima parte della prima *jornada* deve intendersi trascorsa nel palazzo ducale di Milano, mentre la seconda parte sulla strada fra Parma e Milano, a tre miglia da quest'ultima città. La seconda *jornada* si svolge nel palazzo ducale a Milano, nelle stanze di Fenisa. Anche se mancano dei riferimenti espliciti, la terza *jornada* si sviluppa anche nel palazzo ducale di Milano.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Versi	1113	1048	947	3108
Righe di prosa	3	-	-	3

71.- Durata totale dell'azione: Due o tre giorni.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): Fra la prima e la seconda *jornada* trascorrono alcune ore, il tempo che potrebbe impiegare la comitiva della *duquesa* nel percorrere le tre miglia fino alla città di Milano (a riguardo vedi anche § 73). Non è possibile invece fare un calcolo del tempo trascorso nell'*entracte* fra la seconda e la terza *jornada*: potrebbero svolgersi quasi senza soluzione di continuità.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): ● Nella prima *jornada* si deve tenere conto che Carlos, dopo aver parlato con il *duque* a Milano, deve percorrere tre miglia fino al punto della strada dove lo attende la *duquesa*, il che implica un salto temporale di alcune ore. Inoltre nell'*entracte* la *duquesa* e Carlos percorrono tale distanza per arrivare al palazzo ducale a Milano poco dopo l'inizio della seconda *jornada* (subito dopo il dialogo fra il *duque* e Fenisa-Celia). ● Nella seconda *jornada*, il *duque* afferma che Carlos ha saputo che non era disposto a sposare la *duquesa* solo un giorno prima (“Duque: [...] desde ayer que supiste que no es mia [...]”; II, p. 262). Questo implicherebbe che c'è un salto temporale nell'azione di tale *jornada*. Crediamo, invece, che sia un'indicazione generica che verrebbe più o meno a indicare il tempo passato fra la prima e la seconda *jornada*. ● Il tempo nella terza *jornada* sembra passare senza ellissi.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: Cfr. § 73. Nella terza *jornada* la *duquesa* parla della notte (“[...] y esta noche me halle el alva / tan lejos ya de Milan [...]”; p. 266), ma non ha rilevanza per lo studio del tempo nel testo.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: L'azione si svolge, per lo meno, lungo due giorni, per cui l'unità di tempo non è rispettata, anche se non in modo particolarmente violento.

76.- Luogo: Dato che l'azione si svolge a Milano, ma anche sulla strada verso la città, in un punto a tre miglia di distanza, non si può affermare che l'unità di luogo sia pienamente rispettata.

77.- Azione: Sì. L'azione principale, gli amori incrociati fra Fenisa e il *duque*, e la *duquesa* e Carlos, occupa sempre il fuoco centrale dell'intreccio.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: Fenisa suona una "viguela", denominata anche "guitarra".

79.- Didascalie di particolare importanza: L'edizione manca quasi totalmente di didascalie esplicite, anche se ci sono alcune chiare didascalie implicite (come nella seconda *jornada*, in cui Carlos picchia Colmillo, come si può dedurre dalle parole del *gracioso*: "Carlos: Malas nuevas te dé Dios. / Colmillo: Y a ti te ablande los dedos, / aunque sea a panadiços, / pues la cara me has deshecho; / piensa que estás amasando, / hombre del diablo. [...] Colmillo: Obedecerte prometo, / que ya saben mis ozicos, / como son tus mandamientos"; II, p. 263).

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Si noti che nella fonte spagnola il matrimonio combinato da Federico per il *duque* di Milano non contravviene nessun ordine del vecchio *duque* morto, mentre tale situazione è presente nella versione gozziana, permettendo un ampio sviluppo della tematica della ragione di stato. È anche importante il più stretto vincolo di sangue fra il *duque* e Fenisa nella fonte spagnola, in cui sono cugini. ● È interessante osservare che Gozzi, cercando probabilmente un'ambientazione esotico-mitica, come potrebbe essere la Spagna medievale per gli italiani, trasferisce l'azione originale, che si svolgeva a Milano, in Navarra. ● Nel testo spagnolo si osserva che la centralità fra i personaggi femminili corrisponde alla *duquesa*, mentre nell'opera gozziana tale livello di importanza è destinato a Fenicia (il personaggio correlativo della Fenisa del Moreto). ● Nella fonte spagnola Colmillo conosce lo stratagemma delle dame, mentre Tartaglia nel testo gozziano n'è ignorante.

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore. Tragicommedia in verso sciolto in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *MoCo*.

03.- Edizione utilizzata: ZAN VIII, pp. 102-256.

04.- Altre edizioni: *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il Metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Foglierini, 1787, pp. 141-305; *Il moro di corpo bianco. Commedia del Conte Carlo Gozzi, ne Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di «Notizie storico-critiche» e del «Giornale dei teatri di Venezia»*, Venezia, s. s., 1799, vol. XXXVIII, pp. 1-125 c. n. i.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 6.2.

Nota: Sul manoscritto di *MoCo* afferma Gozzi nella *Prefazione*: “Io non aveva copia d’essa [l’opera], e gli [al libraio] ho lasciata la permissione di rintracciarla, donando al Librajolo l’assenso come ho donato l’opera a’ comici, senza fomentare, nè amareggiare la sua lusinga” (p. 108).

06.- Fonte indicata da Gozzi: “Un’opera del Teatro Spagnuolo intitolata: *Il Moro di corpo bianco*, o sia, *Lo schiavo del proprio onore* di D. Giuseppe Canizarez, risvegliò in me l’idea di tessere questo mostro tragicomico. [...] Ho lasciato a questa mia nuova stravaganza, il titolo stravagante del *Moro di corpo bianco*, o sia, *Lo schiavo del proprio onore*. Questo è tutto ciò che l’opera mia ha dell’opera del Canizarez?” (p. 103).

Nota: Gozzi sembra essersi sbagliato sia nel titolo che nell’autore del testo spagnolo (cfr. § 59 e § 60).

II.- TIPO

07.- Genere: Tragicommedia.

08.- Generi interni: Canzoncina di Truffaldino (II, 12, p. 170: 8a, 8a, 12-, 8-tr).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell’edizione):

Guglielmo, re di Sicilia.

Metilde, regina sua moglie.

D. Cesare, gran maresciallo.

D. Carlo, di lui fratello, che non si vede.

Il duca Astolfo, vecchio grand’armirante.

Adelaide, sua figlia sposa di D. Cesare.

Il conte D. Enrico, grande del regno amante di Adelaide.

Tartaglia, ufficiale del conte Enrico.

Pantalone, confidente della regina Metilde.

Truffaldino, ballerino, soldato, e servo di D. Cesare.

Brighella, capitano delle guardie del re.

Smeraldina, damigella di Adelaide, parziale del conte Enrico.

Ballerini, ballerine, servi e soldati.

Nota: Anche se non si indicano esplicitamente nell’elenco, intervengono più volte “Voci di dentro” (cfr. § 16).

10.- Protagonisti: D. Enrico e D. Cesare.

11.- Maschere della commedia dell’arte (o personaggi derivati): Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● D. Enrico, ama Adelaide, non corrisposto, odio e gelosia verso D. Cesare, suo rivale, D. Enrico cerca di detronizzare il re. ● D. Cesare, amore e gelosia verso Adelaide. ● Adelaide ama D. Cesare, odia e teme D. Enrico. ● D. Enrico, D. Cesare, D. Astolfo, Metilde sospettano erroneamente un rapporto amoroso tra il re e Adelaide.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

	Atto I													Atto II												Atto III									
	Scena													Scena												Scena									
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
D. Cesare					X		X	X	X	X				X	X	X	X	X		6	7				X	X	X						X	X	X
Adelaide	X				X	(X)	(X)	X	X	X						X	(X)	(X)	X						X	X				X	X	X	X	X	
D. Enrico						X				X	X	X	X					X	X	X							X	X	X	X	X				
Guglielmo				X	X	X	(X)	X	X	X												X	X	X											
Smeraldina		X	X		X				X	X	X		X			X	X	X	X								X								
Astolfo					X			X	X	(X)	X										X							X	X					X	
Metilde								X	(X)	X													X	X	X										
Truffaldino	X	X	X		X										X																	X			X
Pantalone								X	(X)	X													X											X	
Guardie				(X)																													X	(X)	
Tartaglia										X	X																						X		
Brighella				X					X	X													X												
Voci di dentro			X		X																				X										
Servi								(X)																											
Ballerini		(X)																																	
D. Carlo																																			

	Atto IV																	Atto V												
	Scena																	Scena												
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Totale (64)
D. Cesare											X	X	X	(X)	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X			X	30 + (1) = 31
Adelaide		X	X										X	(X)	X			X		(X)	X	X						X	X	22 + (6) = 28
D. Enrico			X	X						X		X	X	(X)	X	X			X	X						X	X			25 + (1) = 26
Guglielmo							X	X	X				X	X	X	X							X	(X)	X	X	X	X	X	22 + (2) = 24
Smeraldina								X					X	(X)	X	X											X	X		18 + (1) = 19
Astolfo			X											X	X	X			X	X			X					X		16 + (1) = 17
Metilde	X	X	X	X	X	X																						X	X	13 + (1) = 14
Truffaldino																												X	X	11
Pantalone	X	X	(X)		X																						X	X		8 + (2) = 10
Guardie			(X)				(X)				(X)					(X)										(X)	X	(X)		2 + (8) = 10
Tartaglia			(X)						X							X										X		X		7 + (1) = 8
Brighella							X										X											X		7
Voci di dentro																										X	X			4
Servi															(X)															(2)
Ballerini																														(1)
D. Carlo																														0

Nota: ● In (I, 5) Astolfo, D. Cesare, Smeraldina e Truffaldino parlano “di dentro”. ● In (I, 6,7; II, 4, 5) Adelaide è svenuta. ● D. Carlo è personaggio solo nominato.

17.- Soliloqui di particolare importanza: (II, 1): D. Cesare (antefatti; dubbi sulla sincerità del re amico, amore come fonte del dubbio e della gelosia); (IV,17): D. Cesare, onore *versus* lealtà.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: -

19.- Uso particolarmente rilevante degli ‘a parte’: -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Guglielmo, Adelaide, D. Astolfo, D. Enrico, D. Cesare, Metilde e Smeraldina.

Nota: Smeraldina parla sempre in verso, tranne con Truffaldino, a cui si rivolge in prosa (I, 1).

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino.

22.- Presenza di parti a soggetto: Truffaldino (I, 2, 3; II, 2, 12; III, 7, 10).

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: Truffaldino.

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Guglielmo, Adelaide, D. Astolfo, D. Enrico, D. Cesare, Metilde, Truffaldino, Tartaglia e Smeraldina.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Pantalone e Brighella.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
Il re Guglielmo ha promesso Adelaide in moglie all'amico D. Cesare appena tornato vittorioso da una battaglia. Tuttavia, D. Cesare ha un rivale, D. Enrico, che cerca di impedire il matrimonio e di nuocere al re.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)

Atto I	1	Truffaldino e Smeraldina sul matrimonio di D. Cesare e Adelaide.	
	2	Prova generale del ballo.	
	3	Fuoco nel palazzo, voci.	
	4	Il re invoca soccorso.	
	5	Confusione.	
	6	Soliloquio di D. Enrico che svela le sue intenzioni di detronizzare il re e di rapire Adelaide che lascia per sbaglio nelle braccia del re.	
	7	Nella confusione generale D. Cesare per poco non uccide il re.	
	8	D. Cesare, Astolfo, Metilde, Pantalone, Smeraldina stupefatti di vedere il re con Adelaide tra le braccia; lo sospettano di essere un traditore e un tiranno. Il re decide di simulare e di fingere per scoprire il vero traditore.	
	9	Enrico sorpreso di vedere Adelaide con il re.	
	10	Il re propone di alloggiare D. Cesare e Adelaide nella reggia; nuovi sospetti; disperazione di Adelaide che non osa rivelare la verità.	
	11	Gelosia di D. Enrico, ordisce un complotto contro il re organizzando varie operazioni militari pericolose per il regno.	
	12	Enrico con Smeraldina, finge estremo amore per Adelaide, dà una ampolla con un sonnifero a Smeraldina per poter rapire Adelaide.	
	13	Enrico solo, "tutto si tenti".	
Entracte			
Atto II	1	D. Cesare solo, inquieto, sospetti, dubbi sul comportamento del re.	
	2	D. Cesare disperato, Truffaldino dà la colpa alla moglie.	
	3	Adelaide cerca di avvicinarsi a D. Cesare, ma questo la respinge sospettandola di essere l'amante del re; Adelaide sviene, sta come morta nelle braccia di D. Cesare.	
	4	D. Cesare, Smeraldina, pianto, urla; Truffaldino contento perché non ha più rivali.	
	5	Smeraldina accenna a Enrico di aver dato il sonnifero a Adelaide; Enrico tenta la lealtà di D. Cesare, ma dopo la morte di Adelaide D. Cesare vuole combattere per il re e lasciare la vita per lui.	
	6	Adelaide si risveglia, scopre con orrore Enrico che le parla con affettata tenerezza; Adelaide lo respinge; Enrico la fa tacere minacciando di uccidere tutti i suoi cari, di diventare lui stesso re e di farla sua schiava; quando entra Smeraldina, Enrico finge passione, umiltà, tenerezza.	
	7	Enrico e Astolfo complotano contro il re; Astolfo propone di coinvolgere D. Cesare, Enrico disapprova con veemenza.	
	8	Ragionamenti del re sulla necessità di scoprire il traditore per convincere D. Cesare della sua innocenza e amicizia.	
	9	Sospetti della regina di fronte al re; questo tace e la prega di aspettare.	
	10	Il regno è oppresso, il re deve mandare eserciti in vari posti e chiede a D. Cesare un consiglio rispetto al comandante da scegliere; D. Cesare, proponendo se stesso, mostra la più grande fedeltà al re.	
	11	La regina cerca di dissuadere D. Cesare.	
	12	Truffaldino racconta a D. Cesare che Adelaide non è morta, nuovi sospetti di D. Cesare sulla finzione donnesca, l'astuzia del re; D. Cesare decide di fingere la sua partenza mentre resta a Palermo per scoprire la verità.	
Entracte			
Atto III	1	Paura di Enrico di essere scoperto, convinzione di condurre a buon fine il suo progetto.	
	2	Smeraldina racconta a Enrico la disperazione di Adelaide; gli dà un biglietto di Adelaide per il re, nel quale lei chiede al re un incontro segreto.	
	3	Enrico convince Astolfo definitivamente di rovesciare il re.	
	4	Adelaide disperata chiama suo padre; vuole parlare con lui, ma non può perché Enrico fa capire a Adelaide di uccidere suo padre se dice la verità.	
	5	Enrico e Adelaide, nuove minacce di uccidere re, padre, amici; Adelaide promette di tacere per salvare la loro vita; Enrico chiede un "accento d'amor", Adelaide rifiuta furiosamente.	
	6	Adelaide sola si lamenta del suo martirio.	
	7	Truffaldino annuncia a Adelaide l'arrivo di due soldati con un moro che porta delle lettere di D. Cesare.	
	8	D. Cesare da schiavo moro con nome di Acmet mette Adelaide alla prova.	
	9	Astolfo porta a Adelaide un invito alla regina; Adelaide non può parlare liberamente perché ci sono i servi armati di Enrico pronti a uccidere Astolfo; D. Cesare si presenta ad Astolfo e non intende quello che vede.	
	10	Truffaldino, servo di D. Cesare, crede di riconoscere il padrone; questo lo respinge.	
Entracte			
Atto IV	1	Metilde e Pantalone aspettando Adelaide.	
	2	Adelaide entra, piange, agitata, non ha tempo di parlare perché entrano.	
	3	Astolfo, Enrico, D. Cesare. Astolfo non concede a Adelaide un colloquio con la regina, l'obbliga a venire con lui.	
	4	Enrico finge compassione con la regina.	
	5	La regina si crede tradita, sta per uccidersi.	
	6	Pant. le strappa il pugnale; riflessioni su gelosia e furore.	
	7	Re intabarrato; Brigh. ragiona sull'intenzione di Astolfo e di Enrico di cambiare la guardia regia; lui resta fedele al re.	
	8	Re solo sulla congiura contro di lui; un foglio l'ha avvertito che verrà assassinato e Adelaide rapita.	
	9	Entra Smeraldina che scambia il re per Enrico; il re finge, Smeraldina gli parla dell'arrivo di Adelaide nella sua casa, dell'incendio; il re capisce che il traditore è Enrico, va con Smeraldina.	

	10	Enrico e Tartaglia non trovano Smeraldina al posto previsto.	
	11	Sala oscura; D. Cesare con spada aspettando.	
	12	Enrico cercando Smeraldina si avvicina.	
	13	Re intabarrato con Smeraldina; il re capisce che Adelaide è innocente; Enrico non trova l'uscio, erra nella sala; D. Cesare grida "Chi è là?"; confusione nella sala oscura; Enrico e Smeraldina entrano, si battono il re e D. Cesare.	
	14	Appare Astolfo.	
	15	Si rischiara la scena; D. Cesare e Astolfo sospettano del re; Adelaide, vedendo Enrico, pronuncia la parola "traditore".	
	16	Il re si informa sul moro che fa un discorso sui doveri dei re e dei governi che il re approva; Enrico riesce a dissuadere ogni sospetto.	
	17	D. Cesare solo, pieno di dubbi sulla verità.	
Entracte			
Atto V	1	D. Cesare moro e Adelaide che afferma il suo amore per lo sposo; D. Cesare commosso, ma sempre scettico perché presume "donnesche arguzie".	
	2	Enrico e Astolfo, D. Cesare nascosto; Enrico legge il biglietto di Adelaide indirizzato al re chiedendo di parlargli; Astolfo e D. Cesare furiosi perché vedono confermato il loro sospetto contro Adelaide e il re; Enrico insiste sul progetto di assassinare il re.	
	3	Astolfo cerca di convincere D. Cesare moro di vendicare l'onore tradito di D. Cesare e di assassinare il re; D. Cesare prende il pugnale, sa però che Enrico e Astolfo sono traditori.	
	4	Adelaide che ha inteso tutto, vuole fermare D. Cesare moro; offre la sua vita; D. Cesare sul punto di ucciderla si sofferma.	
	5	Adelaide sola, decide di parlare per palesare la verità.	
	6	Il re parla con Astolfo del tradimento del quale ha notizie.	
	7	D. Cesare dal re che dorme, scopre un foglio nel quale il re prega D. Cesare di tornare presto perché sa che sarà assassinato e che è circondato di falsi amici e traditori; D. Cesare vuol salvare la vita del re; cambia il foglio con quello in cui sono scritti tutti i nomi del complotto.	
	8	Il re svela a Enrico che sa tutto dei suoi misfatti e gli offre il perdono; D. Cesare nascosto capisce che il re e la sua sposa sono innocenti.	
	9	Enrico con soldati, proclama Federico di Napoli sovrano; D. Cesare difende il re, uccide Enrico.	
	10	Il re solo attonito; legge il foglio con i nomi dei traditori.	
	11	D. Cesare combatte con i traditori, Truffaldino annuncia che il moro è D. Cesare.	
	12	D. Cesare sul punto di uccidere Astolfo è trattenuto da Adelaide e dal re che ringrazia D. Cesare per la sua fedeltà.	

29.- Tema principale: Amore e gelosia, lealtà e tradimento.

30.- Temi secondari: -

31.- Motivi: Schiavo del proprio onore.

L'amore non lecito e non corrisposto e la gelosia come motivi per azioni ignobili come il tradimento amoroso e politico.

Il sospetto di essere offeso nell'onore rende diffidente e sospettoso e distrugge la fiducia tra amici e amanti.

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: -

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: -

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Palermo.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III/IV/V.

Atto I: atrio (da una parte il palazzo reale, dall'altra il palazzo di Astolfo) (1-13).

Atto II: camera di D. Cesare (1-7); stanza reggia (8-12).

Atto III: sala dell'armirante (1-10).

Atto IV: stanza della regina (1-6); strada (con cancello che conduce al giardino dell'armirante) (7-10); sala (11-17).

Atto V: Sala dell'armirante (1-5); gabinetto del re (6-12).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7/8_9_10_11_12/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6/7_8_9_10/11_12_13_14_15_16_17/

Atto V: 1_2_3_4_5/6_7_8_9_10_11_12.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																	Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
Atto I	versi	-	-	-	4	9	13	4	43	16	43	123	114	19	-	-	-	-	388
	righe di prosa	89	-	10	8	1	-	-	-	8	16	61	-	-	-	-	-	-	193
	soggetto	-	13	9	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
Atto II	versi	81	21	98	42	39	100	50	28	64	115	15	65	-	-	-	-	-	716
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	28	-	-	-	-	-	-	-	-	28
	soggetto	-	56	-	24	-	-	-	-	-	-	-	22	-	-	-	-	-	102
Atto III	versi	36	63	92	43	73	21	9	132	68	5	-	-	-	-	-	-	-	542
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-	-	-	-	-	-	-	-	10
	soggetto	-	-	-	-	-	-	38	-	-	19	-	-	-	-	-	-	-	57
Atto IV	versi	10	19	29	19	16	9	6	35	38	21	17	10	44	4	26	148	62	513
	righe di prosa	21	-	-	-	-	25	24	-	-	22	-	-	-	-	-	12	-	104
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	versi	61	79	61	41	21	70	61	80	14	10	38	33	-	-	-	-	-	569
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-	-	-	-	-	-	-	-	10
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	5
Totale																			
	versi																		2728
	righe di prosa																		345
	soggetto																		188

38.- Durata totale dell'azione: Quarantotto ore: “Due notti... son... due giorni” (V, 6).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I_II_III/IV/V.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17/

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

- (I, 3): “La scena resta oscurissima.”; (I, 8): “La scena si rischiarà”; ● (IV, 1): “Notte”; (IV, 7): “Notte oscura”; (IV, 11): “La scena è oscurissima”; (IV, 15): “Si rischiarerà la scena”.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. L'azione si svolge lungo quarantotto ore (cfr. § 38).

43.- Luogo: Sì. Tutta l'azione si svolge alla città di Palermo, anche se in diversi punti di essa.

44.- Azione: Sì. Azione unica: intrighi di D. Enrico per possedere la donna amata, Adelaide, e assassinare il re per ottenere il potere.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: -

46.- Uso di effetti sonori e musicali: (I, 2): musica e ballo.

47.- Uso di effetti ‘speciali’: (I, 2, 3): incendio (lampi, fiamme, fragore).

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: (I, 2): ballerini e ballerine.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: Non ci sono indicazioni precise sul modo di fare i cambiamenti delle decorazioni.

50.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Chiusura del teatro S. Salvatore nel 1776 per ragioni di sicurezza (Cfr. NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 119-121), riaperto poi con grande successo di *MoCo*: “Non si potrà negare a quest'opera il miracolo d'aver fatto scordare dal maggiore sino al minore degli abitanti ogni supposto pericolo, e timor panico; d'aver chiamata un'irruzione indicibile di gente per venti e più sere” (p. 106).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro S. Salvatore.

53.- Data: 1776.

Nota: Nella *Prefazione* Gozzi non indica una data precisa, ma menziona l'anno 1776.

54.- Compagnia: Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: "venti e più sere" (p. 147), ma nelle *Memorie inutili* (cit., vol. II, p. 527, parte II, cap. XVIII) Gozzi indica "diciotto successive recite".

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: -

B.- FONTE SPAGNOLA: *El negro del cuerpo blanco*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: MARCELO ANTONIO DE AYALA Y GUZMÁN, *El negro del cuerpo blanco y el esclavo de su honra*.

Nota: Anche se la commedia è attribuita maggioritariamente a Marcelo Antonio De Ayala, in qualche caso abbiamo trovato come autore Francisco De Leyva Ramírez de Arellano.

60.- Edizione utilizzata: FRANCISCO DE LEYVA RAMÍREZ DE ARELLANO, *El negro del cuerpo blanco*, Granada, Impr. de Juan Vazquez Piedrola, 1756.

Nota: Di questo testo esistono le seguenti edizioni (e anche un manoscritto):

[MARCELO ANTONIO DE AYALA Y GUZMÁN], *El negro del cuerpo blanco: comedia famosa de un Ingenio de esta Corte*, s. l. (ma Sevilla), Imprenta de la Viuda de Francisco Leefdael, s. d. (ma 1700-1717).

[MARCELO ANTONIO DE AYALA Y GUZMÁN], *Comedia famosa. El negro del cuerpo blanco y el esclavo de su honra de un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1743.

[MARCELO ANTONIO DE AYALA Y GUZMÁN], *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco de un ingenio de la Corte*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, (1755?).

FRANCISCO DE LEYVA RAMÍREZ DE ARELLANO (attribuita), *El negro del cuerpo blanco*, Madrid, Impr. de Juan Sanz, 1756.

MARCELO ANTONIO DE AYALA Y GUZMÁN, *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*, Valencia, Impr. de la Viuda de J. de Orga, 1763.

MARCELO ANTONIO DE AYALA Y GUZMÁN, *El negro del cuerpo blanco comedia en tres jornadas. Emp.: Supuesto que en esta sala (b. 3)... Fin.: y el esclavo de su honra (b. 88v) / de Marcelo de Ayala y Guzmán* [Manoscritto settecentesco conservato presso la Biblioteca Nacional de Madrid].

II.- TIPO

61.- Genere: Comedia.

62.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El negro del cuerpo blanco</i>	<i>Il moro di corpo bianco</i>
Cesar	D. Cesare
El Conde D. Enrique	D. Enrico
Guillermo, Rey de Sicilia	Guglielmo, re di Sicilia
El Almirante	Il Duca Astolfo
Martín, Gracioso	in parte: Truffaldino
Fenix	Adelaide
La Reyna Matilde	Metilde
Laura	Smeraldina
Flora	-
Celio	Tartaglia
Un Capitan	Brighella
Musica	-
Acompañamiento	Ballerini, ballerine, servi e soldati
Un Soldado	-
-	Pantalone
-	Truffaldino
-	Voci di dentro

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Cesare è tornato vittorioso alla corte del Re di Sicilia e in ricompensa il re gli dà Fenix come moglie. D. Enrique, rivale di Cesar e amante non corrisposto di Fenix cerca di impedire il matrimonio; di più è un traditore che cerca di detronizzare il re.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Preparazioni per la festa del matrimonio di Cesar e Felix; scoppia un incendio, nella confusione Enrique lascia Fenix erroneamente nelle braccia del re; accorre Cesar che vede Fenix con il re e di fronte a lui diventa sospettoso; Enrique è deciso di vivere con Fenix o di morire; Cesar confessa a Martin di dubitare della fedeltà di Fenix e della lealtà del re e si crede offeso nel suo onore al punto che augura la morte di Fenix; questa cerca invano di convincerlo del suo amore; svanisce nelle braccia di Cesar che la crede morta; si sveglia e vede Enrique che le dichiara il suo amore, ma viene respinto da Fenix; colloquio del re e della regina che gli rimprovera di comportarsi come un tiranno con Cesar; la regina sente di nascosto che il re manda Cesar a soccorrere suo fratello Carlos in una guerra, Cesar accetta il compito credendo morta Fenix; quando sente la notizia che è viva non può fare a meno di interpretare il suo allontanamento dalla corte come stratagemma del re per liberarsi di un rivale; riflette sull'onore offeso e decide di non partire e di travestirsi invece da moro per chiarire i dubbi.	
<i>Entrate</i>		
Atto II	Enrique e il Conde sono d'accordo che il re deve morire; entra Cesar come moro, sente musica dai giardini del re; Fenix mesta, Laura e Flora e Martin vedono il moro e chiedono chi sia; si presenta come nobile detenuto da Cesar, di nome Mahomet di Etiopia; il padre di Fenix viene a prenderla con sé; Cesar va con Martin. La regina ragiona sulla situazione poco chiara quando arriva Fenix con l'intenzione di affidarsi alla regina; torna l'Almirante e separa Fenix dalla regina; Laura è contenta di aver aperto la porta di dietro del palazzo per lasciar entrare Enrique. Il re ha notizie del complotto ordito contro di lui e si chiede inoltre chi è che tenta di rapire Fenix; entra Laura per la porta del giardino e crede di parlare con Enrique, invece si trova di fronte al re, arriva Enrique con Celio, poi Cesar da moro; nella confusione questo sta per uccidere il re che crede essere il traditore, ma è trattenuto dall'Armigero; il re, Cesar e Enrique giustificano la loro presenza nel giardino vicino al palazzo di Fenix e dell'Armigero e si sospettano reciprocamente.	
<i>Entrate</i>		
Atto III	In una conversazione con Cesar moro che cerca di scoprire la verità sull'amore di Fenix, questa allude al tradimento di Enrique, ma Cesar fraintende le sue allusioni e crede il re colpevole. Enrique e l'Almirante confermano la loro decisione di uccidere il re; chiedono a Cesar di assassinarlo promettendogli in compenso di liberarlo dal suo stato di schiavo; Cesar accetta, ma Fenix che, di nascosto, ha ascoltato tutto avverte Cesar che il Conde Enrique è il traditore, che suo padre commette un grande errore nel seguirlo e che il re è innocente. Il re è cosciente del pericolo di morte in cui si trova, ma, esausto, si addormenta; entra Cesar negli appartamenti del re introdotto dai traditori, scopre un foglio caduto dalle mani del re che dorme e lo cambia in quello che rivela il tradimento: capisce che il re lo onora sempre e decide di salvare la vita del re. Appaiono l'Almirante e Enrique; il re mostra a Enrique il foglio scambiato da Cesar; in questo modo Enrique è sicuro che il re è al corrente del suo complotto; l'Almirante si rende conto che si tratta del biglietto che ha perso prima; dopo aver letto anche lui il biglietto, il re in un lungo discorso rimprovera Enrique della sua intenzione di tradire sia Cesar che il re; entra Cesar e uccide Enrique; entra il capitano che annuncia l'arrivo di un esercito che assalta la città; Martin racconta che il valoroso moro ha combattuto l'esercito e che i nemici si sono ritirati; nel palazzo Cesar incontra l'Almirante che vuole uccidere perché ha tradito il re, ma questi lo ferma; il moro rivela la sua identità e spiega i suoi maneggi per scoprire la verità; il re lo ringrazia e conferma il matrimonio di Cesar con Fenix.	

65.- **Tema principale:** Sospetto di César di essere offeso nell'onore e mascheramento per trovare la verità.

66.- **Temi secondari:** Amore e gelosia, lealtà e tradimento nell'ambito dell'amore e della politica.

V.- LUOGO

67.- **Luogo generale:** Sicilia.

68.- **Luoghi particolari:** Palazzo del re; palazzo dell'Almirante; giardini del re.

69.- **Identità di luogo fra le scene:** ● Jornada primera: palazzo del re. ● Jornada segunda: palazzo dell'Almirante / giardini del re "Las paredes del jardin / son estas". ● Jornada tercera: palazzo dell'Almirante / palazzo del re.

VI.- TEMPO

70.- **Numero di versi per atto:**

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
<i>Versi</i>	1069	862	869	2800

71.- **Durata totale dell'azione:** Nessuna indicazione; jornada segunda: notte nel giardino, perché Laura non riconosce il re.

72.- **Soluzione di continuità fra gli atti (jornadas):** Continuità non precisata.

73.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene):** Continuità.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: -

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- **Tempo:** Si potrebbe passare qualche tempo tra le *jornadas*, ma l'azione potrebbe anche svolgersi senza interruzione.

76.- **Luogo:** Relativamente: la corte del re di Sicilia e dintorni vicini.

77.- **Azione:** Sì.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: Jornada primera: incendio.

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: -

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto.*

02.- Abbreviazione: *DrAm.*

03.- Edizione utilizzata: CARLO GOZZI, *Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto* (a cura di CAMILLA GUAITA), Milano, CUEM, 2008.

04.- Altre edizioni: CARLO GOZZI, *Le droghe d'amore*, in Id., *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, Carlo Palese, 1797, 3 voll., vol. III, pp. 1-166 (la commedia è inserita in coda al terzo volume, autonomamente, e presenta numerazione indipendente). *Carlo Gozzi* (scelta e introduzione di FERDINANDO TAVIANI; apparati di MIRELLA SCHINO), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (ma nel *colophon* 2001), pp. 1227-1349.

Nota: Dopo la prima, Gozzi eliminò non pochi brani del testo per ridurne la durata (cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi e le due versioni de «Le droghe d'amore»*, «Theatralia», 8 (2006) [= *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa* (a cura di JAVIER GUTIÉRREZ CAROU - JESÚS G. MAESTRO)], pp. 81-89; e dello stesso autore *Carlo Gozzi fra 'Carlos' e 'D. Carlo': «Le droghe d'amore»*, in MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ, *et alii* (coordinado por), *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, Tradiciones y Traducciones. Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel Editores, 2005, pp. 412-427).

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Mss. Ital. Classe IX, n. 686, colloc. 12076 (contenente tre fascicoli, denominati convenzionalmente A, B, C); Fondo Gozzi: 11.2/4 (prefazione).

06.- Fonte indicata da Gozzi: “Una commedia di Tirso de Molina Autore Spagnuolo intitolata *Zelos cun zelos se curat*” (p. 48).

II.- TIPO

07.- Genere: Commedia.

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

D. Gastone, duca di Salerno che non si vede.

D. Federico, cugino del duca successore del medemo amante di Leonora.

D. Adone, altro cugino del Duca.

D. Carlo, favorito di D. Federico.

D. Leonora, contessa di Nola amamante di D. Federico.

D. Ardemia, marchesa di Taranto amante di.

D. Alessandro, gran cancelliere di Salerno.

Garbo, cameriere di D. Federico.

Lisa, cameriera di D. Leonora.

Finetta, cameriera di D. Ardemia.

Cavalieri che non parlano.

Servi.

Soldati.

Lacchè.

(Staffieri).

Nota: Gli staffieri compaiono in due scene ma non sono presenti nell'elenco dei personaggi.

10.- Protagonisti: D. Federico, D. Carlo, D. Leonora, D. Ardemia e D. Alessandro.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: ● D. Adone, dal nome mitologico del bellissimo giovane nato dall'amore incestuoso di Cinira, re di Cipro, per la figlia Smirna o Mirra. Qui è ovviamente usato in senso parodico, per burlarsi del carattere superficiale e vanesio del personaggio. ● D. Carlo allude, ovviamente, per pensiero e comportamenti, a Carlo Gozzi stesso, tanto da poter considerare come un sintentico autoritratto i seguenti versi pronunciati a D. Leonora da D. Carlo: “Io sono un'uomo pien di pregiudizj / nulla affatto moderno” (III, 12, p. 197).

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: ● D. Carlo: Carlo Gozzi. ● D. Adone: il segretario del senato veneto Pietro Antonio Gratarol. ● D. Leonora: l'attrice protagonista, Teodora Ricci.

14.- Rapporti fra i personaggi: ● D. Federico - D. Carlo: amici. ● D. Leonora - D. Federico: innamorati. ● D. Ardemia e D. Alessandro: innamorati.

15.- Personaggi speculari: ● Ci sono due coppie di innamorati: quella principale è formata da D. Federico e D. Leonora, quella secondaria da D. Ardemia e D. Alessandro. ● D. Carlo è saggio, prudente e riservato, mentre D. Adone superficiale, avventato e vanitoso. ● D. Leonora è scaltra, presuntuosa e vendicativa, D. Ardemia ingenua, insicura e indulgente.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I																		Atto II																				
	Scena																		Scena																				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
D. Carlo	X	X	X	(X)	X	X						X	X						X	X	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X	X		X			
D. Federico	X	X	X	X						X	X	X	X						X	X	X	X	X	X	X							X	X	X			X		
D. Leonora						X	X	X	X	X					X	X	X	X																		X	X	X	
D. Ardemia																				X									X	X	X	X	X	X			X	X	
Lisa						X	X	X	X	X					X	X	X	X		X															X	X			
D. Alessandro																			X	X									X	X	X			X	X				
Finetta																				X									X	X	X								
Garbo		X		X				X					X	X	X		X				X																		
D. Adone																		X	X					X												X			
Servi												(X)	(X)						(X)																				
Staffieri																																(X)							
Cavalieri																			(X)																				
Soldati																			(X)																				

Personaggio	Atto III Scena																				Totale (59)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
D. Carlo					X						X					X	X	X	X	X	30 + (1) = 31
D. Federico					X	X	X									X	X	X	X	X	27
D. Leonora			X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X				X	X	25
D. Ardemia	X	(X)	X	X	X	X	X	X									X	X	X	X	21 + (1) = 22
Lisa			X																X		14
D. Alessandro							X	X	X						X				X	X	13
Finetta	X	(X)	(X)	(X)	X														X		7 + (3) = 10
Garbo				X					X	X	X									X	8
D. Adone														X			X		X		7
Servi																					(3)
Staffieri				(X)																	(2)
Cavalieri																					(1)
Soldati																					(1)

17.- Soliloqui di particolare importanza: -

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: Dialogo-scontro fra D. Leonora e D. Carlo (III, 14, pp. 189-198).

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': Trattandosi di una commedia giocata sugli inganni, gli 'a parte' sono frequenti e servono a informare gli spettatori sui veri pensieri e soprattutto sulle intenzioni occulte dei personaggi.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Il duca di Salerno, D. Gastone, è in fin di vita. Il probabile successore sarà il cugino D. Federico. D. Carlo è amico di D. Federico da dieci anni ormai, e lo ha salvato dalla morte in battaglia almeno tre volte.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I		
1	D. Federico è seriamente preoccupato per le gravi condizioni di salute del cugino, duca di Salerno. Il suo fidato amico D. Carlo cerca di consolarlo, ricordandogli, fra l'altro, che sarà con ogni probabilità proprio lui il successore al trono.	
2	Garbo annuncia che le condizioni di salute del duca sono peggiorate e si teme per la sua vita. D. Carlo lo prega di ritornare al capezzale di D. Gastone e di riferire loro gli sviluppi della situazione.	
3	D. Federico si dispera per la salute del cugino, ma D. Carlo cerca di consolarlo, ottenendo però solo l'ira dell'amico. D. Carlo gli annuncia di volere abbandonare la corte, dal momento che la loro amicizia sembra giunta al termine. D. Federico cerca di convincerlo a restare, ricordandogli il dolore per la malattia del cugino. D. Carlo gli risponde che il suo amico si è indebolito non per questo, d'altronde comprensibile, motivo, ma perché si è innamorato perdutamente di una donna. Se in un primo momento cerca di negarlo, alla fine D. Federico riconosce di amare follemente una dama. Vuole tacerne il nome, ma, senza avvedersene, lo pronuncia: è D. Leonora, contessa di Nola. Fa promettere al suo amico di non rivelare a chicchessia la sua identità. Gli racconta inoltre di averle regalato un "fiore di diamanti" che porta sempre sul petto e di averne ricevuto in cambio un anello. D. Carlo teme che la relazione con la dama possa danneggiare la loro amicizia, ma D. Federico lo rassicura che ciò non avverrà.	
4	Garbo annuncia che il duca si è ripreso e ha dato ordini segreti al suo staffiere. D. Federico si congeda da D. Carlo per andare a vedere quanto sta accadendo.	
5	Monologo di D. Carlo che si lamenta della nuova relazione di D. Federico e del pericolo che D. Leonora rappresenta per il futuro della loro amicizia.	
6	D. Leonora chiede informazioni a D. Carlo delle condizioni di salute del duca: questi risponde bruscamente che sta molto male e si allontana.	
7	Dal comportamento di D. Carlo, D. Leonora deduce che D. Federico abbia rivelato all'amico il loro amore segreto: per la donna si tratta di una chiara dimostrazione di scarsa considerazione nei suoi confronti e di un amore non assoluto. Lisa le ricorda che entrambi sono innamorati l'uno dell'altra e ciò dovrebbe bastare, ma D. Leonora incalza, affermando che l'amore è questione fra due persone e nessuno ha il diritto di intromettersi: d'altronde, in questo campo, è solo la donna che detta leggi. Confessa a Lisa di aver chiesto a D. Federico di rompere l'amicizia con D. Carlo, perché solo lei può essere padrona del suo cuore e nessun altro.	
8	Giunge Garbo per riferire alle due donne, a nome del padrone, che il duca ha fatto chiamare presso di sé i notabili di corte. D. Leonora gli chiede se D. Carlo lo accompagni, e il servitore risponde che tutti i membri della corte sono al capezzale del duca moribondo.	Il duca ha fatto chiamare presso di sé il gran cancelliere, il primo ministro, il generale e gli altri grandi dello stato.
9	D. Leonora è inviperita perché in quel momento D. Federico è con il duca e con l'amico piuttosto che con lei. Lisa cerca di rabbonirla ricordandole che gli innamorati preferiscono stare da soli per pensare a ciò che diranno alla persona amata, ma D. Leonora non indietreggia. Giunge D. Federico da solo.	
10	D. Leonora rimprovera a D. Federico di preferire l'amicizia di D. Carlo al suo amore e di avergli svelato il loro segreto, minacciandolo, inoltre, di abbandonarlo. Lisa, a parte, esprime la sua preoccupazione per l'ostinazione della padrona. D. Federico assicura di non aver detto nulla all'amico, ma la donna gli ripete che il suo cuore dovrebbe essere esclusivamente per lei e non per altri. D. Federico le risponde che D. Carlo nutre nei confronti della sua amata una profonda stima, ma D. Leonora se ne va con un ultimatum: o lei o D. Carlo. D. Federico chiede allora aiuto a Lisa, ma ne riceve uguale risposta.	
11	D. Federico, rimasto da solo, si dispera per il dilemma annunciatogli da D. Leonora.	
12	D. Carlo annuncia a D. Federico che il duca è morto: i due piangono sconsolati. Aggiunge che D. Gastone, in punto di morte, ha scelto come suo successore D. Federico, il quale è afflitto anche per le minacce di D. Leonora. D. Carlo rende omaggio al nuovo duca inginocchiandosi di fronte a lui, ma D. Federico lo trattiene e afferma che se la nuova carica dovesse mettere a repentaglio la loro amicizia, preferirebbe rinunciare.	
13	Garbo si congratula con il suo signore, rendendogli omaggio insieme agli altri servitori. D. Federico incarica D. Carlo di organizzare un sontuoso funerale per il defunto duca. Questi gli consiglia di fare un donativo ai poveri affinché si ricordi di D. Gastone. D. Federico lo abbraccia commosso e ordina a Garbo di comunicare alle dame ospiti della corte le ultime notizie e di vestirsi a lutto.	
14	Garbo non sa se avvisare prima la marchesa D. Ardemia o la contessa D. Leonora per rispettare l'etichetta di corte. Capisce che D. Federico ha una predilezione per D. Leonora, ma è allo stesso tempo consapevole che una marchesa conta di più di una contessa. Dopo aver sentito strumenti che suonano allegramente e grida che inneggiano al nuovo duca, decide di gridare in modo da attirare l'attenzione delle due donne: comunicherà la sua ambasciata alla prima che gli si presenterà dinanzi.	
15	Appaiono D. Leonora e Lisa, cui Garbo annuncia la morte del duca e la successione di D. Federico. D. Leonora gli chiede dove sia il duca, e questi risponde che se ne è appena andato via abbracciato a D. Carlo. Si avvia quindi verso l'appartamento di D. Ardemia.	
16	D. Leonora è indispettita perché D. Federico non ha rotto l'amicizia con D. Carlo. Lisa cerca inutilmente di sdrammatizzare la situazione, perché D. Leonora non può sopportare che il suo amante non rispetti la sua volontà. Si propone quindi di usare le "droghe d'amore", cioè di farlo ingelosire, fingendo di essere	

		innamorata di D. Adone.	
	17	D. Adone entra in scena esprimendo il suo stupore di non essere stato scelto come successore del duca. D. Leonora lo asseconda, lamentandosi della scelta poco accorta di D. Gastone. Entrambi profetizzano un futuro di austerità e barbarie per la corte. D. Adone, spinto dalla leziosaggine della donna, inizia a corteggiarla. D. Leonora non si dimostra restia alle attenzioni dello spasimante, ma lo prega di non precipitarsi, regalandogli, come pegno dei suoi sentimenti, un fiore di brillanti regalato da D. Federico.	
	18	Entra in scena Garbo, che, scambiando D. Adone per D. Federico, ineggia al nuovo duca. D. Leonora ne approfitta e ripete a D. Adone che gli ha regalato il fiore di brillanti come pegno della sua stima. Inoltre gli permette di baciarle la mano, mentre ordina a un lacché di preparare una carrozza. Garbo, sorpreso, chiede raggiugli a Lisa, che gli risponde di non voler svelare i segreti dei padroni. Garbo capisce che si tratta di un segreto e annuncia quindi, paradossalmente, di volerlo rendere pubblico.	
Entracte			Viene organizzata la sontuosa processione funebre del defunto duca D. Gastone, preceduta da strumenti a fiato e timpani.
Atto II	1	D. Carlo e D. Alessandro sono desiderosi di celebrare la successione al trono di D. Federico, di cui elogiano le virtù, mettendo in evidenza anche il giubilo dei sudditi. Il nuovo duca è invece contrario ai festeggiamenti a causa del recente lutto.	
	2	D. Ardemia e Finetta si congratulano con D. Federico, pur non dimenticandosi di rivolgergli le condoglianze per la morte del cugino. D. Federico chiede a Lisa dove sia D. Leonora, e questa, imbarazzata, gli risponde che, a causa del mal di testa, è andata a fare un giro in carrozza. D. Alessandro legge il testamento di D. Gastone, secondo il quale D. Federico, oltre a diventare duca, dovrà scegliere come sposa D. Leonora o D. Ardemia. D. Alessandro, amante della marchesa di Taranto, leggendo il documento, trasale. Lisa si allontana per scrivere un messaggio alla padrona sul contenuto del testamento. D. Federico, su consiglio di D. Carlo, si rivolge a D. Alessandro per chiedergli quale donna dovrebbe scegliere come moglie. Questi, ovviamente, risponde che la scelta migliore sarebbe D. Leonora, mentre D. Carlo afferma di propendere per D. Ardemia, per il suo carattere più docile e remissivo. D. Federico si riserva di scegliere secondo quanto gli detterà il cuore.	
	3	D. Federico, temendo che la sua nuova condizione di duca possa nuocere all'amicizia con D. Carlo, vuole concedergli un feudo, che l'amico rifiuta. Il duca teme di non essere amato da D. Leonora, ma D. Carlo gli risponde che la contessa di Nola lo ama con uguale trasporto. Gli rivela, inoltre, di avere architettato uno stratagemma affinché la donna amata si decida a sposarlo.	
	4	Garbo racconta di aver visto D. Leonora e D. Adone amoreggiare: D. Federico si sente mancare.	
	5	D. Federico è disperato, ma D. Carlo gli suggerisce di fare finta di essere felice e allegro, consiglio che l'amico, dapprima riluttante, decide di seguire.	
	6	D. Adone in un <i>a parte</i> elogia le virtù di D. Leonora, pur lamentandosi della sua natura capricciosa. Si rivolge quindi a D. Federico per congratularsi con lui, non senza un certo risentimento, per la nuova carica. D. Federico si accorge che il cugino porta il fiore di brillanti regalato a D. Leonora e si sente venir meno. Si rammarica che D. Adone non sia vestito a lutto e mostri un'apparenza così ilare e scherzosa: D. Carlo gli consiglia di raffrenare la stizza. Inizia un acceso dialogo sul rispetto del lutto nell'abbigliamento: per D. Adone si tratta solo di tradizioni ormai superate, mentre D. Federico sostiene che il non rispettarlo sia segno evidente di un animo depravato. D. Adone taglia corto e comunica al duca di essersi fidanzato con la contessa di Nola. D. Federico, costernato, gli domanda se D. Leonora sia d'accordo di rendere pubblico il loro fidanzamento. D. Adone risponde affermativamente, mostrandogli il fiore di brillanti. D. Federico augura loro ogni felicità.	
	7	D. Federico è disperato, ma D. Carlo è sicuro che il fidanzamento con D. Adone sia solo uno stratagemma per farlo ingelosire, perché la migliore 'droga d'amore' è proprio la gelosia. Consiglia quindi l'amico di ricamiarla con la stessa moneta, facendola ingelosire con un'altra donna.	
	8	Dichiarazione misognina di D. Carlo: l'umanità è veramente sfortunata perché ha bisogno delle donne per riprodursi.	
	9	Finetta rivela a D. Carlo ciò che crede un segreto: D. Alessandro è follemente innamorato di D. Ardemia e ne è pazzamente geloso. La servetta prega D. Carlo di convincere il duca a scegliere come sposa la sua padrona. Questi non nasconde che l'impresa è difficile, anche perché il duca è innamorato di D. Leonora, ma con l'aiuto di Finetta forse non tutto è perduto, a patto che si impegni a riferirgli tutto quanto vedrà e sentirà fra D. Ardemia e D. Leonora, usando l'alfabeto muto che entrambi conoscono. Finetta accetta.	
	10	Finetta dichiara di essere decisa a far diventare duchessa la sua padrona con l'aiuto di D. Carlo, in modo da sottrarre la sua padrona al gelosissimo D. Alessandro.	
	11	Scenata di gelosia di D. Alessandro a D. Ardemia. Finetta, a bassa voce, le consiglia di mandarlo al diavolo, poi si nasconde per riferire tutto a D. Carlo.	
	12	Continuano i rimproveri dettati dalla gelosia di D. Alessandro verso D. Ardemia, la quale, secondo il suo innamorato, ambirebbe solo a diventare duchessa. D. Ardemia è ormai allo stremo delle forze e per consolare D. Alessandro gli rivela che D. Federico ama in realtà D. Leonora, ma questi non le crede.	
	13	D. Carlo prega D. Ardemia di poter avere un abboccamento per comunicarle alcune vantaggiose notizie. Per D. Alessandro è una conferma delle ambiziose mire di D. Ardemia.	
	14	D. Carlo dice a D. Ardemia che D. Alessandro avrebbe bisogno di una buona lezione, rendendolo geloso a ragione. D. Ardemia teme che D. Alessandro possa ucciderla, ma D. Carlo la rassicura, purché segua alla lettera i suoi consigli. D. Ardemia, dapprima titubante, finisce per accettare.	
	15	D. Federico racconta a D. Ardemia la sua situazione con D. Leonora. La prega di fingere di essere innamorata di lui per destare la gelosia di D. Leonora. D. Ardemia teme di acquistare una brutta fama	

	fingendo una relazione col duca, ma questi la rassicura: se il piano non darà i suoi frutti in poco tempo, sarà disposto a sposarla. D. Ardemia tentenna in un primo tempo, ma finisce per accettare.	
16	D. Federico ringrazia D. Ardemia e le bacia le mani, proprio quando sopraggiunge D. Alessandro. D. Carlo, a bassa voce, suggerisce a D. Ardemia di istigare il geloso amante, mentre il duca si sfila dal dito un anello e lo consegna alla donna. D. Alessandro si precipita verso D. Ardemia, ma D. Federico lo ferma e gli chiede cosa voglia. Questi risponde evasivamente e viene congedato bruscamente dal duca, non senza aver prima fulminato con lo sguardo D. Ardemia.	
17	D. Alessandro, tormentato dalla gelosia, torna annunciando al duca l'imminente arrivo di D. Leonora. D. Federico lo tratta come un impertinente e lo congeda nuovamente. D. Ardemia suggerisce ai due di entrare nella sua stanza per far credere a D. Leonora che stanno trattando degli affari importanti e segreti.	
18	Lisa è impaziente di vedere la sua padrona. Cerca di parlare con D. Carlo per sapere se il duca ha scelto chi sposare, ma questi le dice che deve andare dalla marchesa di Taranto per trattare un affare estremamente importante. Lisa è convinta che si tratti del matrimonio fra D. Ardemia e D. Federico.	
19	D. Leonora entra in scena agitando il messaggio inviatole da Lisa. D. Adone è confuso per l'atteggiamento della donna. Inizia a fare sfoggio delle sue innumerevoli conquiste, affermando di avere trovato finalmente in D. Leonora una donna adatta a lui. Lisa annuncia alla padrona che D. Carlo è nella stanza di D. Ardemia per trattare un affare importante, forse il matrimonio con il duca, al che viene mandata via dalla contessa. D. Adone si dichiara disposto a sposare D. Leonora, visto che anche D. Federico non si è opposto. A queste parole, la donna accetta, purché chieda il consenso al duca, quando sarà da solo senza D. Carlo, il mattino seguente. Intanto vede uscire dalla stanza di D. Ardemia D. Carlo e D. Federico.	
20	Giungono D. Federico e D. Ardemia in atteggiamento affettuoso mentre D. Leonora osserva stizzita.	
21	D. Ardemia mostra a D. Leonora l'anello regalato dal duca, facendole arguire di essere stata chiesta in sposa. D. Leonora è incolerita, ma allo stesso tempo subodora che si tratti di uno stratagemma di D. Federico e di D. Carlo per farla ingelosire. Decide di attendere l'evolversi degli eventi.	
Entracte		
Atto III		
1	D. Ardemia vuole andare a visitare D. Leonora per chiederle consiglio su quanto è successo con il duca, ma Finetta cerca di dissuaderla in quanto si tratta di una pericolosa e astuta rivale. D. Ardemia la prega di non preoccuparsi; alla fine Finetta annuisce, ma decide di nascondersi per osservare ciò che accadrà.	
2	Lisa teme che non ci sia più speranza, ma D. Leonora è fermamente convinta che quanto è accaduto sia solo uno stratagemma ordito da D. Carlo.	
3	D. Ardemia confessa a D. Leonora che D. Federico le vuole bene e che ricambia tale sentimento, ma questa le risponde che si tratta solo di un piano predisposto per farla ingelosire: se proprio ci tiene, ami pure il duca, perché ben presto capirà che tutte le sue attenzioni sono solo astuzie messe in atto per riconquistare l'amante perduta.	
4	Garbo annuncia a D. Ardemia che sta per arrivare D. Federico, accompagnato da D. Carlo, e che vuole parlare con lei. D. Leonora ordina a due staffieri di afferrare Garbo e di trattenerlo nelle sue stanze, a costo di bastonarlo. In questo modo potrà nascondersi dietro una porta e sarà così in grado di ascoltare ciò che si dicono D. Federico e D. Ardemia, la quale però non dovrà in alcun modo far capire al duca che la donna li sta osservando.	
5	Finetta, usando l'alfabeto muto, rivela a D. Carlo la presenza di D. Leonora, e questi, a sua volta, avvisa D. Federico che la contessa di Nola li sta osservando di nascosto.	
6	D. Federico dichiara a D. Ardemia di essere innamorato di lei. In un primo momento questa è titubante, ma il duca insiste nel dichiararle il suo amore. D. Leonora non crede alle sue orecchie, mentre D. Ardemia ride fra sé e gioisce della sua rivincita, decisa a portare a termine la sua vendetta. I due iniziano a stringersi le mani con grande passione, finché D. Leonora rivela la sua presenza interponendosi fra i due. Stronpoe in un'invettiva contro di loro, specialmente contro la volubilità di D. Federico. Confessa di avere simulato di amare D. Adone solo per farlo ingelosire, al che D. Federico dichiara di provare orrore per la trama ordita. D. Leonora, disperata, inizia a piangere, supplicandolo di perdonarla, mentre D. Federico, irremovibile nella sua scelta, le ricorda che la gelosia, sale dell'amore, deve essere usata con moderazione. Le parole del duca, comunque, dimostrano ancora una certa insofferenza nei confronti di D. Adone, a tal punto che D. Leonora vi intravede un barlume di gelosia: c'è quindi ancora speranza per una rivalsa. Subito dopo, esce.	
7	D. Federico è esultante per il dialogo avuto con D. Leonora e confessa a D. Ardemia di avere finto sui suoi sentimenti, essendo stato avvertito fin dall'inizio della sua presenza. Sopraggiunge di soppiatto D. Alessandro, proprio quando il duca bacia la mano alla dama.	
8	D. Alessandro accusa D. Ardemia di essere perfida e ambiziosa. Questa, decisa a farlo rinsavire una volta per tutte, ribadisce la sua predilezione per il duca ed esce di scena, mentre Alessandro si dispera.	
9	Garbo, scapigliato, racconta a D. Alessandro che D. Leonora, inferocita, va dicendo in giro che il duca sposerà la marchesa D. Ardemia. D. Alessandro, al colmo della disperazione, decide di parlare apertamente con il duca, anche a costo di rimetterci vita. Sopraggiunge D. Leonora	Garbo è stato legato per ordine di D. Leonora e, dopo essere stato liberato, è stato preso a pedate per ben sei volte.
10	D. Leonora ordina a Garbo di comunicare a D. Carlo che vuole vederlo.	
11	D. Leonora, fra sé, afferma di voler smascherare l'inganno ordito da D. Carlo e dal duca. A Lisa che si lamenta della sconfitta subita, replica di essere ancora fiduciosa in una rivincita.	
12	D. Leonora dichiara a D. Carlo di voler essere del tutto sincera con lui. Ha ormai accettato la sua sconfitta amorosa con il duca, ma spera ancora di trovare un uomo saggio e prudente, proprio come D. Carlo, con cui sposarsi. Questi è sconcertato e cerca di convincerla che un ottimo marito per lei sarebbe D. Adone.	
13	In un soliloquio D. Leonora esprime tutta la sua sorpresa per l'estrema astuzia di D. Carlo.	

14	D. Adone comunica a D. Leonora che il duca, inaspettatamente, ha negato il suo assenso al loro matrimonio, adducendo futili motivi. La donna, intuendo di essere ancora amata da D. Federico, suggerisce a D. Adone di chiedere l'intercessione di D. Ardemia.	
15	D. Alessandro, furioso dopo un litigio con D. Ardemia, viene avvicinato da D. Leonora, che gli propone di unirsi a lei in uno stratagemma: dovranno infatti fingere di essere innamorati per fare ingelosire e per riconquistare i rispettivi amanti.	D. Alessandro ha litigato con D. Ardemia e le ha manifestato tutta la sua disapprovazione.
16	D. Carlo si rammarica che D. Federico non abbia dato il suo consenso alle nozze di D. Adone e D. Leonora, perché, così facendo, di certo la dama avrà intuito che è ancora innamorato di lei. Per evitare che la contessa sposi D. Adone per ripicca, a D. Carlo resta solo l'esilio. Stanno per giungere D. Adone e D. Ardemia: D. Carlo e il duca decidono di nascondersi per ascoltare il dialogo.	
17	D. Ardemia, fra sé, dice di essere preoccupata per D. Alessandro e si pente di aver voluto assecondare i piani del duca. D. Adone supplica la marchesa di voler intercedere presso il duca per ottenere l'assenso al suo matrimonio con D. Leonora. Sentendo che D. Leonora vuole sposare D. Adone, il duca, nascosto, si sente mancare, ma D. Carlo gli ricorda che sono solo stratagemmi amorosi. D. Ardemia acconsente di aiutarli.	
18	D. Ardemia si lamenta della situazione creatasi con il duca, ma questi la rassicura, pregandola di continuare a fingere, nonostante la marchesa sia decisa a svelare a D. Alessandro la verità.	
19	Sopraggiungono D. Leonora e D. Alessandro: la dama è convinta di raggiungere il suo scopo o si sposerà con lui. D. Ardemia, fra sé, decide di seguire a fingere. D. Leonora chiede scusa a D. Ardemia di essersi comportata male con lei, e le augura ogni felicità nel suo matrimonio con il duca. Confessa di essersi innamorata perdutamente di D. Alessandro, che riconosce di ricambiare il sentimento. D. Ardemia sospetta che si tratti di un inganno e augura loro buona fortuna. D. Alessandro incalza e chiede a D. Ardemia di intervenire affinché il duca dia il suo consenso al loro matrimonio. La marchesa dice di essere confusa perché anche D. Adone le ha chiesto lo stesso favore e non sa come comportarsi. D. Leonora le ricorda che il suo amore per D. Adone è stato solo un espediente per fare ingelosire il duca, ma ora ama solamente D. Alessandro. D. Federico, nascosto, vuole intervenire, ma D. Carlo lo trattiene. D. Ardemia propone a D. Leonora di celebrare il matrimonio immediatamente per evitare l'intervento di D. Federico: ci penserà lei, in seguito, a rabbonirlo. D. Carlo, nascosto, esulta per il colpo da maestra di D. Ardemia. D. Alessandro è afflitto, ma D. Leonora, fingendo di rallegrarsi, accetta la proposta. Quando i due stanno per unirsi in matrimonio, interviene il duca che afferra la mano di D. Leonora, la quale si ravvede del suo ostinato orgoglio. I due si rappacificano, mentre D. Alessandro accorre in aiuto di D. Ardemia, svenuta poco prima.	
20	D. Leonora intercede presso D. Federico affinché conceda il suo beneplacito alle nozze di D. Ardemia e D. Alessandro, il quale però deve promettere solennemente di non essere più geloso. Interviene D. Adone, rallegrandosi delle nozze fra il duca e D. Leonora, facendo richiesta di nuove riforme per la corte. D. Carlo ammette di aver perso e, pur sentendosi invitato, dichiara di aver scelto la via dell'esilio. D. Leonora, volendo agire come moglie prudente, risparmia l'esilio a D. Carlo, purché riconosca che solo le donne sono le padrone delle "droghe d'amore": D. Carlo lo ammette <i>coram populo</i> .	

29.- Tema principale: ● L'amicizia maschile *versus* l'amore uomo-donna.

30.- Temi secondari: ● Misoginia. ● Critica ai 'filosofi' che vogliono sradicare le tradizioni dalla società.

● Insincerità delle donne. ● La possessività della donna nel rapporto amoroso esige il sacrificio dell'amicizia. ● La gelosia ravviva la passione amorosa e ne è ingrediente indispensabile (D. Carlo: "[...] il dar gelosia forte / accresce amore, ed è certo rimedio / contro la gelosia"; II, 14, p. 133). ● La ragion di stato impedisce al buon governante di commettere azioni avventate, anche se la gelosia lo divora, proprio perché è in grado di sacrificare i propri desideri personali per il bene dello stato.

31.- Motivi: ● L'uomo saggio non si scoraggia nemmeno di fronte alla morte: (I, 1, p. 52): "D. Carlo: L'uomo saggio però / nè sui colpi di morte fa stupori, / né s'abbandona troppo al suo cordoglio". ● Critica verso i dottori arroganti ma inetti: (I, 1, p. 53): "D. Federico: E questi Dottorelli scopritori / degl'arcani più occulti di natura, / di portentosi antidoti celesti, / in ciarle dotti, e in aggrottar le ciglia". ● Ripetuti accenni misogini: la donna è necessaria solo per la procreazione (D. Carlo: I, 3, pp. 59-60); è per natura volubile e incostante: (I, 5, p. 65): "D. Carlo: [...] il cervello d'una Donna / ha sempre de' capricci inaspettati; (III, 19, p. 212): "D. Leonora: Abbiam certi cervelli in queste zucche / come girandolette ad ogni vento"; è ambiziosa: (I, 12, p. 78): "D. Carlo: [...] ambizione, / che regger suol d'un sesso molle il cuore"; le donne sono ambiziose, superficiali, volubili, ma sono un male necessario per sposarsi (D. Carlo: II, 3, pp. 108-109); sfortunata l'umanità che ha bisogno delle donne per perpetuarsi ("D. Carlo: Se gl'alberi fruttassero fanciulli / quanto meglio sarebbe! Signor no, / per aver de' figliuoli è necessario / darsi prigion a queste bestiolette", II, 8, p. 121); le donne sono bugiarde ("D. Alessandro: O equivoci, o bugie; la verità / sincera, aperta, è morta per le donne", II, 12, p. 129); le donne diventano arroganti quando si sentono eccessivamente amate ("D. Federico: Ma il vostro sesso, perdonate, ha il vizio / di divenir superbo, e stravagante / quanto più noi l'amiamo", II, 15, p. 136); in definitiva: (III, 8, p. 184): "D. Alessandro: Oh Donne, oh Donne, oh sesso snaturato!"; (III, 9, p. 184): "Garbo: Oh Donne, oh Donne, oh sesso stravagante!".

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: ● Garbo scambia D. Adone per D. Federico e si scusa dicendo "Nel suo di dietro mi pareva un Duca"; poco prima aveva parlato di "prospettiva

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19_20_21/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19_20.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: cfr. § 38.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: ● No, dato che l'azione si svolge nell'arco di due giorni.

43.- Luogo: ● Sì, il palazzo ducale.

44.- Azione: ● Sì, la storia d'amore di D. Leonora per D. Federico e gli inganni orditi per risolvere i problemi che ne derivano.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: -

46.- Uso di effetti sonori e musicali: ● (I, 14, p. 83, didascalia): "Odonsi strumenti allegri e voci di dentro che gridano". ● (II, 1, p. 98, didascalia): "Precedono al suono d'una marcia di strumenti da fiato e di timpani molti servi da lutto".

47.- Uso di effetti 'speciali': -

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: ● (I, 1, p. 98): festeggiamento della successione al trono ducale di D. Federico, nonostante il lutto per la morte di D. Gastone. ● (III, 20, pp. 218-221): ultima scena a cui partecipano quasi tutti i personaggi.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: -

50.- Didascalie di particolare importanza: ● Quella che descrive la prima apparizione in scena di D. Adone: "Questo personaggio dovrà essere abbigliato riccamente, e con tutti i segni della moda, ma non in caricatura grossolana. Uscirà dalla porta di mezzo spruzzando de' spiriti in un fazzoletto, che fiuterà" (I, 17, p. 89). ● Le didascalie che indicano l'entrata e l'uscita dei personaggi sono fondamentali, dal momento che l'azione della commedia si svolge in una scena fissa su cui si aprono diverse porte.

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Accenno alla vicenda con il Gratarol nella prefazione dell'autore (p. 48).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, Teatro San Salvatore.

53.- Data: 10 gennaio 1777.

54.- Compagnia: Compagnia Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: In uno dei manoscritti marciاني (Ms. Ital. Classe IX, n. 686, colloc. 12076) Gozzi indica che furono dieci le recite (239v).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Uso frequente di espressioni proverbiali e *sententiae*. (I, 3, p. 55): "D. Carlo: Tutto possiede chi del nulla è pago"; (III, 1, p. 155): "D. Ardemia: Non dir mai tacco se non è nel sacco"; (III, 3, p. 160): "D. Leonora: [...] s'ella è una rosa fiorirà"; (III, 6, p. 179): "D. Federico: Che quando una vittoria s'è perduta / vil si dichiara chi discolpa adduce"; (III, 6, p. 179): "D. Federico: Sulla mensa d'amor, la gelosia / sta come il sale. Usato parcamente / condisce, ma se usato è a larga mano, / senza riguardi, le vivande guasta"; (III, 6, p. 180): "D. Leonora: La dove il dente duol la lingua batte"; (III, 12, 89): "D. Carlo: [...] La leggerezza, oppur la gravità / de' cervelli, Signora, è dipendente / solo dalla bilancia, che gli pesa". ● Riferimenti mitologici e riferimenti storici, spesso con valore parodico o polemico: (I, 3, p. 61): "D. Federico: Avea colei Demostene negli occhi"; (I, 3, p. 62): "D. Carlo: Sarà questo un comando della Ninfa [...] Sono i comandi delle Clori, e sacri"; (I, 4, p. 64): "D. Carlo: Ecco la riverita Amazzone"; (I, 5, p. 65): "D. Carlo: Ecco la formidabile Talestri"; (I, 6, p. 66): "D. Leonora: Vedi il tuo favorito? Che miracolo! / Pilade senza Oreste"; (I, 7, p. 67): "D. Leonora: Al suo fedele Acate"; (I, 16, p. 86): "D. Leonora: Per non staccarsi dall'amato Pilade"; (I, 16, p. 87): "D. Leonora: Gran Catonessa ho io per cameriera"; (II, 2, p. 105): "D.

Carlo: Gran Cupido”; (III, 4, p. 163): “D. Ardemia: Chi è lei? Venere Dea della bellezza?”; (III, 6, p. 176): “D. Leonora: Adone è un Ganimede”; (III, 11, p. 186): “D. Leonora: Sospetto al grand’Enea”; (III, 12, p. 191): “D. Leonora: Questi Catoni / ipocriti”; (III, 15, p. 202): “D. Leonora: Il Duca giugne con Ulisse il saggio”.

B.- FONTE SPAGNOLA: *Celos con celos se curan*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Tirso De Molina (pseudonimo di fray Gabriel Téllez), *Celos con celos se curan*.

60.- Edizione utilizzata: TIRSO DE MOLINA, *Celos con celos se curan* (edición crítica, estudio y notas de BLANCA OTEIZA), Kassel, Edition Reichenberger, 1996.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia.

62.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell’edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Celos con celos se curan</i>	<i>Le droghe d’amore</i>
César	D. Federico
Sirena	D. Leonora
Carlos	D. Carlo
Diana	Lisa
Marco Antonio	D. Adone
Alejandro	D. Alessandro
Narcisa	D. Ardemia
Gascón	Garbo
Un cortesano	-
Acompañamiento	Soldati
Alcaide	-
Dos criados	Staffieri, Servi
Paje	-

Nota: Il nome gozziano di D. Adone può derivare da una battuta pronunciata da Gascón: “mal Adonis vuestra Venus”, riferita a Marco Antonio e Sirena (vv. 878-879, p. 189). Ne *Le droghe d’amore*, D. Federico riecheggia il nome della protagonista della commedia di Tirso: “Quella sirena / maledetta, terribile, s’avvide” (I, 3, p. 61).

IV.- STRUTTURA DELL’INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Il duca di Milano, nonostante la giovane età, è molto malato: aspirante al trono è lo zio Cesar, legato a Carlos da una lunga e affettuosa amicizia.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Mentre si stanno allontanando da Milano, Carlos esprime il suo risentimento a César, perché sa che il suo amico è innamorato, ma non gliel’ha confessato. César risponde facendo appello al segreto dell’amicizia e al codice cortese che esige di non rivelare il nome dell’amata. Carlos è deciso ad abbandonare l’amico, che però lo ferma e inizia a descrivere la festa in cui conobbe la sua amata e il travolgente sentimento che provò a prima vista. Dopo aver fatto abbondante uso delle convenzioni topiche e contraddittorie dell’amore cortese, alla fine del racconto, inavvertitamente, César fa il nome del suo nuovo amore: Sirena. Prega Carlos di non svelare a nessuno il suo nome: possedendo tale segreto ora è diventato signore della sua anima. Entra Gascón e annuncia l’arrivo di Sirena e della cugina Diana, aggiungendo alcune battute cariche di doppi sensi sessuali (vv. 367-377). Carlos si allontana per andare dalla sua amorosa Vittoria. Divertente monologo di Gascón che si lamenta di non avere una donna (vv. 393-412). Giungono le due donne. Diana avvisa Sirena che César deve essere da quelle parti: questa si sorprende che non ci sia anche Carlos. César si presenta alle nobildonne, elogiando la bellezza di Sirena, che invece pretende di essere amata con assoluta esclusività, così come lei lo ama. Sebbene sia a conoscenza della lealtà di Carlos, la sua presenza la infastidisce, perché solo lei e nessun altro può occupare il cuore di César. Questi allora si rivolge alla cugina affinché Sirena sia più comprensiva, ma Diana risponde che ha solo una possibilità: Sirena o Carlos. Monologo di Carlos, che si dispera perché non vuole rinunciare all’amicizia con Carlos: potrà trovare altre donne belle, ma mai un amico fedele come lui. È confuso e non sa chi scegliere. Sopraggiunge Carlos esultante: il nipote è morto, quindi César è diventato duca di Milano. César non sembra rallegrarsi della notizia: troppo gli pesa il dilemma fra amore e amicizia e i contraddittori sentimenti	“En un festín que el duque mi hermano hizo” (v. 249); “el teatro ducal y la festiva / ocupación sonora en instrumentos / principios dio al sarao y a mis tormentos” (vv. 262-264).

	che ne nascono. Aggiunge all'amico che la nuova carica non cambierà la loro amicizia. Dialogo fra Diana e Sirena: la prima è contenta dell'ascesa al trono di César, perché pensa ai benefici che ne deriveranno per Sirena. Questa è invece preoccupata perché la nuova posizione di César possa far vacillare il loro amore. È decisa a far ingelosire il nuovo duca, affinché la ami ancora di più, a costo di perderlo e restare marchesa. Sceglierà come rivale Marco Antonio, uomo per virtù e ceto inferiore a César. Giunge Marco Antonio, che è stizzito per la scelta del nuovo duca; viene assecondato da Sirena. In un eccesso di vanità, Marco Antonio elenca tutte le sue doti, che lo avrebbero reso miglior successore del defunto duca. Sirena gli dichiara il suo amore e gli consegna in pegno una collana (<i>banda</i>) di diamanti. Entra Gascón che scambia Marco Antonio per il suo padrone, e, inteso il <i>qui pro quo</i>, vuole andarsene, ma Sirena lo ferma. Intanto Marco Antonio le bacia la mano e riceve da lei l'incarico di congratularsi senza troppo entusiasmo con il nuovo duca. Gascón non crede ai suoi occhi, ma subito dopo sale in carrozza con le due donne.	
Entracte		
Atto II	Entrano in scena César, Carlos e il loro seguito. Il nuovo duca ordina di rendere gli onori funebri al nipote e, successivamente, di festeggiare con moderazione la sua successione al trono ducale. Un cortigiano loda la sua discrezione. Rimasti da soli, César ricorda all'amico che, se in pubblico devono rispettare le formalità dovute al suo nuovo rango, in privato devono comportarsi come gli amici di sempre. Quindi lo investe del titolo di marchese del Monferrato. Iniziano a parlare delle rispettive donne. Il duca si lamenta della gelosia di Sirena per la loro amicizia: ne segue una tirata misogina sulla volubilità femminile. Li interrompe Gascón per congratularsi con il suo signore. César, indispettito, lo congeda bruscamente, ma Gascón gli racconta quanto ha visto: Marco Antonio ha baciato la mano di Sirena, che gli ha dato una collana di diamanti, appartenuta a César. Inoltre trasmette al duca i tiepidi auguri di Sirena. Prima di allontanarsi Sirena ha riferito a Gascón di comunicare al suo padrone che ama Marco Antonio in modo assoluto e senza l'intromissione di alcun amico. César è indispettito dalla notizia, ma Carlos gli ricorda che è nella natura delle donne, degne eredi di Eva, scegliere ciò che le porta alla rovina. César si lamenta dell'intrinseca contraddittorietà dell'amore. Carlos gli consiglia di fingere di rompere la loro amicizia, ma César non accetta. Sopraggiunge Marco Antonio vestito di gala che si congratula con il nuovo duca. César gli fa notare che il suo abbigliamento non è adatto al recente lutto, ma l'altro si scusa dicendo che si è vestito così a causa dell'amore per una dama, che gli ha regalato la collana di diamanti che porta al collo. César si rivolge a Carlos, disperandosi di non potersi vendicare in quanto duca. Marco Antonio svela il nome della dama, pur sapendo di fare cosa non gradita a Sirena. Trasmette al duca gli auguri della dama, a cui César risponde promettendo di voler essere testimone al loro matrimonio. Rimasti da soli, Carlos rassicura César: la relazione con Marco Antonio è solo uno stratagemma amoroso ordito da Sirena per farlo ingelosire. Gli propone quindi di ripagarla con la stessa moneta, rivolgendo la sua attenzione verso un'altra donna, Narcisca, contessa di Valenza Po: l'amico accetta e se ne vanno. Entrano in scena Narcisca e il suo innamorato Alejandro. La donna non vuole che partecipi a un torneo per il pericolo che potrebbe correre, ma questi le ricorda che deve farlo per fedeltà al suo signore, duca di Milano: Narcisca minaccia vendetta. Sopraggiunge Carlos, che chiede a Narcisca un abboccamento in privato: Alejandro si insospettisce. Rimasti da soli, Carlos informa Narcisca che il duca vuole chiederle un favore. Sopraggiunge César, cui Narcisca rende omaggio per la nuova carica assunta. Il duca le descrive il suo tormento d'amore, tant'è che Narcisca crede di essere l'oggetto del suo amore, ma questi la rassicura che si tratta di un'altra donna. Le parla del suo amore per Sirena, ora innamorata di Marco Antonio: la prega dunque di aiutarlo a fare ingelosire Sirena, fingendo una relazione con lui. Dapprima Narcisca rifiuta temendo il discredito che ne potrebbe derivare. Il duca cerca di tranquillizzarla: il loro amore simulato non sarà né lungo né pubblico. Narcisca accetta a patto che si racconti la verità ad Alejandro nel caso che questi venisse a conoscenza del fatto. César non può accettare, altrimenti lo stratagemma perderebbe ogni valore. Infine, Narcisca consente. Alejandro, insospettito dall'incontro di Narcisca con César, entra in scena e vede che il duca consegna un anello a Narcisca. César si infastidisce per l'indiscreta e improvvisa entrata di Alejandro, il quale, confuso, chiede scusa. Il duca lo congeda sgarbatamente. Narcisca confessa che il suo amante è Alejandro, il quale rientra in scena. In un <i>a parte</i> proclama tutta la sua sofferenza, dicendo poi ad alta voce di essersi dimenticato di congratularsi con il nuovo duca, il quale lo ringrazia e lo congeda. Narcisca è sorpresa che il duca non si commuova per la sofferenza di Alejandro. Questi ritorna subito dopo per comunicare a César l'arrivo di Sirena. Il duca si insospettisce e gli chiede se faccia le funzioni di paggio o governante. Giunge Sirena e rende omaggio al duca, mentre questi si rivolge a Narcisca ricordandole gli impegni presi recentemente con lui. Sirena non capisce di cosa stiano parlando, mentre in un <i>a parte</i> Alejandro confessa a Narcisca tutto il suo dolore. César ordina ad Alejandro di seguirlo ed esce, quest'ultimo si insospettisce perché non lo fanno parlare. Carlos gli ripete che il duca lo attende, e se ne vanno. Narcisca mostra l'anello regalato dal duca a Sirena, che non può non disperarsi.	
Entracte		
Atto III	Sirena riferisce a Narcisca che, secondo lei, il duca la corteggia solo per mitigare la sua vera pena d'amore. Narcisca le risponde di esserne innamorata, nonostante le stizzose parole della rivale. Sirena, infuriata, la minaccia di prepararsi a patirne le conseguenze. Sopraggiunge Gascón con il capo delle guardie (<i>alcavale</i>) per annunciare a Sirena che sta per arrivare il duca accompagnato da Carlos. Sirena ordina al capo delle guardie di rinchiudere il servitore. In questo modo Sirena vuole assicurarsi che Gascón non informi il padrone della sua presenza, così potrà nascondersi e ascoltare il colloquio fra il duca e Narcisca, potendo stabilire chi ami veramente César. Comunica il suo piano a Sirena e si nasconde dietro un cespuglio di mirto. Narcisca, rimasta da sola, confessa di non voler essere sconfitta e gabbata in questa battaglia amorosa. Sopraggiunge Carlos accompagnato da César, che confessa all'amico di provare un'intensa sensazione di tranquillità e di piacere alla presenza di Narcisca e, allo stesso tempo, di invidiare Alejandro per la sua relazione con la donna. Uscito Carlos, César confessa a Narcisca di essersi innamorato di lei. Sirena, nascosta, non crede a ciò che sente, e si ingelosisce. Narcisca, in un <i>a parte</i>, afferma di essere sconcertata dalle parole del duca e crede che questi sappia che Sirena è nascosta e li sta ascoltando. César continua a dichiararle il suo amore, mentre Sirena monta in collera. Narcisca confessa al duca di temere la vittoria finale della rivale e piange sconsolata. César dichiara di essersi ormai dimenticato del suo antico amore, a cui spetta un degno amante come Marco Antonio. Narcisca gli chiede se sia verità o finzione, ma il duca le risponde che dipende tutto	

da lei: se vuole che sia una burla, lo sarà, altrimenti sarà verità. Ne segue un fitto scambio di battute amorose fra i due, che culmina con la reciproca promessa di matrimonio. Sirena esce allo scoperto, rimproverando al duca la sua volubilità: proprio per questo ha voluto mettere alla prova il suo amore, scegliendo come rivale un uomo superbo, inferiore per ceti e indiscreto. Nonostante ciò, dichiara di aver imparato la lezione e di volere recuperare il suo amore perduto. César accetta le scuse, ma ribadisce che ormai il suo amore per lei è svanito, perché ha esagerato con la sua gelosia. Sirena chiede a César di poter parlare da sola con lui. Narcisa si allontana. Sirena gli chiede nuovamente se sia deciso a rompere la loro relazione: il duca è irremovibile, ormai non l'ama più. Entra in scena Alejandro vestito da giardiniere: è disposto a tutto, anche a essere ucciso dal duca, pur di sapere perché Narcisa non l'ama più. Questa cerca di farlo rinsavire e comunica a César che è arrivato il giardiniere, ma Alejandro rivela la sua identità al duca. César prova un'intensa gelosia nei confronti del rivale, ma lo perdona: Narcisa diverrà ben presto sua sposa. Arriva Marco Antonio, che rivolge affettuose parole a Sirena. César lo saluta e, in un <i>a parte</i>, dichiara di essere confuso nella scelta fra le due donne, per gli imperscrutabili, contraddittori sentimenti suscitati in lui dalla gelosia. Carlos annuncia l'arrivo dell'ambasciatore di Francia: César confessa all'amico di essere estremamente confuso, muore per Narcisa e impazzisce per Sirena. Rimaste da sole, Narcisa e Sirena si affrontano in un duello di battute in merito a chi di loro è più amata dal duca. Sirena racconta a Diana quanto è accaduto: sposerà dunque Marco Antonio per ripicca, convinta di portare a termine la sua vendetta. Alejandro propone a Sirena di condividere le loro disgrazie, fingendo di essere innamorati l'uno dell'altra, così da far ingelosire i loro amanti. Sirena accetta di raggiungere la sua vendetta non con Marco Antonio, ma con Alejandro, il quale vuole verificare se è proprio vero che "la gelosia si cura con la gelosia". Marco Antonio chiede a Narcisa di intercedere presso il duca affinché questi dia il suo benedetto per le nozze con Sirena. Narcisa lo farà di certo il mattino del giorno dopo. César ha fretta di sposarsi, perché ha paura che Narcisa cambi idea, ma questa lo rassicura della sua fedeltà e gli comunica la richiesta di Marco Antonio. Un paggio annuncia l'arrivo di Sirena, César decide di nascondersi per vedere cosa succede, ma, in un <i>a parte</i> Sirena comunica ad Alejandro che il duca li sta osservando di nascosto. Sirena chiede scusa a Narcisa del suo comportamento e augura ogni bene alla nuova coppia, contraccambiata da Narcisa. Sirena dichiara di essersi innamorata, ricambiata, di Alejandro e di volersi sposare con lui. Narcisa crede che si tratti di un altro stratagemma della rivale per farla ingelosire. Alejandro afferma di non volere competere con il duca, ma di sperare solo che Narcisa e César siano i loro testimoni alle nozze. Per evitare ulteriori contrattempi, Narcisa propone loro di unirli in matrimonio immediatamente, facendo lei da testimone. <i>A parte</i>, Narcisa e César, nascosto, esprimono la loro sorpresa. Narcisa li avverte di non farsi trascinare dalla vendetta, perché in realtà non si amano. Alejandro proclama solennemente la verità dei suoi sentimenti per Sirena. Il duca rivela la sua presenza, dichiara di non amare Narcisa, la quale accetta rassegnata. Le due coppie, Narcisa-Alejandro e Sirena-César, finalmente riunite, si danno la mano per sposarsi. Entra in scena Gascón, dopo essere stato rinchiuso per due ore, che benedice, sorpreso, i novelli sposi, mentre comunica che l'abbandonato Marco Antonio è alla porta. César proclama solennemente al pubblico che "celos con celos se curan".	

65.- Tema principale: ● Dissidio fra amore uomo-donna e amicizia maschile. ● L'indissolubile legame fra amore e gelosia. ● L'intrinseca contraddittorietà dell'amore.

66.- Temi secondari: ● La misoginia. ● L'onore (del vassallo rispetto al signore che non può sfidarlo per rispetto dei vincoli feudali, ma anche della donna che teme di perdere il suo onore se lo stratagemma ordito si trasforma in gabbio). ● La ragion di stato (che impedisce al signore di vendicarsi).

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Il ducato di Milano

68.- Luoghi particolari: ● Le rive del Po (Gascón lo chiama anche *jardín frontero*, v. 369, p. 163). ● Il palazzo ducale. ● La casa di campagna (*casa de placer*) di Sirena.

69.- Identità di luogo fra le scene: Sì, all'interno di ogni atto (si tenga conto però che la divisione in scene del testo è dovuta alla curatrice del testo).

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Versi	903	1025	1182	3110

71.- Durata totale dell'azione: Due giorni

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): ● I/II/III (Il primo atto si svolge sulle rive del Po; il secondo nel palazzo ducale; il terzo nella casa di campagna di Sirena).

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): I/II/III (sì, l'azione all'interno di ogni atto si svolge senza pause).

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: La durata temporale non è esplicita, ma si può ricavare da riferimenti interni al testo. Il primo atto si svolge nell'arco della mattinata del primo giorno, come si può desumere dalla consueta metafora "envidias de perlas llora", riferita alle gocce di rugiada presenti nella campagna estiva, che destano l'invidia delle perle (*Introducción*, p. 64). Il II atto inizierebbe il pomeriggio dello stesso giorno e finirebbe di sera (vv. 1387, p. 215; 1791, p. 231; 1837, p. 233; 1877, p. 235). Il III atto comincerebbe all'imbrunire del giorno successivo (vv. 1941, p. 240; 2211, p. 255; 2302, p. 258; 2331, p. 260; 2325, p. 259; 2371, p. 261) e finirebbe

due ore dopo, se si crede a quanto afferma Gascón (v. 3092, p. 289), che protesta di essere stato rinchiuso durante questo preciso lasso di tempo.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No, l'azione si svolge nell'arco di due giorni.

76.- Luogo: No, benché si svolga nel ducato di Milano, vengono presentati luoghi differenti (rive del Po; il palazzo ducale; la casa di campagna di Sirena), di cui non possiamo stabilire con precisione la distanza.

77.- Azione: Sì (inganni amorosi fra le due coppie di innamorati).

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: -

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: Ricorso massiccio a espressioni proverbiali e *sententiae*: (vv. 14-16, p. 140): "Gascón: yo cuando hay envites / digo quieto a los convites / y descarto las cuestiones"; (vv. 54-56, p. 143): "César: entre los que la profesan (l'amicizia) / y su lealtad interesan / ningún secreto ha de haber"; (v. 60, p. 143): "César: el amigo es otro yo"; (vv. 125-129, p. 147): "César: en iguales / correspondencias de amor / si ejecutas acreedor / de la obligación te sales / de deudor"; (vv. 137-140, p. 148): "Carlos: Los amigos de importancia, / que se precian de leales, en los bienes y los males / van a pérdida y ganancia"; (vv. 189-195, pp. 151-152): "César: sigo / leyes que la amistad puso / más la antigüedad que el uso, / y sé que el perfecto amigo / no quiere ni intenta más / de lo que quiere e intenta / su amigo"; (vv. 243-244, p. 154): "César: harto hace quien debe / en pagar sin que dé más"; (vv. 435-438, pp. 167-168): "Diana: No se acompaña / amor que no manifiesta / sus secretos; soledades / busca toda suspensión"; (vv. 553-554, p. 172): "César: no hay belleza sin rigor, / ni altivez sin tiranía"; (vv. 557-560, p. 172): "César: ¡Ah presunción encantada / en mujer desvanecida; / arrogante si querida, / terrible si despreciada!"; (vv. 701-702, p. 178): "Sirena: con celos se aumenta amor, / sin ellos es descuidado"; (vv. 721-722, p. 179): "Diana: Celos engendran olvido / si paran en menosprecio"; (vv. 725-726, p. 179): "Diana: pruebas en amor / suelen llorar disparates"; (vv. 920-921, p. 194): "César: juzgo por azares / eslabonar placeres con pesares"; (vv. 989-996, pp. 197-198): "César: es la mujer un sujeto / tan leve y sin fundamentos / que en su varia confusión / reinan, ciega la razón, / efímeros pensamientos. / Jardín de diversas flores / que con constancia vana / nacen hoy mueren mañana"; (vv. 1065-1066, p. 202): "Gascón (riferendosi a Marco Antonio): en lo hinchado ballena / si en los méritos mosquito"; (vv. 1144-1148, pp. 205-206): "Carlos: puesto que en la mujer veo / la heredada imperfección / de nuestra madre primera / que escogió, como mujer, / lo que nos echó a perder"; (vv. 1160-1163, p. 206): "César: ¡Qué mal nacido es amor / pues que se aumenta con celos, / enflaquece con regalos / y con disfavores crece!"; (vv. 1200-1201, p. 208): "César: Parabienes de herederos / son parabienes de luto"; (vv. 1207-1210): "César: En los amantes / no son disculpas bastantes / las que en tales ocasiones / deslucen obligaciones"; (vv. 1339-1341, pp. 212-213): "Carlos: Amante que fue querido / y ruega menospreciado / muestra da de afeminado / cuando se humilla ofendido"; (vv. 1694-1696, p. 227): "César: que celos son impaciencias / que en breve o mueren o matan; / larga paz tras corta guerra"; (vv. 1967-1970, p. 240): "Sirena: ¿Nunca viste, si las llamas / aumentan la calentura, / que el enfermo lo que dura / congojado muda camas?"; (vv. 2089-2090, p. 245): "Sirena: No es cortés quien el criado / que uno desechó recibe"; (vv. 2559-2560, p. 269): "César: la Vitoria perdida / quien se disculpa es cobarde"; (vv. 2567-2572, p. 270): César: "En la mesa del amor / los celos son el salero, / que para ser verdadero / estos lo han de dar sabor; / pero advertid que es error / echar mucho al que es sencillo"; (vv. 2645-2646, p. 273): "César: de jardinero es sembrar / y de otro gozar la flor"; (v. 2768, p. 278): "Alejandro: todo es vida hasta morir"; (vv. 2777-2778, p. 278): "Alejandro: "que en aquesta enfermedad (l'amore) / celos con celos se curan"; (vv. 2828-2830, p. 279): "César: que no es perfeto el amor / que tiene competidor / y negocia a sangre fría"; (vv- 2830-2831, p. 279): "César: Lo que se quiso primero / o tarde o nunca se olvida"; (vv. 2939-2941, p. 283): "Sirena: [...] deudo se engendra / entre los que de un mal mismo / están enfermos".

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Il metafisico o sia L'amore, e l'amicizia alla prova. Dramma in tre atti in verso sciolto.*

02.- Abbreviazione: *Meta.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN XII, pp. 3-133.

04.- Altre edizioni: *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il Metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Foglierini, 1787, pp. 307-439; *Il metafisico, ossia L'amore e l'amicizia alla prova. Dramma del Co. Carlo Gozzi, ne Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di «Notizie storico-critiche» e del «Giornale dei teatri di Venezia»*, Venezia, s. s., 1798, vol. XIX, pp. 1-106 c. n. i.

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 6.3.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “L'Amore, e l'Amicizia alla prova, d'un Autore spagnolo, risvegliò in me la fantasia di comporre il Dramma, ch'io intitolai: *Il Metafisico* [...] L'opera è forse di Tirso da Molina, o di Agostino Moreto, ma non affermo niente in questo proposito.” (p. 7).

II.- TIPO

07.- Genere: *Dramma.*

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

D. Raimondo, conte di Barcellona.

D. Guglielmo, conte di Cardona.

D. Luigi, conte d'Ampuria.

D. Fenice, contessa di Mirabal amante di D. Guglielmo.

D. Gastone +

D. Garzia +

D. Alvaro, cortigiani.

D. Clelia, contessa d'Urgel +

D. Vittoria, marchesa di Girona, cugine del principe.

D. Corrado, capitan della guardia.

Gilotto, servo di D. Guglielmo.

Lacchè, servi, soldati.

Un sergente.

Nota: ● Anche se non citati nell'elenco dei personaggi, in (III, 1) compaiono un “mastro di casa” e un notaio, e in (XIII, 11) un gruppo di “cavalieri”. ● Contrariamente “lacchè e servi” non compaiono mai nello sviluppo del testo.

10.- Protagonisti: D. Guglielmo.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● D. Guglielmo - D. Raimondo: rapporto di vera amicizia e lealtà. ● D. Guglielmo - D. Luigi: Luigi è vero amico di Guglielmo; Guglielmo geloso interpreta male le azioni e le parole di Luigi sospettandolo di essere un traditore; alla fine l'amicizia è restituita reciprocamente. ● D. Guglielmo - D. Fenice: rapporto di vero amore sospeso temporaneamente dalla gelosia da parte di Guglielmo. ● D. Guglielmo - D. Gastone, D. Garzia, D. Alvaro, D. Corrado: falsi amici di Guglielmo.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

	Atto I										Atto II																		
	Scena										Scena																		
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
D. Guglielmo	X	X	X	X	X			X	X					X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
D. Gastone				X	X			X	X		X								X										X
D. Clelia												X	X	X	X	X	X										X	X	X
D. Vittoria													X	X	X	X	X									X		X	X
D. Raimondo								X						X	X	X									X				X
D. Garzia											X									X								X	X
D. Alvaro											X										X							X	X
D. Fenice		X	X											X	X	X	X	X											
D. Luigi		X			X	X																		X					
Gilotto						X	X		X														X						
D. Corrado																													X
Cavalieri																													
Soldati																													
Un sergente																													
Un mastro di casa																													
Un notaio																													
Lacchè, servi																													

	Atto III																
	Scena																
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Totale (45)
D. Guglielmo	X	X	X	X	X	X	X	X	X						X	X	32
D. Gastone	X	X	X							X	X	X	X	X	X	X	17
D. Clelia										X	X	X	X	X	X	X	17
D. Vittoria										X	X	X	X	X	X	X	16
D. Raimondo								X			X	X	X	X	X	X	13
D. Garzia		X	X							X	X	X	X	X	X	X	13
D. Alvaro			X							X	X	X	X	X	X	X	12
D. Fenice														X	X	X	10
D. Luigi												X	X	X	X	X	9
Gilotto				X	X	X		X								X	9
D. Corrado					X	X		X						X	X	X	7
Cavalieri											(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(6)
Soldati	(X)				(X)	(X)		(X)				(X)					(5)
Un sergente						X							(X)				1 + (1) = 2
Un mastro di casa	(X)																(1)
Un notaio	(X)																(1)
Lacchè, servi																	0

17.- Soliloqui di particolare importanza: (II, 9): D. Guglielmo riflette sul carattere femminile proferendo pregiudizi misogini che si riveleranno tutti falsi quando, alla fine, conosce il vero carattere di D. Fenice.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: (I, 3), (II,3): dialoghi fra D. Guglielmo e D. Fenice sull'amore, l'amicizia, il tradimento, la finzione e il pericolo di sbagliarsi interpretando male gesti e parole. (II, 14): dialogo D. Luigi, D. Guglielmo nel quale Luigi sottolinea la sua amicizia per Guglielmo e cerca di aprirgli gli occhi nominandolo : "inquieto misantropo".

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto
D. Guglielmo, amico fedele di D. Raimondo, fratello del conte di Barcellona, esiliato, per il quale ha sacrificato tutto il suo patrimonio, vive ritirato in campagna in assoluta povertà.

		<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1	Guglielmo riflette sul valore della vera amicizia e sul suo amore per D. Fenice che sospetta di essere infedele.	
	2	Guglielmo nascosto, osserva l'incontro tra Felice e Luigi; Luigi dichiara il suo amore per Felice, ma promette di rinunciare quando Felice gli dice che lei e Guglielmo si amano reciprocamente; Guglielmo vede Luigi baciare la mano di Felice.	
	3	Guglielmo rimprovera a Felice di amare un altro, di non essere fedele; Felice protesta della sua costanza e dell'amicizia di Luigi.	
	4	Arriva D. Gastone, falso amico, che ripete di essere amico fedele di Guglielmo, ride del "pensar metafisico" e sottolinea che "bisogna saper vivere".	
	5	Luigi porta la notizia che, dopo la morte del conte di Barcellona, il successore è suo fratello D. Raimondo che ricompenserà Guglielmo; Gastone pensa di approfittarne; Guglielmo rimprovera a Luigi di essere un falso amico.	
	6	Luigi capisce che Guglielmo l'ha visto con Felice.	
	7	Gilotto prepara la tavola; resta fedele a Guglielmo malgrado l'indigenza.	
	8	Guglielmo invita Gastone a mangiare, arriva il nuovo Conte D. Raimondo.	
	9	Raimondo ringrazia Guglielmo della sua amicizia e lo ricompensa riccamente; Gastone cerca di trarne profitto.	
	10	Gilotto giubila.	
Entrate			
Atto II	1	D. Alvaro e D. Garzia discutono sulla situazione cambiata dopo il ritorno di Raimondo.	
	2	D. Clelia, bigotta, rifiuta Gastone che le fu destinato per marito e preferisce Guglielmo.	
	3	D. Vittoria è la rivale di Clelia.	
	4	Fenice è agitata quando sente che Vittoria e Clelia sperano di diventare la moglie di Guglielmo.	
	5	Raimondo propone a Guglielmo di sposarsi con Vittoria o con Clelia, dà a tutti i sedicenti amici di Guglielmo doni, posti, paesi.	
	6	Guglielmo deve scegliere tra Vittoria e Clelia; Fenice è sul punto di svenire.	
	7	Guglielmo estremamente cortese e gentile con Vittoria e Clelia, trasalza Fenice.	
	8	Fenice cerca di spiegare il suo amore, la sua fedeltà e l'amicizia di Luigi, ma Guglielmo, misantropo prevenuto, interpreta male il suo discorso.	
	9	Guglielmo è commosso, ma riprende presto la sua attitudine scettica e miscredente.	
	10	Gastone ringrazia e adula Guglielmo.	
	11	Garzia ringrazia e adula Guglielmo.	
	12	Alvaro ringrazia e adula Guglielmo.	
	13	Il palazzo di Guglielmo è pieno di gente che vuole ringraziarlo o chiedere benefici.	
	14	Luigi cerca di chiarire la situazione, di nuovo Guglielmo fraintende il suo discorso e lo tratta da falso amico; Luigi parte, Guglielmo ripensa al suo giudizio, vuole finalmente sapere chi è falso o vero amico; riceve due biglietti d'amore di Vittoria e Clelia.	
	15	Guglielmo chiede a Raimondo di aiutarlo a scoprire chi è sincero e chi finge simulando la caduta dell'amico; dopo qualche esitazione Raimondo acconsente.	
	16	Vittoria richiede una risposta definitiva al suo biglietto.	
	17	Idem Clelia.	
	18	Nuovi ringraziamenti e proteste d'amicizia di Alvaro e Garzia.	
	19	Raimondo realizza la sua promessa: Guglielmo caduto in disgrazia va messo in prigione per aver tradito Raimondo; Gastone, Alvaro, Clelia e Vittoria abbandonano Guglielmo senza scrupoli.	
Entrate			
Atto III	1	Guglielmo incatenato, Gastone fa portare via mobili ecc., non reagisce alle domande di Guglielmo di lasciargli qualcosa.	
	2	Idem Garzia che ha spogliato la scuderia di Guglielmo.	
	3	Idem Alvaro; Raimondo accusa Guglielmo di aver sottratto una somma considerevole e ne chiede la restituzione; nessuno dei falsi amici è disposto a dargli la somma necessaria.	
	4	Gilotto ha chiesto aiuto a tutte le famiglie beneficate da Guglielmo – tranne Luigi – e non ha ottenuto nessun sostegno.	
	5	Corrado annuncia la decisione di Raimondo di chiudere Guglielmo nella torre contigua al palazzo; Gilotto vuole andare con Guglielmo, ma è trattenuto.	
	6	Un sergente chiude il palazzo di Guglielmo.	
	7	Guglielmo nella torre riflette sui falsi amici.	
	8	Raimondo ammette che la strategia di Guglielmo ha rivelato la verità, resta però il dubbio di Guglielmo rispetto a Luigi e Fenice; Raimondo minaccia di punire Guglielmo se non smette di sospettare anche di loro; dà a Guglielmo la chiave per uscire dalla torre e assistere di nascosto alla prova dell'amicizia di Luigi e dell'amore di Fenice.	
	9	Gilotto raggiunge Guglielmo nella torre.	
	10	Conversazione dei falsi amici Alvaro, Garzia, Gastone, Clelia e Vittoria.	
	11	Raimondo annuncia la sentenza di morte per Guglielmo; tuttavia si mostrerebbe clemente se Vittoria o Clelia volessero sposarlo; tutte e due rifiutano.	
	12	Entra Luigi che difende Guglielmo e offre la somma che Guglielmo deve restituire a Raimondo; questo lo tenta promettendo beni e onori, ma Luigi resta fermo.	
	13	Soldati arrestano Luigi e Raimondo si chiede perché Guglielmo non esca a questo punto visto che la fedeltà e l'amicizia di Luigi sono evidenti.	
	14	Fenice chiede la vita di Guglielmo, convinta della sua innocenza; Raimondo mette alla prova la sincerità	

		di Fenice presentando un biglietto falso, ma Fenice non vacilla; Raimondo, per punire Guglielmo del suo sospetto, bacia la mano di Fenice e finge di voler sposarla.	
15		Guglielmo esce frettoloso, chiede perdono dei suoi torti.	
16		Entra Luigi; si ritrovano "quattro anime amiche", Raimondo, Guglielmo, Luigi, Fenice, con Gilotto, mentre i falsi amici si vergognano.	

29.- Tema principale: Con l'aiuto di Raimondo, Guglielmo mette gli amici e la sua amante alla prova per conoscere la verità sulla sincerità dei loro sentimenti.

30.- Temi secondari: -

31.- Motivi: D. Guglielmo, 'metafisico', vale a dire misantropo, dubita dell'esistenza di un amore e di un'amicizia veri in terra e soprattutto alla corte ("No, amor non v'è, non v'è amicizia in terra", I, 2).

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: -

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: (I, 2): piccola parodia letteraria-stilistica sulle eroine dei romanzi.

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Campagne di Mirabal e Barcellona.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III.

Atto I: campagne di Mirabal: bosco (1-6); stanza miserabile (7-10).

Atto II: Barcellona: sala magnifica del conte Raimondo (1-19).

Atto III: sala del palagio di D. Guglielmo (1-6); torre (7-9); sala magnifica del conte (10-16).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6/7_8_9_10/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19/

Atto III: 1_2_3_4_5_6/7_8_9/10_11_12_13_14_15_16.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi 'premeditati' dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																			Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
Atto I	versi	34	163	121	166	85	11	31	68	45	8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	732
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	44	21	85	90	113	42	40	107	61	53	42	56	47	179	213	23	28	26	93	1363
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	61	15	80	51	41	14	19	102	25	34	63	125	14	125	37	50	-	-	-	856
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale																					
																					2951
																					-

38.- Durata totale dell'azione: Non è indicata, ma possiamo ipotizzare una durata totale di circa due giorni: primo giorno arrivo di D. Raimondo, secondo giorno falsi amici e false amanti circondano Guglielmo diventato ricco, prova escogitata di Guglielmo per sapere la verità.

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II_III.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19_

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: Nessuna indicazione precisa; possiamo ipotizzare una dimensione temporale di circa due giorni. Cfr. § 38.

43.- Luogo: No, due luoghi diversi: campagne di Mirabal e Barcellona. Cfr. § 35 e § 36.

44.- Azione: Sì. L'azione è unica poiché D. Guglielmo, con l'aiuto di D. Raimondo, mette alla prova l'amore di D. Fenice e l'amicizia di tutti gli uomini alla corte.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

- 45.- Uso di particolari oggetti: -
- 46.- Uso di effetti sonori e musicali: -
- 47.- Uso di effetti 'speciali': -
- 48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: -
- 49.- Cambiamenti delle decorazioni: Il testo manca di indicazioni precise a riguardo.
- 50.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- **Eventuali dati d'importanza:** ● Come fonte del suo dramma, Gozzi indica un'opera "forse di Tirso da Molina, o di Agostino Moreto" (cfr. § 06). ● Gozzi segnala l'intervento dei Revisori provocato dal personaggio di donna Clelia falsa divota (cfr. § 57).

X.- PRIMA RECITA

- 52.- **Città e teatro:** Venezia, teatro S. Salvatore.
- 53.- **Data:** 23 novembre 1778.
- 54.- **Compagnia:** Sacchi.
- 55.- **Teatro della prima a Venezia** (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -
- 56.- **Data della prima a Venezia** (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -
- 57.- **Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore:** Sei o sette.

Nota: "*Il Metafisico* [...] entrò sulle scene nel Teatro in S. Salvatore a Venezia la sera del dì 23 Novembre l'anno 1778. La acclamazione de' Spettatori fu grande, e s'è replicato con maggior calca di Teatro la sera del dì 24. Fu richiamato di comune sentimento dal Pubblico, ma alcune mormorazioni sopra al carattere di donna Clelia falsa divota, episodio da me introdotto nell'opera, furono cagione, che i prudentissimi Revisori vollero la Rappresentazione moderata in quella parte. Rimase sospesa fino al dì 11 del suseguente Dicembre, nel qual giorno rientrò in sul Teatro [...] Il Dramma corse per altre quattro recite..." (pp. 5-6).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- **Osservazioni generali:** ● Riferimento intertestuale alla *Divina Commedia* di Dante (II, 9: "Nel mezzo del cammin di vostra vita"). ● Uso di proverbi e di modi di dire nelle repliche: (I, 4): "bisogna saper vivere", "siamo tutti mercanti in terra"; (I, 7): "chi sta col Lupo impara a urlare"; (I, 10): "semina nelle ortiche, e nelle spine; la cortesia sempre germoglia alfine"; (II, 15): "godì le sue virtù; la vita è breve").

B.- FONTE SPAGNOLA: *El amor y el amistad*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- **Autore e titolo:** Tirso De Molina, *El amor y la amistad*.

60.- **Edizione utilizzata:** TIRSO DE MOLINA, *El amor y la amistad y prueba real para conocer los verdaderos amantes y amigos. Comedia sin fama del maestro Tirso de Molina*, Madrid, Theresa de Guzmán, 1734 (le note tipografiche si deducono dal permesso di stampa che risulta alla fine dell'opera).

II.- TIPO

- 61.- **Genere:** "Comedia".
- 62.- **Generi interni:** -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El amor y el amistad</i>	<i>Il metafisico</i>
D. Guillén, caballero	D. Guglielmo, Conte di Cardona
D. Grao, caballero	D. Luigi, Conte d'Ampuria
El conde de Barcelona	D. Raimondo, Conte di Barcellona
D. Garcerán, caballero	D. Garzia, Cortigiano
D. Dalmao, caballero	D. Alvaro, Cortigiano
Estela, dama	D. Fenice, Contessa di Mirabal amante di D. Guglielmo
D. Gastón, caballero	D. Gastone, Cortigiano
Doña Gracia, dama	D. Clelia, Contessa d'Urgel
Doña Victoria, dama	D. Vittoria, Marchsa di Girona
Gilote, pastor	Gilotto, servo di D. Guglielmo
Galván, criado viejo	-

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
D. Guillén vive ritirato in campagna in grande povertà dopo aver soccorso suo amico D. Ramon esiliato dopo una lite con il fratello D. Hugo, Conte di Barcellona.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
<i>Atto I</i>	Guillén, nascosto, osserva l'amante Estela e l'amico Grao a colloquio e vede il fervente baciamento di quest'ultimo. Fraintendendo questo gesto perché non ha sentito le parole che lo accompagnano, sospetta un loro amore reciproco e si crede tradito sia dall'amante che dall'amico. Grao però, anche se ama Estela, rinuncia al suo amore per non tradire l'amico Guillén quando Estela gli dice che il loro amore è reciproco. Arriva Gastone, dichiarandosi vero amico di Guillén; Grao porta la notizia del ritorno di Ramon dopo la morte del fratello Hugo. Arriva il "Conde de Barcelona" e ricompensa riccamente Guillén della sua fedeltà.	
<i>Entracte</i>		
<i>Atto II</i>	Guillén, divenuto l'uomo più ricco e più potente della corte di Barcellona, è circondato di amici che lo corteggiano e l'adulano così che Guillén non sa più distinguere quelli veri da quelli falsi. Estela e Grao cercano di convincere Guillén che il suo sospetto con corrisponde alla verità, ma questo rimane duro verso tutti e due. Per smascherare i falsi amici, Guillén decide di fare una prova e convince Ramon ad accusarlo di ignobili azioni in realtà mai commesse e di abbandonarlo. Dopo qualche esitazione questo acconsente e disarma Guillén davanti agli amici.	
<i>Entracte</i>		
<i>Atto III</i>	Lo stratagemma funziona perfettamente smascherando da un lato i falsi amici che seguono senza scrupoli gli ordini finti del conte di Barcellona, svuotano il palazzo di Guillén e le sue stalle e rifiutano di prestargli una somma che deve al Conte. Dall'altro rivela i sentimenti sinceri di Estela, di Grao, del servo Gilote. Tuttavia, per convincere Guillén del vero amore di Estela e della vera amicizia di Grao, Ramon si vede costretto a simulazioni estreme; in questo modo lo stratagemma rischia di ribaltarsi e di rivoltarsi contro Guillén stesso. Il lieto fine si manifesta quindi solo nell'ultimo momento.	

65.- Tema principale: Mettere gli amici e l'amante alla prova per conoscere la verità sulla sincerità dei loro sentimenti.

66.- Temi secondari: -

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Barcelona e dintorni.

68.- Luoghi particolari: Atto I: Bosco presso Moncada. Atto II: Barcelona, palazzo di D. Guillén. Atto III: Palazzo di D. Guillén, poi Corte di D. Hugo.

69.- Identità di luogo fra le scene: Cfr. § 68.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
Numero di versi	919	1151	1143	3213

71.- Durata totale dell'azione: Nessuna indicazione, la divisione in due o tre giorni sembra ragionevole (le *jornadas segunda* e *tercera* coprono uno o due giorni).

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): Gli atti (*jornadas*) si svolgono in luoghi diversi; si può ipotizzare una relativa continuità temporale. (cfr. § 71).

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): Tutti gli atti si svolgono senza interruzioni temporali.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: -

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- **Tempo:** No, l'azione si svolge lungo un periodo che supera le ventiquattro ore.

76.- **Luogo:** Sì, l'azione si svolge a Barcellona e dintorni.

77.- **Azione:** Sì, l'azione è unica intorno al protagonista D. Guillén.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: -

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: -

A.- TESTO GOZZIANO: *Bianca contessa di Melfi*

Schedatori: **Javier Gutiérrez Carou - Rita Unfer Lukoschik**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Bianca contessa di Melfi ossia Il matrimonio per vendetta. Dramma tragico in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *BiCo.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN X, pp. 137-253.

04.- Altre edizioni: *Bianca contessa di Melfi, ossia Il matrimonio per vendetta. Dramma tragico in cinque atti e in verso sciolto del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Curti, 1791; *Opere del Conte Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Venezia, Curti, 1792; *Bianca contessa di Melfi ossia il matrimonio per vendetta. Dramma Tragico del Conte Carlo Gozzi*, in *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'“Anno Teatrale” corredata di Notizie storico-critiche*, Venezia, Rosa, 1808, vol. IX, pp. 2-91.

Nota: Sull'edizione del 1792 si tenga conto che “tranne *La figlia dell'aria*, stampata di nuovo, le altre due opere contenute nel [...] volume sono esemplari delle edizioni individuali del 1791, dello stesso stampatore, accorpate alla prima, per formare questo X volume delle opere di C[arlo] G[ozzi].” (JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006, p. 95).

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 6.5.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “Porgo il solito mio debito nell'avvertire i Lettori, che leggendo io un'opera del Teatro Spagnuolo di D. Francesco de Roxas intitolata *Casarse por vergarse (sic)*, mi sono immaginato di trattare quest'argomento con un'ossatura diversa, e con un'eloquenza de' sentimenti, e de' dialoghi diversi tutto (*sic*), tessendo un'azione tragica, ch'io intitolai: *Bianca Contessa di Melfi, ossia il Matrimonio per vendetta.*” (p. 139).

Nota: “L'argomento della mia Bianca Contessa di Melfi, che si legge non solo nell'opera di D. Francesco de Roxas, ma ancora in una novella compresa dal Romanzo del Gil Blas de Santillano, ha data la base al Signor Goldoni di comporre la sua Tragedia intitolata: *Enrico terzo Re di Sicilia*; fu base al Sig. Conte Calino di Brescia, di comporre, sotto altro aspetto, la sua *Zelinda*, Tragedia premiata dalla Regia deputazione di Parma, e fu base a uno Scrittore Francese di comporre: *Bianca, e Viscardo*, Tragedia, che vediamo tradotta, e vedemmo rappresentata sulle nostre scene.” (p. 140). Sembra inoltre che Gozzi faccia riferimento anche ad adattamenti dell'argomento in balletti compresi in alcuni melodrammi: “[...] nulla contando l'eloquenza pantomimica danzatrice, che l'aveva esposto ne' Balli delle nostre Opere in musica.” (p. 141).

II.- TIPO

07.- Genere: Dramma tragico (anche se Gozzi denomina il testo in questo modo, è una tragedia).

Nota: “Questa mia azione tragica, ch'io non ho intitolato Tragedia per modestia [...]” (p. 142).

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Enrico, re di Sicilia, amante di D. Bianca.

Adelaide, di lui cugina.

D. Pietro, maggior fratello d'Enrico, che non si vede.

D. Roberto, vecchio conte di Melfi.

D. Bianca, di lui figlia.

D. Viscardo, di Messina, gran contestabile.

D. Ruggero, di Procida, grande della Sicilia.

Silvia, damigella di D. Bianca.

Un servo che parla.

Grandi del regno, che non parlano.

Soldati.

Servi.

Nota: ● D. Pietro risulta nelle *dramatis personae*, ma è solo personaggio alluso che non interviene mai. ●

In (II, 3) sono indicate “alcune damigelle che si fermano indietro” non presenti nell'elenco dei personaggi. ●

In (II, 1, p. 167) D. Ruggero indica l'età di D. Viscardo (“nove lustri”) e di D. Bianca (“vent'anni appena”), per sottolineare le difficoltà della felicità in un matrimonio con tale differenza. ● In (II, 3, p. 170) Viscardo

indica il nome del primo re, padre di Adelaide, Manfredi. • In (V, 8, p. 238): D. Viscardo nomina alcuni dei servi: Brannano, Renò, Frascardo e Altieri.

10.- Protagonisti: D. Bianca e D. Enrico. D. Viscardo e D. Roberto.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: • D. Bianca e D. Enrico si amano reciprocamente. • Il conte D. Roberto è padre di Bianca e fu precettore del re D. Enrico, rappresenta la ragion di stato al di sopra di qualsiasi altro sentimento, perfino l'amore paterno. • D. Viscardo sposa, non amato, D. Bianca. • Anche D. Adelaide è innamorata di suo cugino il re D. Enrico. • Silvia è cameriera e confidente di D. Bianca.

15.- Personaggi speculari: In certo modo D. Viscardo e D. Roberto rappresentano sentimenti diversi, mentre nel primo prevale l'amore per D. Bianca sui suoi doveri come suddito del re, nel secondo sono più forti i doveri del politico che il sentimento come padre.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I						Atto II						Atto III							
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8
D. Bianca	X	X	X	X	X	X														
D. Viscardo							X	X	X							X	X	X	X	X
Enrico			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X	X	X
Silvia	X	X		X	(X)	X				(X)	(X)	X								
D. Roberto					X				X	X	X			X						
D. Ruggero							X	X	X	X										X
Soldati							(X)	(X)	(X)											
Adelaide								X	X										X	
Un servo																	X			
Grandi del regno							(X)	(X)	(X)											
Servi																				
Damigelle							(X)	(X)												
D. Pietro																				

Personaggio	Atto IV										Atto V												Totale (42)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
D. Bianca	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	28 + (1) = 29
D. Viscardo				(X)	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	22 + 1 = 23
Enrico			X									X	X	X								X	17
Silvia	X	X		X										X	X		X	X		X			11 + (3) = 14
D. Roberto						X	X	X	X	X	X	X	X								X		13
D. Ruggero																							5
Soldati																					(X)		(4)
Adelaide																							3
Un servo	X											(X)								X			2 + (1) = 3
Grandi del regno																							(3)
Servi																				(X)	(X)		(2)
Damigelle																							(2)
D. Pietro																							0

Nota: • Le "damigelle" non risultano nelle *dramatis personae* (cfr. § 9).

17.- Soliloqui di particolare importanza: • (III, 3, pp. 189-190): soliloquio di D. Bianca in cui piange la sua sventura dopo avere sposato D. Viscardo e aver sentito D. Enrico che si era introdotto dall'uscio segreto nelle sue stanze, circostanza che la fa sospettare che forse il re la ama ancora e che, dunque, lei si sarebbe precipitata accettando per dispetto il matrimonio con D. Viscardo; (III, 8, pp. 200-202): Viscardo infuriato per i dubbi sulla fedeltà di D. Bianca, per il suo onore e per la sua fedeltà al re. • (IV, 6, pp. 211-212): disperazione di D. Bianca che si lasciò illudere dalle parole di D. Enrico; (IV, 7, p. 212-213): Viscardo impazzito perché non trova la sposa nelle stanze dove l'aveva chiusa a chiave. • (V, 8, pp. 236-238): D. Viscardo, furente, scopre tutta la verità sugli incontri di D. Bianca e D. Enrico.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: • (I, 1): racconto di tutto l'antefatto da parte di D. Bianca; (I, 3): D. Bianca si vede costretta a rifiutare l'amore di D. Enrico. • (II, 6, p. 180): monologo di D. Bianca in cui si alterna l'odio per quello che lei pensa sia un tradimento di D. Enrico e i suoi propri sentimenti di colpa per aver tradito il proprio padre e per essersi opposta a ciò che avrebbe beneficiato il regno, decidendo alla fine di punirsi sposando D. Viscardo. • (III, 2, pp. 185-186): monologo di D. Viscardo in cui racconta a D. Roberto il rifiuto di D. Bianca nel letto nuziale e il duello contro uno sconosciuto introdottosi nelle stanze; (III, 5). • (V, 2, pp. 220-223): D. Bianca confessa a suo padre di essere

innamorata, ricambiata, di D. Enrico, D. Roberto si scusa, adducendo motivi di ragion di stato, ma le assicura che mai l'avrebbe uccisa con il veleno, come invece le aveva detto per forzarla ad accettare i suoi piani; (V, 3, pp. 226-227): monologo di D. Roberto a D. Enrico in cui giustifica il sacrificio della propria figlia con il matrimonio con D. Viscardo per il bene del regno.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': I pochi "da sé" sono in sintonia con le figure retoriche di *appellatio* e *aposiopesi* (cfr. § 27) tipiche per questo dramma (cfr. D. Roberto, III, 2, p. 189); inoltre, sempre consoni, i molti a sé della scena 7 dell'atto III (Adelaide, D. Bianca, Enrico, D. Ruggero, D. Roberto).

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): *Appellatio*, *aposiopesi* e *apoftegma*. In (II, 6) uso particolarmente intenso di figure retoriche, distribuite altrimenti in tutto il dramma, indicanti particolare coinvolgimento emotivo e scopo impressivo dello scrittore. Apostrofe con le sottofigure affettive di *abominatio*, *accusatio*, *reprehensio*, accompagnate da *adhortatio*, *inrepatio*, *interrogatio* ed *autoapostrofe*. Ad esse si aggiunge l'uso generoso di *aposiopesi* (reticenza), altrettanto tipica per situazioni emotivamente caricate. Si ripetono nel corto monologo di Enrico (III, 1) e nella battuta di Viscardo in (III, 2, e *passim*). *Apoftegma*, per esempio, in (III, 2, p. 184), (III, 4, p. 193), (V, 11, p. 245, e *passim*).

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
D. Enrico, allevato dal conte D. Roberto, e D. Pietro, educato da D. Viscardo, sono figli del re D. Alfonso. D. Bianca, figlia di D. Roberto, e D. Enrico, il cui aio era proprio D. Roberto, si amavano da bambini, prima ancora di essere consapevoli della differenza del loro stato. Avvedutosene, il conte D. Roberto li separò, anche se tale misura non servì a evitare l'amore dei due perché gli innamorati disposero diversi mezzi per poter continuare a incontrarsi nascostamente. Inoltre, per tentare di far dimenticare tale amore alla figlia e per evitare i maneggi di D. Viscardo a favore di D. Pietro, fratello di D. Enrico, il conte D. Roberto favorì l'amore di Viscardo per Bianca, benché lei lo aborrisse. D. Alfonso, re di Sicilia e padre di D. Enrico e di D. Pietro, ereditò il trono alla morte di suo fratello maggiore poiché la figlia Adelaide, nipote dunque di D. Alfonso e cugina di D. Enrico e di D. Pietro, vi rinunciò a suo favore. La notte precedente è morto il re D. Alfonso e tutto sembra indicare che il nuovo re sarà D. Enrico. D. Roberto dice alla figlia, D. Bianca, che dovrà sposare subito D. Viscardo, da lei odiato: se rifiuta di accettarlo come sposo, lui stesso la avvelenerà. Infatti, benché D. Enrico fosse disposto a sposare D. Bianca, D. Roberto vi si opporrebbe per motivi politici (evitare che D. Viscardo tenti di elevare al trono il suo pupillo D. Pietro, fratello di D. Enrico).		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1 D. Bianca racconta a Silvia che il re D. Alfonso è morto la notte prima e che tutto fa pensare che abbia scelto come erede al trono D. Enrico, situazione che impedirebbe il suo matrimonio con il nuovo re per la differenza di ceto, anche se entrambi sono innamorati fin da bambini. D. Bianca, per esprimere la sua disperazione a Silvia, narra tutto l'antefatto. D. Bianca prega Silvia di dire a D. Enrico di dimenticarla, pur non manifestandogli le terribili disposizioni del padre.	D. Roberto va alla corte.
	2 D. Enrico entra nella stanza per una porta segreta e chiede a D. Bianca perché sia tanto turbata e per quale motivo suo padre sia andato a corte. D. Bianca chiede a Silvia di uscire per sorvegliare se arriva qualcuno.	D. Roberto torna con cavalieri e soldati.
	3 D. Enrico ribadisce il suo amore a D. Bianca. Questa gli risponde che presto diventerà re e che lei non potrà essere sua sposa. D. Enrico si dichiara disposto a sposarla anche se sarà elevato al trono e insinua che forse lei non lo ama più. D. Bianca ribadisce il suo amore, ma indica anche che suo padre, per motivi politici, è irremovibile rispetto al loro matrimonio. D. Bianca chiede a D. Enrico di lasciarla.	
	4 Entra Silvia annunciando l'arrivo di D. Roberto e di molti cavalieri e soldati. D. Bianca chiede a D. Enrico di nascondersi, ma lui si rifiuta.	
	5 D. Roberto comunica a D. Enrico la morte del re D. Alfonso e lo riconosce come nuovo monarca. D. Enrico vuole ricompensare la fedeltà di tanti anni di D. Roberto attraverso sua figlia, per cui firma un foglio in bianco e lo consegna a D. Bianca, cosicché chiunque possa capirne il valore (l'offerta di matrimonio). D. Bianca, rifiutando implicitamente l'offerta del matrimonio, dice che la sua volontà deve essere quella di suo padre, per cui consegna a lui il foglio. D. Roberto lo accetta e dice che D. Bianca è attesa a corte da D. Adelaide e che D. Enrico deve recarsi alla reggia dove è atteso. Escono, dunque, D. Enrico e D. Roberto.	
	6 Silvia dice a D. Bianca che la prova d'amore di D. Enrico è insuperabile. D. Bianca le risponde di avere una certa speranza, ma sente una grande paura del modo in cui potrebbe reagire suo padre se gli disubbidisse.	
Entracte		Tutti si spostano a Palermo.

Atto II	1	D. Ruggero manifesta a D. Viscardo, precettore di D. Pietro, la sua opposizione al fatto che il nuovo re sia D. Enrico, poiché dovrebbe esserlo il suo fratello maggiore D. Pietro. D. Viscardo risponde che non è possibile opporsi alla volontà del re morto. D. Ruggero accusa D. Viscardo di non opporsi a tale decisione perché è innamorato di D. Bianca, figlia di D. Roberto, precettore di D. Enrico. D. Viscardo riconosce che, infatti, il suo matrimonio con D. Bianca è stato già patteggiato con suo padre, ma che, per tale circostanza, non trascura i suoi doveri politici. D. Ruggero indica che il re avrebbe fatto meglio a restituire il trono a D. Adelaide, da cui l'aveva ricevuto, per lasciare che fosse lei a scegliere il nuovo monarca, aggiungendo che questa è l'opinione di tutti i grandi del regno.	
	2	Arriva D. Enrico, e sia D. Ruggero che D. Viscardo si prostrano dinnanzi a lui riconoscendolo come nuovo re.	
	3	Arriva D. Roberto con D. Adelaide, che presenta a D. Enrico, dicendogli che fu lei a consegnare il trono a suo padre, nonostante l'opposizione dei grandi del regno, e che è sua cugina. D. Viscardo prende in mano il testamento del defunto re, che proclama di eleggere come suo successore D. Enrico, anche se imponendogli l'obbligo di sposare D. Adelaide, altrimenti il trono passerebbe a D. Pietro, suo fratello, con lo stesso obbligo. Se tutti e due i fratelli si rifiutano di sposare Adelaide, il trono passerà a lei. D. Enrico, esitante, chiede ad Adelaide cosa pensi del testamento del re. La giovane si dichiara disponibile a eseguirlo. D. Roberto dichiara che i dubbi di D. Enrico offendono D. Adelaide e tutti i grandi, di cui dice di essere portavoce. D. Roberto esorta D. Enrico a dichiarare di accettare il trono e la sposa. A voce alta dice che D. Enrico accetta poiché ha firmato un foglio in bianco e accanto alla sua firma lui ha fatto firmare D. Adelaide, aggiungendo poi lui tutti termini del contratto nuziale. D. Enrico recrimina a D. Roberto tale sotterfugio, ma il tutore afferma che ha fatto tutto ciò per il bene del regno. D. Enrico dichiara di accettare tutto, ma da sé afferma di stare mentendo (p. 173: "[...] Qual martirio / è il mentire al mio cor"). D. Viscardo chiede al nuovo re, D. Enrico, il permesso per sposare D. Bianca. D. Enrico, pur sottolineando la differenza di età fra i futuri coniugi, dà il suo assenso al matrimonio, ma chiede a D. Viscardo di riflettere su tale differenza per alcuni giorni prima di sposarsi (in realtà, D. Enrico vuole temporeggiare per potere organizzare la rottura del compromesso con Adelaide e di sposare D. Bianca).	
	4	Arrivano D. Bianca e Silvia, a cui D. Roberto narra che D. Enrico è il nuovo re e che D. Adelaide sarà la sua sposa. D. Bianca si dispera e chiama, da sé, traditore D. Enrico. La giovane rende omaggio a D. Adelaide, che le si dichiara amica, e a D. Enrico. Sempre da sé D. Bianca promette di vendicarsi di D. Enrico, e D. Enrico di essere in grado di risolvere tutto bene per potere sposare alla fine D. Bianca. D. Adelaide, anche da sé, percepisce qualcosa che la insospettisce nei rapporti fra D. Enrico e D. Bianca. Anche D. Ruggero se n'è accorto e da sé afferma che non ammetterà maneggi.	
	5	D. Roberto annuncia alla figlia D. Bianca che "fra poche ore" dovrà sposare D. Viscardo e che, se ci si rifiuta, la avvelenerà.	
	6	Silvia non riesce a credere che D. Enrico abbia tradito in tale modo D. Bianca. La giovane piange a dirotto, dichiarando di odiare D. Enrico, ma poi accusa se stessa di tradire il padre e il regno e dichiara che deve punire se stessa sposando D. Viscardo.	
Entracte			D. Viscardo sposa D. Bianca e tornano al castello di D. Roberto. Al momento di consumare il matrimonio, D. Bianca rifiuta D. Viscardo, il quale poco dopo sente una voce che chiama D. Bianca.
Atto III	1	D. Enrico, introdottosi dall'uscio segreto nel palazzo di D. Roberto, è infuriato e ansioso, soprattutto perché sospetta che D. Bianca abbia sposato D. Viscardo, e fugge temendo di essere scoperto.	
	2	Escono da porte diverse D. Viscardo e D. Roberto con la spada in mano perché hanno sentito dei rumori. D. Roberto lo rassicura dicendogli che ormai il suo onore, da padre, e quello di D. Viscardo, da marito, è lo stesso e che non permetterà mai che sua figlia lo tradisca. D. Viscardo racconta a D. Roberto che è stato respinto da D. Bianca nel letto nuziale e che ha sentito una voce maschile che la chiamava. Sguaina la spada e si scontrano, ma quando arrivano i servi l'intruso è già fuggito. D. Roberto, all'insaputa di D. Viscardo, sospetta che lo sconosciuto sia il re. D. Roberto chiede se le porte erano chiuse a chiave (ovviamente ignora l'esistenza della porta segreta). D. Viscardo risponde di sì, al che D. Roberto gli dice di non farsi prendere dalla gelosia e dai deliri d'amore, perché se le porte erano chiuse nessuno poteva entrare né uscire nelle stanze e gli chiede di essere paziente con una giovane timida come sua figlia.	
	3	D. Bianca, in un soliloquio, è disperata, in quanto sospetta che D. Enrico, introdottosi nelle sue stanze, sia ancora innamorato di lei. D. Viscardo le chiede scusa per la sua furia precedente. Lei lo perdona, ma gli dice che la sua innocenza le fa pensare che solo potrebbe accettare nel suo cuore un primo amore. D. Viscardo le risponde che tali parole sono ambigue.	
	4	Entra D. Enrico e chiede a D. Viscardo come mai si trovi nel palazzo del conte D. Roberto e non a Palermo. D. Viscardo gli risponde di esservi stato accompagnato da D. Roberto in persona. D. Enrico finge di adirarsi, ricordandogli che gli aveva detto di attendere alcuni giorni. Conclude ordinandogli di andare in cerca di D. Roberto.	

	5	D. Enrico e D. Bianca si accusano a vicenda di tradire il loro amore. D. Enrico le dice che quanto ha detto a corte è falso e le chiede di aspettare alcuni giorni fino a quando non riuscirà a sistemare tutto per potere sposarla. D. Bianca, disperata, gli racconta che ha già sposato D. Viscardo. D. Enrico è disposto a ucciderlo. D. Bianca lo trattiene.	
	6	Torna D. Viscardo. D. Bianca, per giustificare il suo atteggiamento, dice a suo marito che il re non vuole perdonare né lui né il padre D. Roberto per avere abbandonato la corte di Palermo. D. Viscardo annuncia che sta per arrivare D. Adelaide, che si trovava a caccia nei dintorni.	
	7	D. Adelaide arriva dicendo a D. Enrico che, dato che a lui piace la caccia perfino la notte, anche lei si dedica a tale attività. D. Enrico le risponde che è venuto da D. Roberto per la malanconia che lo coglieva, avendo passato l'infanzia in quel palazzo. D. Adelaide, inoltre, racconta di essere stata informata da D. Roberto del matrimonio fra D. Bianca e D. Viscardo. D. Enrico e D. Bianca decidono di tornare a corte. D. Enrico ordina a D. Roberto e a D. Viscardo di seguirlo. D. Adelaide si oppone affermando che D. Viscardo deve rimanere nel palazzo insieme alla sua sposa. D. Enrico acconsente, seppur malvolentieri. D. Adelaide sospetta sempre di più. D. Ruggero, convinto che D. Enrico non ami D. Adelaide, dice da sé che D. Pietro deve venire da Messina a Palermo per sposare D. Adelaide e diventare re.	
	8	D. Viscardo, da solo, è roso dai dubbi sull'eventuale amore di D. Enrico per D. Bianca e consumato dal desiderio di vendetta, qualora fosse stato tradito. Dubita inoltre di sostenere il partito di quelli che vogliono D. Pietro nel trono.	
Entracte			D. Enrico e D. Roberto vanno e vengono dalla reggia al palazzo ripetutamente.
Atto IV	1	D. Bianca è disperata per le sue nozze con D. Viscardo mentre è innamorata, ricambiata, del re D. Enrico.	
	2	Un servo annuncia a D. Bianca che D. Viscardo deve partire quella notte per una questione d'onore. D. Bianca piange a dirotto temendo per la vita di D. Enrico, ma il servo interpreta che piange perché, innamorata del marito, non vorrebbe vederlo andare via.	
	3	Silvia annuncia a D. Bianca che D. Enrico la attende per parlarle. D. Bianca le ordina di dirgli di andarsene per sempre. Entra D. Enrico. D. Bianca lo accusa di mettere a rischio il suo onore. D. Enrico e D. Bianca si lamentano per la loro situazione. In un atto di follia D. Bianca tenta di bruciarsi la mano con cui diede la carta in bianco firmata dal re a suo padre. D. Enrico la trattiene, e spegne la torcia. Restano al buio. D. Enrico chiede a D. Bianca di non concedersi a suo marito, promettendole che lui la sposerà anche se dovesse rinunciare al trono. Si sente un rumore. D. Enrico esce dalla porta segreta.	
	4	Entra D. Viscardo. D. Bianca, a causa del buio, lo scambia per D. Enrico, appena andato via, e dichiara di non poterlo amare, perché è sposata con un uomo che non ama, ma che vuole rispettare.	
	5	Arriva Silvia con luce. D. Bianca scopre, terrorizzata, che la persona con cui parlava era D. Viscardo. D. Viscardo ordina a Silvia di uscire e chiude tutte le porte per tentare di scoprire chi era l'uomo con cui parlava sua moglie. Furioso esce dalla stessa porta da cui è uscita Silvia e la chiude a chiave.	
	6	D. Bianca è disperata, chiede aiuto al cielo per D. Enrico, ma anche per D. Viscardo, e un'onorevole morte solo per lei da parte del padre, per non essere creduta adultera. Sente un rumore, e impaurita, esce dalla porta segreta.	
	7	Torna D. Viscardo dicendo da sé che ha controllato tutte le uscite e che sono tutte chiuse. Rimane stupito quando scopre che D. Bianca è fuggita.	
	8	Bussano alla porta da cui è uscita Silvia: è il conte D. Roberto. D. Roberto gli racconta che sua figlia è in un'altra stanza che piange perché suo marito era uscito dal palazzo con degli uomini armati. È arrabbiato con D. Viscardo che pensa stia dando segni di pazzia.	
	9	Entra D. Bianca. D. Viscardo non crede ai propri occhi perché è sicuro di averla lasciata chiusa nell'altra stanza. D. Roberto comanda agli sposi di andare a riposare. D. Viscardo, da sé, si ripromette di scoprire quello che sta succedendo in realtà.	
	10	D. Roberto, da solo, teme che D. Viscardo possa fare del male alla figlia, ma ribadisce la sua decisione del matrimonio di stato di D. Enrico per il bene del regno.	D. Viscardo interroga la moglie, convinto che lei l'abbia tradito. Mentre passa dalle minacce alle carezze si sente una voce dal giardino che gli intima di lasciare la donna e lo sfida.
Entracte			
Atto V	1	Esce D. Viscardo con la spada in mano minacciando di uccidere uno sconosciuto, la cui voce ha sentito. D. Bianca, afferrando una spada con le mani insanguinate, tenta di fermare il marito che esce da un'altra porta. Disperata, chiama il padre.	In un indeterminato momento alcuni grandi inviano messi a D. Pietro per chiedergli di spostarsi a Palermo per occupare il trono.
	2	D. Bianca dice al padre che D. Viscardo voleva ucciderla con la spada che impugnava e gli chiede di ucciderla perché non può continuare a tacere che è innamorata, ricambiata, di D. Enrico. Dà la colpa della situazione al padre per averla costretta a sposare D. Viscardo. D. Roberto si dichiara colpevole	

	della terribile situazione, ma assicura alla figlia che non l'avrebbe mai avvelenata come le aveva detto. D. Bianca gli rivela che D. Enrico può entrare senza essere scoperto nel palazzo. Comunque, afferma che non è mai stata infedele a suo marito, anche se lui ha tentato di farle confessare tale circostanza. Poi, dice D. Bianca, D. Viscardo ha tentato di convincerla con le carezze, lei l'ha respinto e lui ha tentato di ucciderla con la spada. Mentre chiedeva aiuto solo si udì una voce, che arrivava dal giardino e che era di D. Enrico, che minacciava D. Viscardo e lo sfidava. Allora D. Viscardo uscì in fretta e furia alla ricerca della persona che aveva proferito tali parole. D. Roberto è disperato. La figlia afferma che non potrà mai consegnarsi a D. Viscardo e chiede al padre di ucciderla. Il padre dubita se farlo, per salvare l'onore, o se trafiggersi lui stesso per la sua debolezza.	
3	Entra D. Enrico togliendosi una maschera e dice a D. Roberto che se non fosse stato lui a impedirlo, D. Viscardo gli avrebbe ucciso la figlia, e che lei è, e sarà sempre, sua. D. Roberto gli risponde che ha agito in tale modo per evitare guerre civili e per assicurargli il trono. D. Roberto gli risponde che si devono separare i sentimenti personali e i motivi politici, e che, inoltre, la parola che aveva dato a D. Bianca annulla l'impegno di sposare D. Adelaide. D. Roberto gli risponde allora che tutti i grandi del regno gli si opporranno e vorranno sul trono suo fratello D. Pietro, a cui infatti hanno già inviato messi, e che solo D. Adelaide tenta di calmarli per mantenere la loro fedeltà nei suoi confronti. Si sente arrivare D. Viscardo. D. Roberto chiede al re di nascondersi. Lui si rifiuta.	
4	D. Viscardo chiama di dentro. D. Bianca chiede al re di nascondersi: D. Enrico acconsente. Entra D. Viscardo furibondo. D. Roberto lo accusa di essere pazzo. D. Viscardo gli racconta che è stato sfidato da un rivale, ma che era mascherato e non l'ha riconosciuto. Continua a raccontare che questi l'ha lasciato ed è entrato nel castello e che lui è sicuro che si trovi in quella stanza. D. Roberto continua a ribadire che è fuori di testa e gli dice che c'è un complotto contro D. Enrico a favore di D. Pietro. D. Viscardo dice di non credergli più e si avvia verso la stanza dove è D. Enrico. D. Roberto tenta di impedirgli di entrare.	
5	Entra Enrico. D. Viscardo è attonito. Il re lo accusa di cospirare contro di lui a favore del fratello D. Pietro.	
6	Resta da solo D. Viscardo, che non riesce a capire cosa stia succedendo attorno a lui, preda della gelosia, dei dubbi, dei timori per il tradimento verso il re. Sente arrivare Silvia e si nasconde.	
7	Silvia, portando un biglietto, apre l'uscio segreto. D. Viscardo la sorprende e le strappa il foglio.	
8	D. Viscardo, furente, legge il biglietto in cui D. Bianca chiede a D. Enrico di salvarla dalla morte certa che la attende, o dal padre o dal marito. D. Viscardo si dispera e decide di vendicarsi. Sigilla di nuovo il biglietto di D. Bianca e lo consegna a un servo, chiedendogli di consegnarlo al re, a cui dovrà dire di averlo avuto da una cameriera. Di seguito entra dalla porta segreta e sparisce.	
9	Silvia racconta a D. Bianca che D. Viscardo ha scoperto tutto. Entrano nell'appartamento di D. Bianca.	
10	(“Si apre la scena a’ gabinetti interni”). D. Viscardo osserva i pertugi fatti nelle pareti, che le rendono deboli e pericolanti. Decide di fare entrare D. Bianca in una stanza dalle pareti indebolite e di ordinare ai servi che le abbattano con mazze, così farà passare la sua vendetta per un accidente.	
11	Arrivano i servi di D. Viscardo che hanno detenuto D. Bianca e Silvia. D. Viscardo, ipocritamente, dice a D. Bianca che capisce quanto è successo e che lamenta solo di non aver saputo prima degli amori fra D. Enrico e D. Bianca. Inoltre le promette di cambiare, di essere sereno e dolce e di attendere fino a quando lei, a poco a poco, non inizierà a stimolarlo. D. Bianca dubita se credergli o meno. D. Viscardo continua dicendole che ha ricevuto ordini del re di spostarsi a Messina e di lasciare lei sotto la tutela del padre. Le chiede di scrivere al re supplicandolo di permettere che D. Viscardo rimanga accanto a lei e gli addita che può scrivere nella stanza le cui pareti sono tanto deboli. Anche se senza crederci pienamente, D. Bianca accetta di scrivere il foglio. Quando lei è entrata e lui sta per dare l'ordine ai servi di abbattere le pareti sopra D. Bianca, arriva la persona mascherata, che è il re, il quale aveva sfidato D. Viscardo. Appena lo vede, questi gli si scaglia contro.	
12	D. Viscardo e la persona mascherata lottano. Arriva D. Roberto frapponendosi tra i due e avvertendo D. Viscardo che l'uomo mascherato è il re D. Enrico. Il re ferisce D. Viscardo che cade, morente, su una sedia. D. Enrico ribadisce a D. Bianca che la sposerà a costo di perdere il regno. D. Bianca, inorridita per quello che ha fatto D. Enrico, lo respinge e corre ai piedi di D. Viscardo. Questi la pugnala nel petto e poi ferisce se stesso, morendo subito. D. Enrico sposa D. Bianca agonizzante. Prima di morire D. Bianca ricorda a D. Enrico che deve sposare D. Adelaide.	

Nota: Come indica Gozzi nella prefazione al testo, la versione originale, rappresentata per due anni, si concludeva con la caduta del palazzo provocata da Viscardo su Bianca, che moriva in quello che sembrava un incidente, lasciando impune il marito. Per quei due anni, sempre secondo le parole dell'autore, al pubblico spiaceva tale conclusione non solo a Venezia, ma anche a Torino, a Milano, a Trieste, a Verona, e via dicendo. Per tale motivo, due anni dopo (allora verso il 1781), il conte convinse i comici a modificare la fine del dramma: il testo stampato riproduce questa seconda versione (cfr. le pp. 141-146 della prefazione).

29.- Tema principale: Amore e ragion di stato (opposizione per motivi politici di D. Roberto a un eventuale matrimonio fra D. Enrico e la propria figlia, innamorati perdutamente fin da bambini).

30.- Temi secondari: ● Gelosia (di D. Viscardo, innamorato di D. Bianca) e vendetta politica (D. Viscardo si opporrebbe all'accesso al trono di D. Enrico per favorire D. Pietro, non solo perché questi fu educato da lui, ma anche per risentimento per non poter ottenere l'amore di D. Bianca). ● Onore (D. Viscardo si crede tradito dalla moglie).

31.- Motivi: ● Matrimonio imposto e infelicità che conduce alla sciagura, onore del marito credutosi tradito dalla moglie (nonostante D. Viscardo riesca a sposare D. Bianca, lei non lo ama, situazione che, alla fine, causerà la morte della giovane). ● Machiavellismo politico e ambizione personale (“D. Bianca: [...] Di quai non arma i cortigiani ingegni / trame infernali il reo spirito d'averno! [...]”; I, 1, p. 153). ● Natura umana

dei re (“D. Enrico [a D Roberto]: Già non vorrai che un Re più ch’uomo sia [...]”; I, 5, p. 161). Il motivo è importante in un autore la cui ideologia è stata tradizionalmente ridotta e semplificata dalla critica a un ultraconservatorismo generico, che metterebbe l’autorità regale al di sopra di qualsiasi debolezza umana. ● Difficoltà dei matrimoni fra persone di notevole differenza di età (II, 1, p. 167; II, 3, p. 175; cfr. la nota al § 9). ● Le apparenze sono ingannevoli (cfr. particolarmente IV, 2, p. 205, in cui un servo interpreta senza dubbio che D. Bianca è innamorata di D. Viscardo).

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: -

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: -

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Palermo e vicinanze (reggia a Palermo e castello del conte Roberto).

Nota: Oltre ai veloci spostamenti da Palermo al castello di D. Roberto, la vicinanza di entrambi i posti è esplicitata da D. Bianca: “[...] pria di passar da questo nostro colle [dove si trova il palazzo del conte] / alla Corte vicina di Palermo [...]” (I, 1, p. 152).

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III_IV_V.

Atto I: stanza dell’appartamento di D. Bianca nel castello del conte Roberto, vicino a Palermo (1-6).

Atto II: sala nella reggia di Palermo (1-6).

Atto III: stanza nel castello del conte Roberto (1-8).

Atto IV: lo stesso luogo del precedente atto (1-10).

Atto V: lo stesso luogo del precedente atto (1-12; si tenga conto però che dalla scena 10 in poi, “si apre” la decorazione, permettendo al pubblico di vedere altre sale e dei giardini pensili).

Nota: La stanza dell’atto III potrebbe essere la stessa del primo, poiché si dice che ha “l’uscio secreto” (III, didascalia iniziale, p. 182), usando l’articolo determinativo, come a significare che si tratta della stessa porta usata da Enrico nell’atto I.

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6 /

Atto II: 1_2_3_4_5_6 /

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene												Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Atto I	versi	140	18	84	21	110	21	-	-	-	-	-	-	394
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	90	9	193	39	15	54	-	-	-	-	-	-	400
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	12	155	84	33	54	20	87	51	-	-	-	-	496
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto IV	versi	23	16	71	11	26	32	27	35	22	13	-	-	276
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	versi	12	106	99	60	36	24	17	62	19	58	111	33	637
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale		versi												2203
		righe di prosa												-
		soggetto												-

Nota: L’ultimo verso di (I, 3) è diviso fra tale scena e la successiva: è computato solo nella prima. Tale situazione si riproduce in (IV, 4), (V, 4) e (V, 5).

38.- Durata totale dell’azione: L’azione sembra iniziare la mattina o il primo pomeriggio e si protrae fino al giorno successivo, per cui la durata totale sarebbe di circa ventiquattro ore (cfr. § 39).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: ● Il primo atto inizia probabilmente una mattina poiché il padre di D. Bianca ha dato certi segni “stamane” (I, 1, p. 152). ● Nel secondo atto l’azione si sposta a Palermo, ma dato che prima si indica che il palazzo di Roberto è vicino a Palermo, si potrebbe ipotizzare

che, passato un breve lasso di tempo, l'azione continui nella stessa giornata dell'atto precedente. ● All'inizio del terzo atto è notte, e D. Viscardo e D. Bianca si sono già sposati. Dato che nell'atto precedente D. Roberto aveva detto alla figlia che avrebbe sposato D. Viscardo "fra poche ore", è da pensare che si sia prodotto un breve salto temporale e che si tratti della sera del giorno svoltosi lungo gli atti primo e secondo (il riferimento a "jersera" di D. Viscardo per indicare il matrimonio con D. Bianca si deve interpretare come la sera che precede la notte dell'azione rappresentata: infatti D. Roberto e D. Viscardo si sono alzati dal letto a causa di certi rumori che hanno sentito). ● Il quarto atto si apre con l'indicazione che la decorazione continua a essere la stessa dell'atto precedente e che è notte, il che ci permette di affermare che l'azione continua senza soluzione di continuità temporale (o, al massimo, che c'è un brevissimo salto temporale, ma che ci troviamo nella stessa notte dell'atto precedente). ● Il quinto atto si apre con l'indicazione che la decorazione continua a essere la stessa dell'atto precedente e che è sempre notte, anche se il giorno è già vicino. Nella scena 5 si indica che si fa giorno. Queste asserzioni ci permettono di affermare che l'azione continua senza soluzione di continuità temporale (o, al massimo, che c'è un brevissimo salto temporale, ma che ci troviamo nella stessa notte dell'atto precedente).

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6 /

Atto II: 1_2_3_4_5_6/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

● (I, 1, p. 151): "D. Bianca: [...] D. Alfonso / re di Sicilia genitor di Enrico / spirò stanotte [...]"; (I, 1, p. 152): "D. Bianca: [...] "ma agli efficaci segni, / che diè il mio lieto genitor stamane / [...]". ● (II, 5, p. 178): "D. Roberto: [...] fra poche ore / a porger la tua destra [di D. Bianca] t'apparecchia / a Viscardo tuo sposo [...]". ● (III, didascalia iniziale, p. 182): "La scena è oscura"; (III, 2, didascalia, p. 183): "[...] colla spada in una mano, e un lume nell'altra [...] La scena s'illumina [...]"; (III, 2, p. 184): "D. Viscardo: [...] iersera [...]"; (III, 2, p. 186): "[...] Chiamo allor servi, e lumi [...] A' lumi giunti [...]"; (III, 3, p. 189): "D. Bianca: [...] s'introdusse stanotte [...]"; (III, 5, p. 194): "D. Bianca: [...] ben conobbi stanotte [...]"; (III, 7, p. 197): "D. Adelaide: "[...] io non potrei, / come voi fate, abbandonar la notte / il riposo a' mortali indispensabile [...]"; (III, 8, p. 201): "D. Viscardo: [...] Questa notte [...]". ● (IV, didascalia iniziale, p. 203): "È notte; e una statua [...] sostiene una torcia che illumina"; (IV, 2, p. 204): "Un servo: [...] egli scusa vi chiede se stanotte / sola vi lascia."; (IV, 3, p. 207, didascalia): "spegne la torcia, e la scena si oscura"; (IV, 5, p. 209, didascalia iniziale): "Silvia con lume [...]"; ● (V, didascalia iniziale, p. 219): "È ancor notte, ma il giorno è vicino [...]"; (V, 3, didascalia iniziale, p. 225): "Si fa giorno."; (V, 3, p. 226): "D. Enrico: [...] s'io non era stanotte... [...]".

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: Sì, tutta l'azione sembra svolgersi nell'arco di circa ventiquattro ore (cfr. § 39).

43.- Luogo: Sì, se intendiamo che la lontananza del palazzo del conte D. Roberto a Palermo è così minima da ritenere palazzo e reggia nella stessa città.

44.- Azione: Sì, anche se ci sono delle componenti amorose e politiche, entrambi gli aspetti sono così intrecciati da formare un'unica azione.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: La spada con cui D. Viscardo ferisce D. Bianca (V, 1), la maschera del re (V, 3, 11 e 12) e il pugnale con cui D. Viscardo uccide D. Bianca e se stesso (V, 12).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: -

47.- Uso di effetti "speciali": Solo sangue sulla scena (V, 1, p. 219). ● Crollo del palazzo con la morte di D. Bianca solo nella prima versione recitata dai comici per due anni, fino a quando non furono convinti da Gozzi a cambiare la conclusione del dramma (pp. 143-145). La versione a stampa riproduce la seconda versione del testo.

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: -

49.- Cambiamenti delle decorazioni: In (V, 10, p. 241) sembra indicarsi che si apre una tenda in fondo alla scena che permette di vedere delle decorazioni differenti: "Apressi la scena a' gabinetti interni, il fondo de' quali corrisponde ad un giardino pensile [...]".

50.- Didascalie di particolare importanza: ● Sono importanti tutte le didascalie relative alla porta segreta attraverso cui entra ed esce D. Enrico dalle stanze di D. Bianca (ad. esempio: I, 1, 2; II, 1, 2 e via

dicendo. Particolarmente importante la didascalia iniziale di V, 10 con l'apertura della scena a diverse prospettive e sale e la scoperta di molti usci segreti nelle pareti del palazzo del conte D. Roberto). ● Molto interessante, perché infrequente nei testi gozziani, l'indicazione finale della calata del sipario mentre i personaggi sono ancora sul palcoscenico, componendo una sorte di *tableau* (V, 12, didascalia finale, p. 253): "Si cala il sipario".

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: ● Per quanto riguarda le opere di altri autori di argomento simile cfr. § 06. ● Per quanto riguarda invece il cambiamento nella conclusione del testo due anni dopo la sua scrittura cfr. la nota a § 28.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro S. Luca.

53.- Data: carnevale 1779.

54.- Compagnia: Sacchi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora sia differente da quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora sia differente da quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: "si è replicata parecchie sere, e rimase un buon capitale per quella Compagnia." (p. 142).

Nota: "Non cercherò [...] perchè l'Opera mia [*BiCo*] sia stata fortunatissima, e resista con robustezza ancora." (p. 140).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Riferimenti mitologici: "D. Bianca: "[...] il rigido e severo padre mio / [...] la nostra società disgiunse [impedì a Bianca e a Enrico di incontrarsi rendendosi conto che erano innamorati] [...] / Questa difficoltà che ognor dannosa / fu agli Arghi del mio sesso [...]" (I, 1, p. 150).

B.- FONTE SPAGNOLA: *Casarse por vengarse*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Francisco De Rojas Zorrilla: *Casarse por vengarse*

60.- Edizione utilizzata: FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, *Comedia famosa Casarse por vengarse de D. Francisco de Roxas*, Madrid, Antonio Sanz, 1744.

Nota: Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 32, per rendere più agevole la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo.

II.- TIPO

61.- Genere: "Comedia" (ma tragedia).

62.- Generi interni: Quatrin racconta al *condestable* un apologo su un'offesa fatta da una scimmia al dio Bacco (I, p. 6).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>Casarse por vengarse</i>	<i>Bianca contessa di Melfi</i>
Enrique, rey	Enrico
Roberto	D. Roberto
El condestable	D. Viscardo
Quatrin	-
Blanca	D. Bianca
La reyna (Rosaura, cugina di Enrique)	Adelaide
Silvia	Silvia
Criados	Servi
-	D. Pietro
-	D. Ruggero
-	Un servo che parla
-	Grandi del regno che non parlano
-	Soldati

Nota: ● Quattrin è un *gracioso*. ● Il *condestable* è indifferentemente indicato anche come *conde*. ● Roberto denomina l'appena mancato re, fratello di Enrique, in due modi diversi: D. Sancho (in I, p. 4) e Rugero (in I, p. 7). Si tratta probabilmente di un errore di trasmissione testuale e non una svista dell'autore. ● In I (p. 8), Enrique indica il nome del suo fratello minore residente a Mecina (*sic*): D. Pedro. ● In (III, p. 25) il *condestable*, di dentro, chiama una serva Lisarda.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Enrique, fratello del re di Sicilia, fu allevato nella villa di Roberto per certe cattivi presagi astrologici. Già da bambino è innamorato, ricambiato, di Blanca, figlia di Roberto. Per vedersi senza ostacoli i due hanno costruito una porta segreta che permette di passare dal giardino alla stanza di Blanca. Nonostante tali incontri segreti, l'onore di Blanca è intatto. Sono già passati venti anni e il re, fratello di Enrique, non ha figli. L'azione prende avvio proprio subito dopo la morte del re. / Il <i>condestable</i> è innamorato di Blanca da quando, qualche tempo prima, l'aveva vista, inosservato, mentre si lavava il volto in un ruscello, e ne ha chiesto la mano a suo padre Roberto, il quale ha acconsentito al matrimonio senza che sua figlia ne sapesse nulla.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Blanca e Enrique si dichiarano perdutamente innamorati da bambini. Blanca ricorda tutto l'antefatto e chiede a Enrique di sposarla, approfittando che Roberto, suo padre, è andato a Palermo. Enrique si rifiuta argomentando che tale fatto potrebbe essere interpretato come un tentativo di salvare il suo onore compromesso, promettendole invece che, appena sarà tornato Roberto, gli chiederà la sua mano. Blanca gli ricorda che, anche se entrambi sono uguali per nobiltà di sangue, dato che il re non ha avuto figli, Enrique è destinato a diventare monarca, per cui teme che sorga qualche problema che impedisca il loro matrimonio. Arriva Roberto e annuncia a Enrique che suo fratello il re è morto e che, dunque, lui è diventato il nuovo monarca, ma che deve affrettarsi per arrivare a corte. Enrique consegna a Blanca un foglio in bianco con la sua firma come garanzia che adempirà la sua promessa di sposarla. Blanca dà il foglio al padre chiedendogli di custodirlo con grande cura. Roberto, vedendo il foglio, dice da sé che potrà utilizzarlo per adempiere a un ordine del testamento del defunto re. Blanca manifesta il timore che Enrique decida di non sposarla una volta divenuto re. Enrique ribadisce che la sposerà a Palermo, dove deve andare immediatamente per occupare il trono. Giurandosi amore eterno si congedano. / A Palermo il <i>condestable</i> confessa a Quattrin di essere innamorato di Blanca e di averne ottenuto la mano dal padre. È agitato perché questi non torna dalla sua villa dopo la morte del re. Sentono un rumore e si scostano. Arrivano Roberto, Enrique e Rosaura. Roberto dice a Enrique che suo fratello l'ha lasciato erede del trono, ma che per poter occuparlo prima deve sposare sua cugina Rosaura, che lui ha fatto chiamare e che è già arrivata, come può vedere: altrimenti la corona passerà a un altro fratello minore (D. Pedro), residente a Mecina (<i>sic</i>). Roberto mostra a Enrique il foglio in bianco con la sua firma in cui lui ha aggiunto il contratto di matrimonio con Rosaura, firmato anche da questa. Enrique è titubante, ma Roberto insiste. A parte, Enrique afferma che non accetterà. Si avvicina il <i>condestable</i> , che Enrique saluta gentilmente, sapendolo amico del fratello minore D. Pedro. Il <i>condestable</i> gli chiede il permesso di sposare Blanca, indicandogli che il padre di lei, Roberto, è d'accordo. Enrique risponde in modo ambiguo e nomina il <i>condestable</i> " <i>mayordomo mayor</i> ", ordinandogli di andare a organizzare tutto per il giuramento. Roberto dice a sua figlia che Enrique sposerà Rosaura. Blanca fa i complimenti ai promessi sposi, ma da sé maledice Enrique il quale, anche da sé, si dispera di non poter dire a Blanca quali siano i suoi sentimenti veri. Roberto comunica a Blanca che il <i>condestable</i> gli ha chiesto la sua mano. Lei se ne stupisce. Roberto, interpretando la disperazione di Blanca e di Enrique e temendo che questi possa perdere la corona per il suo amore per la figlia, comunica a questa che il suo matrimonio con il <i>condestable</i> avrà luogo quella stessa notte nella loro villa. Da sola, disperata, Blanca dice di accettare il matrimonio con l'odiato <i>condestable</i> come punizione per essersi lasciata lusingare da un matrimonio impossibile con un re.	Roberto invia un messaggio a Rosaura informandola di quanto accaduto e chiedendole di venire a Palermo. Rosaura si mette in viaggio. Roberto ed Enrique partono alla volta di Palermo. Roberto invia a chiamare Blanca a Palermo. La giovane parte.
Entracte		Enrique è incoronato a Palermo. Tornano alla villa e si sposano il <i>condestable</i> e Blanca.
Atto II	Il <i>condestable</i> racconta a Roberto che sua figlia non gli si è concessa nella notte di nozze. Poco dopo, mentre fingeva di dormire, ha sentito una voce maschile che chiamava Blanca. Al buio ha duellato con lui, ma quando sono entrati i servi con un lume non c'era più nessuno, per cui non capisce nulla poiché tutte le porte erano chiuse a chiave. Roberto gli risponde che l'atteggiamento di Blanca è dovuto alla precipitazione del matrimonio e che, con il passare del tempo, tutto si risolverà poiché "al amor engendra el trato" (II, p. 12). Per quanto riguarda invece la voce e la lotta di cui parla, gli risponde di averle immaginate. Mentre il <i>condestable</i> dà ragione a Roberto, si fa giorno. Blanca rimprovera al <i>condestable</i> l'atteggiamento della sera appena trascorsa, e lui le chiede scusa. Arriva Enrique. Dopo aver detto al <i>condestable</i> che era vicino alla villa perché uscito presto a caccia con la regina, lo rimprovera per avere sposato Blanca senza la sua autorizzazione. Il <i>condestable</i> si scusa affermando che Roberto gli aveva detto che era d'accordo con il matrimonio. Enrique ordina al <i>condestable</i> di cercare Roberto. Rimasti soli Enrique rimprovera Blanca di essersi sposata. Lei si difende argomentando che lui l'ha tradita promettendosi con la regina e che, quindi, lei ha deciso di vendicarsi accettando il matrimonio con il <i>condestable</i> . Egli ribatte affermando che la notte era entrato nella sua stanza per la porta segreta per sposarla. Torna il <i>condestable</i> dicendo che Roberto tiene compagnia alla regina sulla sponda del fiume ed esprime i suoi sospetti per il fatto che Enrique l'abbia lasciata da sola per venire a parlare con Blanca. Il re ordina al <i>condestable</i> di andare a Palermo il giorno dopo. Arrivano la regina e Roberto. Il <i>condestable</i> dichiara il suo profondo amore per Blanca, al che lei risponde di	Enrique esce a caccia prestissimo; la regina lo insegue. Arrivando Enrique alla villa di Roberto, questi esce per tenere compagnia alla regina accanto al fiume.

	amarlo ugualmente. Parlando da sé tutti desiderano che tale amore manifestato da Blanca sia vero, tranne Enrique. Anche in un a parte, Blanca afferma di aver detto tali parole per ferire il re. Il re e la regina insieme a Roberto partono alla volta di Palermo. Il <i>condestable</i> dai sospiri del re e da certe parole di avvertenza della regina capisce che il monarca è andato a caccia ancora al buio e che è stato inseguito poi dalla regina. Tale situazione lo insospettisce a tal punto di arrivare alla conclusione che il re è innamorato di Blanca, anche se non ne è totalmente sicuro. Si ripromette di sapere la verità, non appena giunta la sera. Quatrin racconta a Blanca i sospetti di suo marito. Silvia indica a Blanca che è arrivato il re. Il re entra dalla porta segreta del giardino. Silvia esce per chiuderla. Enrique ribadisce a Blanca il suo amore per lei. Blanca gli risponde che, vedendolo promesso sposo di Rosaura a Palermo, ha deciso di accettare il matrimonio con il <i>condestable</i> per vendicarsi di lui, in quanto bugiardo. Afferma inoltre che, sebbene si sia pentita di avere sposato un uomo di cui non è innamorata, l'onore ormai le impedisce di potere amarlo [Enrique] [nel frattempo, si deve intendere che si sia fatta sera]. Per punire se stessa, Blanca vuole bruciarsi una mano. Enrique tenta di impedirglielo e si spegne accidentalmente la luce. Enrique esce dall'uscio segreto. Blanca, non avvedendosi, continua a parlare del suo amore per Enrique anche se gli chiede di lasciarla per sempre per l'onore di suo marito. In mezzo al buio è entrato il <i>condestable</i>, che sente tutta la dichiarazione che sua moglie pensava di stare facendo a Enrique. Arriva Silvia con un lume. Il <i>condestable</i>, non vedendo Enrique, interpreta che è andato segretamente o che sua moglie stava immaginando un dialogo con Enrique. Decide di uscire chiudendo tutto per tentare di capire quello che è successo e di sapere se qualcuno ha sentito qualcosa che potesse danneggiare il suo onore. Blanca è disperata e confusa: teme che suo marito la uccida e che tale fatto sia interpretato da tutti come evidenza di colpevolezza di adulterio, situazione che danneggerebbe l'onore della sua famiglia. Decide di presentarsi a suo padre, per cui esce dalla porta segreta. Torna il <i>condestable</i>, stupito che Blanca non ci sia più. Arriva Roberto, preoccupato per le urla del <i>condestable</i>, a cui dice che Blanca è fuori piangente. Entra Blanca, producendo una grande confusione nel <i>condestable</i>. La giovane confessa a suo padre di non volere suo marito e che per lei non c'è altra uscita che la morte.	Il <i>condestable</i> finge di andare a Palermo. Roberto torna da Palermo.
Entracte		Durante la notte il <i>condestable</i> tenta di uccidere la moglie, ma sente una voce che lo chiama quando la avvicina con un pugnale. Il <i>condestable</i> esce perseguitando chi l'ha chiamato. Si tratta di Enrique che è venuto da Palermo di nascosto. Si conclude la notte e inizia il nuovo giorno.
Atto III	Blanca confessa a suo padre il legame amoroso, puro, senza offesa per il suo onore, che la unisce a Enrique fin da quando erano bambini e come lui le avesse chiesto di sposarlo prima della morte del re e della sua ascesa al trono. Gli racconta inoltre che la scorsa notte suo marito, mentre lei fingeva di dormire, le si è avvicinato con una daga in mano, che lei è riuscita a togliergli, e che in quel momento si è sentita una voce che lo chiamava. Continua a dirgli che allora il <i>condestable</i>, furibondo, è uscito in cerca di chi aveva parlato. Proprio per questo motivo è venuta a chiedergli consiglio, perché, se suo marito l'uccidesse, tutti penserebbero che lei gli è stata infedele e ne sarebbe offeso il suo onore e quello del padre; se invece avesse deciso di allontanarsi dal marito, sarebbe lei stessa a offendere l'onore di entrambi. Conclude chiedendogli di nascondere la. Il padre gli dice che deve tornare dal marito anche a costo della vita. Mentre discutono, arriva Enrique. Roberto gli chiede come mai si trovi nella villa. Enrique gli racconta, dalla sua prospettiva, gli stessi avvenimenti appena narratigli da Blanca. Inoltre gli narra che, senza permettergli di vederli il viso, ha parlato con il <i>condestable</i>, il quale lo attende fuori. Una volta che ha visto che Blanca sta bene, dice di voler tornare dal <i>condestable</i> per sfidarlo. Roberto gli intima di allontanarsi dalla villa. Si sente bussare alla porta e la voce del <i>condestable</i> che ordina di aprire. Blanca si nasconde e anche Enrique, pregato da Roberto. Il <i>condestable</i> e Quatrin vogliono entrare. Questi afferma di aver visto entrare qualcuno in casa. Il <i>condestable</i> tenta di mettersi a cercare l'uomo ignoto. Roberto gli dice che non è entrato nessuno e che faccia attenzione quando parla perché sta offendendo il suo onore (perché offende quello della figlia). Roberto alla fine decide di lasciarlo passare. Da sé afferma che, mentre il <i>condestable</i> cerca nella stanza di Blanca, farà uscire il re dall'altra stanza senza che se ne accorga. Il <i>condestable</i>, da sé, dichiara che vorrebbe poter guardare nelle due stanze contemporaneamente, sospettando che Roberto tenti di nascondere qualcuno, per cui decide di chiudere a chiave una delle stanze mentre guarda l'altra. Roberto tenta di impedirglielo. Discutono. Esce il re e dice al <i>condestable</i> di essere venuto nella villa per sapere se, come qualcuno gli ha detto, stava cospirando con suo fratello contro di lui. Gli chiede di essergli leale, perché altrimenti dovrebbe condannarlo a morte, e va via. Il <i>condestable</i>, confuso per la sua trama contro il re, sospetta sui rapporti fra sua moglie ed Enrique. Silvia, convinta che tutti siano andati via, entra dall'uscio segreto per consegnare a Quatrin un biglietto di Blanca per il re. Il <i>condestable</i>, senza essere visto, si stupisce e afferma che quella è la prova dell'infedeltà di sua moglie con il re. Quando Quatrin entra con il biglietto il <i>condestable</i> glielo strappa e lo legge: in esso Blanca chiede a Enrique, dopo aver ribadito che ha sposato il <i>condestable</i> per una vendetta di amore contro lui, di venire alla villa per trovare il modo di convincere suo marito che, nonostante tutto, gli è stata sempre fedele. Il <i>condestable</i> ordina a Quatrin di consegnare il biglietto al re ma senza dirgli che lui l'ha letto. Il <i>condestable</i> si sente ferito nell'onore e decide di uccidere Blanca facendole crollare addosso la parete della villa, indebolita per l'apertura dell'uscio segreto. Arriva Blanca dubbiosa sul suo futuro. Il <i>condestable</i> le dice che è innamorato di lei e che la sua furia è passata. Lei accetta il suo abbraccio, poi entra in una stanza per scrivere	Il re e Roberto vanno a Palermo. Il <i>condestable</i> ultima tutto per indebolire le pareti e farle crollare sopra

una nota a richiesta del marito (il brano comunque è confuso e non sarebbe da scartare certa corruzione nella trasmissione del testo). Il <i>condestable</i> è impaziente perché non arriva il re. Arrivati il re e Roberto alla villa, il <i>condestable</i> fa cadere la parete sopra Blanca. Quando escono Enrique e Roberto, il <i>condestable</i> , fingendo di essere desolato, dice loro che la parete è caduta da sola, che tutto è stato un incidente e che Blanca è morta. Il re è convinto che Blanca sia stata uccisa dal marito, ma per conservare il suo onore e quello di suo padre (se accusasse il <i>condestable</i> dell'assassinio della giovane, tutti interpreterebbero che questi non avesse fatto altro che vendicare il suo onore offeso dall'infedeltà della moglie) fa finta di accettare la spiegazione del <i>condestable</i> .	Blanca. Torna da Palermo. Arrivano anche Roberto e Enrique.

Nota: Si osservi che Gozzi, di fronte alla fonte spagnola, rende più complessa la successione dell'eredità della corona e i rapporti di parentela fra i monarchi e la regina.

65.- Tema principale: Amore e ragione di stato.

66.- Temi secondari: Onore e gelosia.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Villa di D. Roberto, vicina a Palermo, e la propria Palermo (cfr. § 76).

68.- Luoghi particolari: Stanze della villa di D. Roberto.

69.- Identità di luogo fra le scene: ● Nella prima *jornada* (p. 7) c'è un cambiamento di luogo: dalla villa di Roberto si passa a Palermo. ● La seconda *jornada* si svolge nella villa di Roberto.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Versi	932	1014	934	2880
Righe di prosa	-	-	12	12

Nota: Le righe di prosa corrispondono al biglietto che Blanca scrive al re.

71.- Durata totale dell'azione: L'azione inizia una mattina o un pomeriggio protraendosi lungo tutta la sera, il giorno successivo, di nuovo la sera e, alla fine, anche un nuovo giorno, vale a dire per circa tre giorni e due notti.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): ● L'azione prende avvio una mattina o un pomeriggio, mentre Roberto è a Palermo, anche se Enrique indica che vi tornerà lo stesso giorno (cfr. § 74). Poi partono tutti per Palermo, dove è arrivata anche Rosaura. ● Il secondo atto, o *jornada*, prende avvio la sera dello stesso giorno dell'atto precedente. Nelle ore trascorse fra entrambi gli atti i personaggi sono tornati alla villa di Roberto vicina a Palermo e si è celebrato il matrimonio fra il *condestable* e Blanca. ● Il terzo atto incomincia con la nascita di un nuovo giorno, per cui deve interpretarsi che sia passata tutta la notte iniziata nella *jornada* precedente.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): ● In coincidenza con il cambiamento di luogo della prima *jornada* indicato prima (cfr. § 69), dobbiamo intendere che c'è un piccolo salto temporale perché, dopo un monologo del *condestable*, che è a Palermo, si vede arrivare alla città Enrique e Roberto, partiti una scena prima dalla villa dell'ultimo. Comunque la villa è molto vicina alla città, infatti il salto temporale potrebbe essere di pochissime ore, o anche meno. ● Nella seconda *jornada*, iniziata la sera, si fa giorno in modo graduale, senza salti temporali, per diventare di nuovo buio da quanto si può dedurre dalla richiesta di luce da parte di Blanca (II, p. 20; cfr. § 21). ● La terza *jornada* si apre con l'inizio di un nuovo giorno. Deve intendersi che c'è un piccolo salto temporale fra l'andata a Palermo di Enrique e Roberto e il loro ritorno alla villa nel momento della morte di Blanca.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: ● (I, p. 2): "Enrique: [...] Oy [Roberto] vendrá yà de Palermo [...]"; (I, p. 8): "Roberto: [...] oy he avisado à Rosaura [...]". ● (II, p. 11): "Roberto: [...] por ser la primera noche [...] / y avendo pedido luz [...]"; (II, p. 11): "Condestable [a Roberto]: [...] no bien Febo sepultado, [...] me disteis a Doña Blanca / esta noche [...] Anoche, pues, como digo, / no bien en tálamo blanco [...]"; (II, 12): "Condestable [a Roberto]: [...] mató [metaforicamente "spense"] una vela, [...] bolvió la vela a su estado [...] Yo, aunque à oscuras [...] y sacan luces [...] Tomo la luz [...]"; (II, p. 13): "Condestable: [...] Y pues sale el Sol [...] Y pues que yà ha amanecido; / essa luz podreis llevaros."; (II, p. 16): "Blanca: [...] me hallo desde anoche acá [...]"; (II, p. 16): "Enrique: [...] venia anoche à casarme [...]"; (II, p. 16): "Enrique [al condestable]: [...] mañana quisiera / que à Palermo vengais [...]"; (II, p. 17): "Reyna: No está cansado tu Alteza / de haver andado esta noche [...]"; (II, p. 17): "Condestable: [...] anoche al desposarse [...]"; (II, p. 19): "Condestable: [...] Yo he de intentar esta noche [...]"; (II, p. 20): "[Blanca] Vá à quemarse, y mata la luz. Enrique: Tente. / Blanca: Porque deste modo... / mas Cielos, la luz he muerto! / Silvia, luz."; (II, 20): "Silvia: Aquí està la luz. Sale Silvia con luz."; (II, 22): "Condestable: Yo propio / no me escondi aquesta noche? [...]". ● (III, p. 24): "Enrique: [...] Digo, que yo venia, / antes que el

Sol privilegiasse el dia [...]", "*Condestable*. [...] siendo madre del Alva [...]" (III, p. 28): "Silvia: [...] la divina Aurora [...]"

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No, l'azione si svolge lungo tre giorni con le due notti corrispondenti (cfr. § 71).

76.- Luogo: Sì, poiché la villa di Roberto è così vicina a Palermo da ritenere che faccia parte della propria zona di influenza della città.

Nota: Nel testo, infatti, il *condestable* afferma che la villa è distante di Palermo meno di mezza *legua* ("[...] puesto que no ay media legua / desta Quinta hasta la Corte [...]", II, p. 17), vale a dire due chilometri e mezzo circa.

77.- Azione: Sì, tutta l'azione gira attorno all'amore senza possibilità di Enrique e Blanca, una volta che lei, fraintendendo le azioni del re, sposa il *condestable*.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: La daga di Blanca (III, p. 22).

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Riferimenti metateatrali e alla vita dei teatranti: (I, p. 6): "Quatrin [al *condestable*]: Parece que has perdido, y que has jugado; / mas cuéntame tu mal, y tu tragedia, / à fuer de buen galàn de la Comedia, / que habla con su Lacayo en mucho sesso."; (II, p. 15): "Quatrin [al *condestable*]: Sobre un mal domado potro, / Comediate de la legua, / [...] se apea en aqueste instante [...]" (II, p. 15): "Quatrin: [...] con gorradas mas bien hecha, / que dàn los que entran de valde / à un cobrador de Comedias."; (III, p. 27): "Quatrin: Buen passo para Comedia [...]" (III, p. 32): "Quatrin: [...] el Poeta / quando otra Comedia acabe."

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

- 01.- **Titolo (con sottotitolo):** *Amore assottiglia il cervello*.
02.- **Abbreviazione:** *Am.As.*
03.- **Edizione utilizzata:** ZAN XIII, pp. 141-336.
04.- **Altre edizioni:** *Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co: Carlo Gozzi con due ragionamenti preliminari*, Venezia, Pasquali, 1782.
05.- **Manoscritti conservati:** Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 8.2/1 e 8.2/2.
06.- **Fonte indicata da Gozzi:** “D. Giuseppe Canizarez rinomato Scrittore teatrale Spagnuolo, ha intitolata un’opera sua: *Onor dà intendimento* [...] Volendo io valermi del fondo di quest’opera per rifabbricare una nuova rappresentazione alle nostre scene [...]” (p. 143).

II.- TIPO

- 07.- **Genere:** *Commedia*.
08.- **Generi interni:** D. Berto canta “*l’aria popolare nota in Venezia, seguente. / Tan là là lirità là là / Tan là là lirità.*” (V, 7, p. 318).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

- 09.- **Elenco (come risulta nell’edizione):**
Don Pietro, vecchio.
Donna Eleonora +
Donna Isabella, figlie di D. Pietro.
Don Enrico di Guzman fratello di
Donna Elena sotto il nome di Rosaura.
Don Felice di Toledo amante di Donna Elena sotto il nome di D. Giovanni.
Don Astolfo Fernandi vecchio padre di
Don Berto giovine ricco e sciocco.
Rosetta serva di Donna Eleonora, e di Donna Isabella.
Don Martino precettore di D. Berto.
Falcone servo di D. Enrico.
Quattro pitocchi, che non parlano.
Servi.
10.- **Protagonisti:** D. Eleonora, D. Berto.
11.- **Maschere della commedia dell’arte (o personaggi derivati):** -
12.- **Valore allusivo dei nomi dei personaggi:** -
13.- **Interpretazione autobiografica dei personaggi:** -
14.- **Rapporti fra i personaggi:** ● D. Eleonora è figlia di D. Pietro ed ex amante di D. Enrico, che crede l’abbia abbandonata per un’altra donna. ● D. Enrico è fratello di D. Elena, innamorato di D. Eleonora e amico di D. Felice, che conosce sotto il nome di D. Giovanni, e che ignora sia l’amante di sua sorella. ● D. Martino è il precettore di D. Berto ed è preoccupato solo dai propri interessi, per cui non dubita, peggiorando la situazione, a rubare la lettera scritta da D. Eleonora a nome di D. Elena e svelandone il contenuto.
15.- **Personaggi speculari:** ● D. Elena, analfabeta, è, per tale circostanza, personaggio parallelo a quello di D. Berto. ● D. Eleonora, che giudica e condanna erroneamente D. Enrico per le apparenze, senza permettergli di spiegarsi, è prefigurazione di tutti gli altri personaggi che successivamente condanneranno erroneamente lei come adultera, giudicandola anche per le apparenze. Sarà proprio il desiderio di riparare in qualche modo questo suo errore nel giudicare D. Enrico, il fattore che la porterà ad aiutare D. Elena a sposare D. Felice. Tale decisione provocherà quindi che lei sia ritenuta, ingiustamente, adultera. ● Così anche D. Enrico, giudicato colpevole per le apparenze da D. Eleonora, aveva giudicato erroneamente anche per le apparenze la propria sorella D. Elena. ● Il servo che scopre gli amori di D. Elena e D. Felice, a cui si allude in (I, 9, p. 178), provoca il conflitto in cui si trova coinvolta D. Elena, così come D. Martino, il precettore di D. Berto, rubando la lettera di D. Eleonora, contribuirà a provocare i problemi della protagonista.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

del personaggio nelle diverse scene.																								
Personaggio	Atto I											Atto II												
	Scena											Scena												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
D. Berto																	(X)	X	X				X	
D. Eleonora	X	X	X							X		X	X	X	X	X	(X)	X	X	X	X	X	X	
Rosetta		X	X	(X)	X	X				X	X	X	X	X	(X)	X	(X)	X	X	X	X	X	X	X
D. Isabella	X	X	X	X	X	X				(X)	X	X	X	X	(X)	X	(X)	X	X	X	X	X	X	X
D. Elena							X	X	X	X		X		X								X		
D. Enrico			X	X	X		X							X				X	X	X	X	X	X	
D. Pietro					X	X	X		X	X				X		X						X		
D. Astolfo																	X						X	
D. Felice																				X	X			
D. Martino																	X	X	X				X	
Falcone			X	(X)	X		(X)																	
Pitocchi																								
Servi																								

Personaggio	Atto III																	
	Scena																	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
D. Berto		X	X	X	X					X	X		X	X	X	X	X	X
D. Eleonora					X	X	X	X	X									
Rosetta						X							(X)					
D. Isabella							X											
D. Elena						X	X	X	X									
D. Enrico										X	X	X	X					
D. Pietro								X	X									
D. Astolfo	X	X	X													X		
D. Felice											X				X			
D. Martino	X	X													X	X		
Falcone										X	X	X	X					
Pitocchi																		
Servi																		

	Atto IV														Atto V															
	Scena														Scena															
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Totale (71)
D. Berto	X	X	X					X	X				X	X	X	X	(X)	(X)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	36 + (3) = 39
D. Eleonora		X		X	X							X	X				X	X	X	X		X			X				X	32 + (1) = 33
Rosetta	(X)	X							X	(X)						X	X	X	X	X								X	X	27 + (6) = 33
D. Isabella		X						X	(X)							X			X								X	X		25 + (4) = 29
D. Elena						X	(X)	(X)										X	X	X	(X)	X	X			X	X	X		20 + (3) = 23
D. Enrico		X						X								X								X			X	X		21
D. Pietro						X	X	X	X									X	X	X							X	X		19
D. Astolfo					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X												X	X	X		18
D. Felice			X	X	X	X																			X	X	X	X		12
D. Martino											X														X			X	X	12
Falcone		X						X								X														9 + (2) = 11
Pitocchi																(X)										(X)				(2)
Servi	(X)																						(X)							(2)

Nota: ● In (I, 3) D. Enrico, Falcone e Rosetta parlano di dentro all'inizio. In (I, 5) D. Pietro parla di dentro. In (I, 6) D. Elena attende dentro di essere chiamata da D. Pietro. ● In (II, 10) D. Felice parla di dentro. ● In (III, 10, p. 245) D. Eleonora parla di un suo servo chiamato Andrea che, però, non compare né interviene in nessun modo. ● In (III, 13, p. 254) D. Berto dice che D. Martino è forse andato a casa di Giulietta, personaggio che però non compare né interviene in nessun modo (potrebbe trattarsi di un velato riferimento al personaggio shakesperiano, e a qualche segreto amore del precettore: cfr. § 58). ● In (IV, 8) D. Berto e D. Enrico parlano di dentro. ● In (V, 9) è presente uno staffiere che non parla (segnato sulla tabella all'interno dei "servi").

17.- Soliloqui di particolare importanza: ● (III, 4): D. Berto si rifiuta di credere che sua moglie possa essergli stata infedele e dà la colpa dei sospetti dei vecchi alla loro educazione e alla loro malizia. ● (III, 6): D. Eleonora elogia l'innocenza e dichiara il suo amore per D. Berto, suo marito. ● (III, 18): soliloquio di D. Berto in cui si dibatte fra la sua fiducia nella moglie e i sospetti di infedeltà. L'intervento si chiude con la decisione di parlare con D. Eleonora prima di prendere una decisione. ● (IV, 14): soliloquio di D. Berto simile a quello presente in (III, 6).

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (I, 1, pp. 164-165): monologo di D. Eleonora a D. Isabella contro amanti e mariti che si innamorano facilmente di altre donne, anche se permettono alle proprie mogli di vivere in libertà (è un discorso contro il rilassamento della morale matrimoniale che Gozzi vede nella sua epoca). ● (II, 1, p. 193-194): D. Martino indica a D. Eleonora che l'aspetto più importante in un marito è il buon cuore e non altre qualità. ● (III, 8): scena centrale dell'atto e dell'intera opera in cui D. Eleonora conosce tutta la vicenda di D. Elena e prende la decisione di scrivere il biglietto che poi diventerà la causa per cui è accusata di infedeltà verso il marito. ● (III, 12): dialogo fra D. Felice e D. Enrico in cui il primo spiega dettagliatamente come la collera e l'ira non permettano di giudicare correttamente e diventano sovente causa di sciagure. ● (IV, 11, pp. 291-292): monologo di D. Eleonora a D. Astolfo in cui critica aspramente chi giudica e condanna per le sole apparenze pensando sempre a malizie e viltà, senza lasciare spazio a spiegazioni e chiarimenti. ● (V, 13, pp. 328-329): monologo di D. Felice a D. Enrico in cui insiste nell'insensatezza di giudicare dalle apparenze, nonostante le deduzioni sembrino totalmente ragionevoli.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto			
D. Enrico, amante di D. Eleonora da due anni, parte improvvisamente alla ricerca di un'altra donna. D. Eleonora crede che sia innamorato di tale sconosciuta, si sente tradita e decide di dimenticarlo, accettando il matrimonio con D. Berto che le propone suo padre D. Pietro. In realtà, anche se D. Eleonora ignora tale fatto quasi fino alla fine, D. Enrico è partito alla ricerca di sua sorella, e ha fatto spargere la voce di essere morto per potere ucciderla, perché è convinto che abbia macchiato l'onore della famiglia con il suo innamorato D. Felice. In realtà, D. Elena e D. Felice coltivavano un amore casto e pensavano di sposarsi. D. Enrico e D. Felice, sotto nome di D. Giovanni, sono arrivati a Madrid alla ricerca di D. Elena e coincidono nella stessa locanda, per cui fanno amicizia ignorando tutti e due chi sia l'altro. Anche D. Elena arriva a Madrid aiutata da un amico che chiede a D. Pietro, padre di D. Eleonora, di proteggerla.			
		Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1	D. Eleonora conferma a D. Isabella che ha deciso di dimenticare per sempre D. Enrico e di sposare D. Berto, nonostante sia sciocco. D. Isabella le chiede permesso, dunque, di conquistare D. Enrico, che D. Eleonora le concede. D. Isabella, sorpresa dalla decisione della sorella, le dice che tutte le letture che ha fatto non le hanno insegnato niente poiché lascia perdere per un puntiglio D. Enrico per sposare D. Berto.	
	2	Rosetta comunica a D. Isabella e D. Eleonora che Enrico è appena arrivato. D. Eleonora le ordina di impedirgli l'accesso al palazzo.	
	3	Entra D. Enrico con la forza. D. Eleonora lo accusa di averla abbandonata per un'altra donna. D. Enrico lo ammette, ma le chiede di permettergli di spiegarle tutto in privato. D. Eleonora non accetta ed esce.	
	4	D. Isabella, con civetteria, racconta a D. Enrico che D. Eleonora si sposa quella stessa sera con D. Berto, ma che tenga conto che nel mondo ci sono ancora altre donne.	
	5	D. Pietro chiama le giovani. D. Enrico e Falcone si nascondono in un'altra stanza del palazzo.	
	6	D. Pietro ordina alle giovani di ritirarsi.	
	7	D. Pietro dice a D. Elena che per accoglierla nella propria casa deve presentarla alle figlie come una nuova serva.	
	8	Mentre D. Pietro entra nell'appartamento delle figlie, D. Enrico esce velocemente dal palazzo senza riconoscere Elena, ma lei si rende conto che si tratta di suo fratello e si impaurisce.	
	9	D. Pietro dice a D. Elena che un amico gli ha chiesto di aiutarla, ma senza informarlo dei particolari della sua situazione. La giovane gli racconta i suoi casti amori con D. Felice e il desiderio di ucciderla di suo fratello D. Enrico convinto che avesse macchiato l'onore della famiglia. Inoltre le confessa che nessuno ha potuto sapere che il suo amante era D. Felice. D. Pietro promette di aiutarla ma le esige assoluta segretezza e discrezione.	
	10	D. Pietro presenta D. Elena alle figlie come una nuova serva chiamata Rosaura al servizio di D. Eleonora. Gelosia di Rosetta. Ricorda a D. Eleonora che quella sera si celebreranno le nozze fra lei e D. Berto e che la famiglia di suo marito si trasferirà nel loro palazzo.	
	11	D. Isabella ribadisce la sua intenzione di far innamorare D. Enrico. Rosetta si dimostra gelosa di D. Elena, anche perché crede che D. Pietro sia interessato a lei.	
Entracte			D. Eleonora vede le buone maniere di D. Elena.

Atto II	1	D. Eleonora, molto soddisfatta delle buone maniere di D. Elena, le dice che sarà per lei più un'amica che una cameriera. Rosetta, manifestando una grande gelosia, ribadisce che D. Pietro è "inasini/o" per la nuova serva.	
	2	D. Eleonora conferma piangendo la sua decisione di sposare D. Berto, mentre D. Isabella afferma che non perdonare D. Enrico per un piccolo tradimento amoroso è assurdo poiché "tutto il genere umano è traditore".	
	3	D. Eleonora accusa di nuovo D. Enrico di averla abbandonata per un'altra donna. D. Enrico lo ammette, ma le chiede di permettergli di spiegarglielo tutto in privato. D. Eleonora non accetta e lui si rifiuta di parlare davanti a D. Isabella e Rosetta, per non diffondere l'obbrobrio che crede abbia fatto D. Elena all'onore della famiglia. D. Enrico si nasconde poiché sta per arrivare D. Pietro.	
	4	D. Pietro annuncia a D. Eleonora che stanno per arrivare D. Berto, D. Astolfo e D. Martino.	
	5	D. Eleonora ordina a Rosetta di dire a D. Enrico di uscire dal palazzo, ma D. Isabella le ordina anche di dirgli che ritorni la sera a vederla. Rosetta però non può adempiere agli ordini perché arrivano diverse persone.	
	6	D. Astolfo, padre di D. Berto, dice a D. Eleonora che la qualità più importante in un marito è il buon cuore, come quello di suo figlio.	
	7	D. Berto si avvicina a D. Eleonora senza parlare, mentre D. Isabella e Rosetta ridono a bassa voce di lui.	
	8	D. Berto dichiara goffamente il suo amore a D. Eleonora. Lei, anche se critica le sue maniere, gli risponde che accetta le sue parole perché nate da un buon cuore. D. Berto, entusiasta, tenta di baciarla rozzamente e lei lo respinge con uno schiaffo. Il giovane va via piangendo. D. Enrico ha visto tutto di nascosto.	
	9	D. Enrico imita a mo' di beffa le parole e i gesti di D. Berto. D. Eleonora lo caccia dal palazzo.	
	10	Si sente la voce di D. Felice che chiede di D. Astolfo. D. Eleonora ordina a D. Enrico, che ha riconosciuto la voce di D. Felice, che crede sia un tale D. Giovanni, di nascondersi. Appena entra in una stanza lei ordina a Rosetta di chiuderlo a chiave.	
	11	Entra D. Felice e vede D. Elena, la quale gli dice a parte di non rivelare che la conosce e di tornare la sera. D. Enrico esce furente perché ha sentito la voce di D. Elena, anche se non l'ha vista. D. Eleonora lo convince di tornare a nascondersi. D. Isabella e Rosetta sospettano che Rosaura, cioè D. Elena, sia la donna che D. Enrico cerca. Mentre D. Enrico esce, torna D. Elena che, vedendolo senza essere vista, soffre una nuova angoscia: questo atteggiamento di D. Elena convince D. Eleonora che la nuova cameriera sia quella che lei crede la donna amante di D. Enrico. Interrogata, D. Elena confessa che D. Enrico vuole ucciderla, anche se non ne spiega il motivo.	
	12	D. Eleonora e D. Berto si danno le mani in segno di compromesso. D. Eleonora dice a D. Astolfo che un cavaliere [D. Felice] lo aspetta, ma l'anziano si rifiuta di riceverlo fin quando dureranno le nozze. D. Eleonora chiede a D. Isabella di dire a D. Enrico di andare via e di non tornare mai più.	
	13	D. Isabella dice a D. Enrico di andare via e di avere fiducia in lei. Ribadisce a Rosetta il suo desiderio di sposare D. Enrico. Rosetta manifesta anche il suo interesse verso Falcone.	
Entracte			Nozze fra D. Eleonora e D. Berto. Due uomini sono scoperti nel palazzo, i quali, mentre fuggono, travolgono D. Berto (che ha appena fatto l'elemosina ad alcuni mendicanti): in (III, 12) si saprà che i due uomini erano D. Enrico e D. Felice.
Atto III	1	D. Martino racconta a D. Astolfo che degli uomini si sono introdotti la notte nel palazzo e insinua che D. Eleonora può essere responsabile del fatto.	In un indeterminato momento D. Enrico viene a sapere che le nozze fra D. Eleonora e D. Berto si sono verificate (cfr. III, 11, p. 248).
	2	D. Berto deride l'educazione che si suppone debbano ricevere i cavalieri, sostenendo che le cose veramente importanti sono il rispetto per la religione, per il re e per il padre e il comportamento onorato e civile.	
	3	D. Berto racconta a D. Astolfo che è sicuro dell'amore di sua moglie e che la notte è uscito per fare l'elemosina ai poveri. D. Astolfo gli chiede cosa pensa dei due uomini che si sono introdotti nel palazzo la notte, se tale fatto non lo insospettisce sul comportamento di sua moglie. D. Berto si rifiuta di valutare la benché minima possibilità che sua moglie lo tradisca. Il padre gli dice di fare attenzione all'onore, o altrimenti agirà lui, perché l'onore di un figlio è anche di suo padre.	
	4	D. Berto si rifiuta di credere che sua moglie possa essergli stata infedele, dando la colpa dei sospetti dei vecchi alla loro educazione e malizia.	
	5	D. Berto chiede a D. Eleonora se sa chi fossero gli due uomini che si erano introdotti la notte scorsa nel palazzo e se le altre giovani della casa avevano degli spasimanti. D. Eleonora risponde di no alle due domande.	
	6	D. Eleonora, da sola, dichiara il suo amore per D. Berto, della cui innocenza tesse l'elogio.	
	7	D. Eleonora interroga D. Elena, D. Isabella e Rosetta sui due uomini. Tutte negano di saperne nulla, anche se a parte D. Isabella manifesta dei dubbi sul fatto che fossero Falcone e D. Enrico, a cui aveva dato appuntamento.	
	8	D. Elena confessa a D. Eleonora che teme che i due sconosciuti siano entrati nel palazzo per colpa sua. Le rivela la sua vera identità e che è amante di D. Felice e che D. Enrico è suo fratello, che la cerca per ucciderla. D. Eleonora capisce il suo errore nel giudicare D. Enrico, ma ribadisce la sua fedeltà al marito, D. Berto, e manifesta il suo desiderio di aiutare D. Elena. Le dice di scrivere un	

		biglietto a D. Felice, ma D. Elena le risponde che non sa scrivere. Allora decidono che sia D. Eleonora a scriverlo a nome di D. Elena.	
	9	D. Pietro sente il dialogo fra le due donne e pensa che la figlia sia infedele al marito. In realtà D. Eleonora parlava di D. Felice, l'amante di D. Elena, a cui scrive un biglietto dettato da D. Elena, per fissare un appuntamento fra i due innamorati quella notte.	
	10	D. Eleonora è sorpresa, mentre ha il biglietto in mano, da D. Berto che le porta uno scaldapiedi come regalo. Contemporaneamente la chiama il padre. Esce ansiosa per accorrere alla chiamata del padre mentre ordina a D. Elena di rompere il biglietto per evitare che qualcuno possa leggerlo con tutte le carte che sono sul tavolino su cui l'ha scritto. Il biglietto cade senza che D. Elena se ne accorga ed è ritrovato da D. Berto, che non sa leggere.	
	11	D. Enrico, con Falcone, si presenta all'appuntamento datogli da D. Isabella. D. Enrico ribadisce i suoi sospetti che sua sorella sia nel palazzo e Falcone manifesta il suo desiderio di vedere Rosetta.	
	12	D. Felice dice a D. Enrico che si trova nel palazzo mosso dall'amore, il secondo replica che vi è arrivato per vendetta. D. Felice sconsiglia D. Enrico di agire stimolato dalla collera e dall'ira. D. Enrico entra in sospetti che D. Felice [si ricordi che D. Enrico pensa sia un tale D. Giovanni] sappia qualcosa sulla vicenda di sua sorella.	
	13	D. Berto chiede a D. Enrico di leggergli il biglietto che ha trovato. D. Enrico riconosce la grafia di D. Eleonora e pensa che sia innamorata di D. Felice [che lui non sa chi sia, dato che conosce D. Felice sotto il nome di D. Giovanni] e giudica che la giovane sia un'adultera. Non sa cosa dire a D. Berto sul contenuto della lettera, il quale, spazientito, gliela strappa di mano.	
	14	D. Enrico dice a D. Berto di bruciare il biglietto senza farlo leggere a nessuno. Rosetta consegna un altro biglietto a D. Enrico senza che D. Berto se ne accorga. D. Berto chiede a Falcone di leggergli il primo biglietto. Falcone dice che contiene una ricetta per fare ragù. Parlando da solo D. Enrico dice che il nuovo biglietto appena consegnatogli da Rosetta è un appuntamento di D. Isabella per quella sera.	
	15	D. Berto, poco convinto dalla lettura di Falcone, chiede a D. Felice di leggergli il biglietto. D. Felice capisce subito che, anche se scritto da un'altra persona perché D. Elena no sa scrivere, il testo in cui si dà un appuntamento per quella sera è indirizzato a lui. Parte felice senza svelarne il contenuto a D. Berto.	
	16	D. Berto chiede a D. Martino di leggergli il biglietto. D. Martino lo fa con grande gioia, perché lo interpreta come prova dell'infedeltà di Eleonora e, dunque, conferma tutte le maldicenze che lui aveva detto a D. Astolfo, rafforzando la sua posizione nella casa. D. Berto finge di non credergli e minaccia di bastonarlo se parla con qualcuno del contenuto del biglietto.	
	17	D. Martino dice a D. Astolfo che D. Berto ha un biglietto della moglie indirizzato a un amante. D. Berto tenta di accoltellarlo. Il precettore fugge protetto da D. Astolfo che chiede subito a D. Berto il suddetto biglietto. D. Berto si rifiuta di darglielo. D. Astolfo lo intima di fare attenzione alla moglie, perché se il figlio non bada all'onore della famiglia, dovrà pensarci lui.	
	18	D. Berto si dibatte fra la sua convinzione della fedeltà della moglie e le prove contro di lei. Decide di parlare con lei apertamente.	
Entracte			
Atto IV	1	Notte. D. Berto osserva come Rosetta spegne le luci, azione che lo mette in sospetto.	
	2	D. Berto osserva come si introducono nel palazzo D. Enrico e Falcone, condotti da Rosetta, mentre parlano di D. Isabella e di D. Eleonora. D. Berto ha sempre più sospetti sull'infedeltà della moglie.	
	3	D. Berto osserva anche l'arrivo di D. Felice.	D. Berto segue D. Enrico e Falcone fino ad assalirli in (IV, 8).
	4	D. Felice incontra D. Eleonora, che promette aiutare lui e D. Elena a sposarsi.	
	5	D. Astolfo sorprende D. Eleonora e D. Felice. Credendo adultera la nuora sguaina la spada.	
	6	D. Astolfo e D. Pietro tentano di uccidere D. Felice. Questi fugge senza che i due anziani se ne accorgano, per cui alla fine lottano fra di loro [si ricordi che tutte queste scene hanno luogo al buio].	
	7	D. Elena entra con un lume. I due anziani smettono di lottare.	
	8	Si sente urlare dentro D. Enrico e Falcone attaccati da D. Berto. D. Isabella esce chiedendo aiuto mentre racconta che due uomini sono saltati dalla finestra per fuggire, ma che anche D. Berto li ha seguiti.	In un momento non precisato D. Martino ruba il biglietto di D. Eleonora nel <i>buio</i> di D. Berto
	9	D. Berto, con minacce e argomenti, riesce a placare i desideri di vendetta dei vecchi contro Eleonora. È convinto dell'innocenza della donna perché in mezzo a rumori, lotte e confusione, D. Eleonora è tranquilla nelle sue stanze né ha tentato di fuggire.	
	10	D. Martino consegna a D. Astolfo il biglietto scritto da D. Eleonora. L'anziano è totalmente convinto dell'infedeltà della nuora.	
	11	D. Astolfo accusa D. Eleonora di adulterio. Lei lo nega insinuando che forse è stato male interpretato un suo aiuto a un'amica. D. Astolfo continua a insultarla e le mostra il suo biglietto. D. Eleonora lo accusa di essere un vecchio calunniatore e sempre malpensante. Ribadisce la sua innocenza mentre D. Astolfo sguaina la spada per ucciderla.	
	12	D. Berto impedisce a D. Astolfo di ferire D. Eleonora e a questa di dare spiegazioni sul suo comportamento davanti al suocero, poiché le mogli solo devono spiegarsi dinnanzi al proprio marito.	
	13	D. Berto rimprovera D. Astolfo per la sua collera, la sua imprudenza, i suoi giudizi temerari.	
	14	Soliloquio di D. Berto in cui ricapitola quanto è successo.	
Entracte			
Atto V			Cena nel palazzo. D. Berto fa entrare i mendicanti.
	1	D. Berto arma i mendicanti e li nasconde dicendogli di aspettare fino a quando li chiamerà. Poi parlando da sé racconta la sua intenzione di scoprire chi sono gli uomini che si introducono nel palazzo, ricordando anche quanto seri erano tutti, tranne Eleonora, mentre cenavano. Non trova il	

	biglietto e sospetta che gli sia stato rubato da D. Martino.	
2	D. Isabella e Rosetta fanno capire a D. Enrico e a l'alcione che sono innamorati di loro. Le donne gli chiedono di nascondersi fino a più tardi per evitare di essere scoperti nel palazzo, infatti si sono rese conto che D. Pietro le osservava. D. Berto ha visto tutto e capisce che i quattro sono innamorati, per cui deduce erroneamente che D. Eleonora è innamorata di D. Felice. Vorrebbe ucciderla, ma poi ci ripensa decidendo di continuare a osservare.	
3	D. Eleonora, mentre si appronta a uscire, dice da sé che va alla locanda di D. Felice per "risarcir l'amante": tenta di sistemare il matrimonio fra D. Felice e D. Elena, ma D. Berto, che ha sentito tutto, è sempre più convinto che sua moglie gli sia infedele con D. Felice.	
4	Entra D. Pietro accusando D. Eleonora e Rosetta di aver parlato poco prima con degli uomini sconosciuti. D. Eleonora nega tutto [infatti D. Pietro ha scambiato D. Isabella con D. Eleonora, cfr. V, 2].	
5	D. Elena arriva dicendo che è pronta per uscire. D. Eleonora dice a D. Pietro che infatti tutte e due devono uscire. D. Pietro interroga aspramente Rosetta per farle confessare che prima lei e D. Eleonora parlavano con degli sconosciuti. Rosetta, lamentandosi, evita di rispondere.	
6	Arriva D. Isabella per sapere il motivo delle urla. D. Pietro le chiede se lei è uscita con Rosetta per parlare con degli sconosciuti. Lei nega tutto. D. Pietro la crede e, dunque, erroneamente considera confermato il suo sospetto su D. Eleonora. D. Pietro ordina di uscire a tutti tranne D. Elena, chiude a chiave D. Eleonora, e inizia a interrogare D. Elena. Una volta soli, D. Pietro non la chiama più Rosaura, ma con il suo vero nome D. Elena e le dice che l'altro giorno è entrato nel palazzo un uomo chiamato D. Felice, proprio come il suo amante. D. Berto, nascosto, sente tutto. Quando D. Elena sta per raccontare tutto a D. Pietro, D. Berto si fa innanzi e le impedisce di parlare argomentando che i fatti di D. Eleonora importano solo a lui, suo marito. D. Berto inoltre lotta con D. Pietro fino a strapparle la chiave della stanza dove aveva chiuso D. Eleonora.	
7	Messa alle strette, D. Elena confessa a D. Berto che D. Eleonora stese il biglietto per D. Felice perché lei non sa scrivere. D. Berto è felicissimo.	
8	D. Berto decide di punire i vecchi per le loro accuse false contro la moglie, per cui dice a D. Eleonora di sciogliere un po' di rossetto nell'acqua.	
9	D. Berto spegne le luci e dice a D. Elena, pensando che fosse D. Felice, di andare a cercare l'uomo che aspetta fuori e di portarlo nel palazzo senza dirgli nulla, ma tale uomo è D. Enrico. D. Elena gli risponde che ha paura perché c'è suo fratello in giro. D. Berto non vuole sentirla e le ordina di stare zitta e di obbedire.	
10	D. Elena, obbedendo a D. Berto, conduce D. Enrico nel palazzo senza farsi conoscere.	
11	D. Berto, con uno stratagemma, riesce a far confessare a D. Martino che è stato lui a rubare il biglietto di D. Eleonora dal burò. Quando D. Berto tenta di punirlo, D. Martino fugge.	
12	Si sente lottare dentro D. Astolfo e D. Felice, anche se questi non è riconosciuto. D. Berto ordina ai mendedanti di catturare lo sconosciuto e di tappargli la bocca. D. Berto promette a suo padre che ucciderà D. Eleonora, il primo passo per la sua 'vendetta' contro gli anziani [cfr. V, 8].	
13	D. Elena porta lampade. D. Berto le dice che può sposare D. Felice e che vada a trovarlo, additandole la stanza dove è chiuso in realtà D. Enrico. Esce D. Enrico che, vedendo D. Elena, sguaina la spada per ucciderla. Mentre D. Berto trattiene D. Enrico, D. Elena, tentando di fuggire, apre la porta della stanza dove è nascosto D. Felice. D. Felice sguaina la spada per difendere D. Elena. D. Enrico, credendolo ancora D. Giovanni, gli chiede per quale motivo voglia difendere D. Elena. D. Felice spiega tutto a D. Enrico.	
14	Entrano i vecchi, D. Martino, D. Isabella e Rosetta. D. Berto ascolta nascosto. D. Enrico e D. Felice spiegano tutto agli anziani. È chiara l'innocenza di D. Eleonora. Si accorda il matrimonio fra D. Isabella e D. Enrico. D. Martino, sapendosi responsabile di una buona parte dell'imbroglio, fugge. D. Berto entra di nascosto negli appartamenti di D. Eleonora.	
15	D. Berto e D. Eleonora, di dentro, urlano, fingendo che il giovane abbia ammazzato la propria moglie. I vecchi si disperano. D. Berto chiarisce tutto dicendo loro che D. Eleonora sta bene e che hanno finto quella scenata per fargli imparare una lezione: i giudizi precipitati possono dare luogo ad autentiche sciagure.	

29.- Tema principale: La prudenza, dato che la precipitazione nel giudizio porta all'errore (o sia, l'irragionevole e cieca difesa dell'onore può causare una sciagura che solo la ricerca paziente guidata dall'amore riesce ad evitare).

30.- Temi secondari: ● Amore (con molte delle varianti abituali: matrimonio per amore, per interesse o per convenienza sociale e familiare) e gelosia. ● Onore: è un cieco concetto dell'onore il sentimento che porta D. Enrico a tentare di uccidere sua sorella D. Elena e che spinge D. Astolfo e D. Pietro a chiedere a D. Berto di punire D. Eleonora.

Nota: Sul motivo dell'amore per interesse merita essere sottolineata un'affermazione di Falcone, piena di risentimenti misogini: "Falcone: [...] Purchè si maritino / le ragazze non han difficoltà / a dar la mano ad un rinoceronte. [...] L'amore / nelle donne, signore, è di natura / de' furuncoli, ch'han la loro origine / dal sangue guasto. Un se ne guarisce, / e ne pullula un altro." (III, 11, pp. 248-249).

31.- Motivi: ● L'ipocrisia (cfr. § 33). ● Critica della cultura illuministica e della 'troppa' educazione nelle donne. Ad esempio: "D. Martino: [...] Infin Donna Eleonora in tal proposito, / prima di maritarsi... ora nol so, / non era il tempio nè della prudenza... / e nè della riserva... Ah questi libri... / Questi libretti oltramontani... basta... [...]" (III, 1, p. 220). ● Misoginia. Ad esempio: "D. Martino: Non bastano mille occhi con le femmine [...] (III, 1, p. 219); "D. Astolfo: [...] conosco a fondo, / non men l'indole trista, che i raggiri

/ delle Signore femmine [...]” (III, 1, p. 220). ● Superiorità del buon senso sulla saggezza acquisita con le letture: “D. Astolfo: [...] a D. Berto] tanti anni [...] non furono bastanti / a ridurti a imparar nemmeno a leggere, / nè a scriver due parole. D. Berto: [...] Io / non voglio esser letterato... oh bella! / Se non aveste nemmeno voi appreso / a leggere... avereste nel cervello / meno malizie... giuocherei la testa. / D. Astolfo: (Eppur non dice mal.)” (III, 2, pp. 221-222); “D. Berto: [...] a D. Astolfo] col vostro cervello dottorato... / siete cattivo... più di vostro figlio / ignorante [...]” (III, 3, p. 229); “D. Eleonora: (a D. Astolfo) Imparate da’ semplici; imparate; / son mille volte più di voi filosofi.” (IV, 12, p. 294); “D. Berto: [...] so / assai più di color, che sanno leggere, / e credendosi accorti, ed infallibili, / hanno imparato a giudicar bistorto, / a pascolar la bile, ed a scannare [...]” (V, 9, p. 322). ● Superiorità della religione e dell’onoratezza sulla cultura e sull’educazione: “D. Astolfo: [...] per esser Cavaliere, è necessario / saper tutte le cose, che ho dette. D. Berto: Mi fate proprio ridere... Oh in somma, / mattina, e sera dico certamente / le mie preghiere... A voi [al padre] bacio la mano / ogni mattina, ed ogni sera... Pago / il calzolajo... il cappellajo... il sarto... / il mercante... e al fin tutti tutti... Adoro / il Cielo, e temo il nostro Re... Ho dolore / per quelli ch’han disgrazie [...]” (III, 2, p. 223).

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: ● Il riso ha una funzione fondamentalmente teatrale, concentrandosi abitualmente nelle battute amorose/litigiose di Rosetta e Falcone, e nell’atteggiamento goffo di D. Berto. ● Va detto però che D. Berto, specie nelle prime scene dell’atto IV quando più forti sospetti ha di essere tradito dalla moglie, non smette di fare delle battute amaramente spiritose su se stesso. Tale atteggiamento di pazienza, di certo stoicismo, lo fa diventare anche lui un po’ ‘filosofo’ nel significato che Gozzi conferiva a tale termine. ● In questo umore che cerca il semplice divertimento del pubblico tramite il riso, non mancano alcune battute alquanto sconcertanti e lontanamente oscene sulla vita sessuale dei due coniugi, come a ricordare i frequenti elementi osceni presenti nelle commedie dell’arte. Ad esempio, il soliloquio finale dell’atto IV di D. Berto si chiude, dopo alcune frasi sulla possibile infedeltà della moglie, con un velato riferimento al piacere della loro vita coniugale (“D. Berto: [...] Se ti scopro [come se parlasse con la moglie] in magagna... cospettone... / del tossico... un coltello [...] Furbo! Eleonora è a letto ed io sto qui? / Sono un gran scempio! Vengo, tata, vengo.”; IV, 14, p. 298), e le ultime battute dello stesso personaggio nell’opera, subito dopo la finzione di aver ucciso la moglie, tornano sullo stesso argomento (“D. Berto: [a D. Eleonora ...] Ricordati, che voglio qualche figlio [...] Andiamo dentro, non vogliamo cena [...]”; V, 15, p. 336). A questo aspetto delle battute di D. Berto potrebbe fare riferimento l’autore quando nella prefazione al testo afferma: “Devo confessare d’avergli posta in sulle labbra anche qualche parola del nostro volgo, e intesa, colla malizietta teatrale di trar delle risa a’ miei Patriotti.” (p. 147).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: ● Nel personaggio di D. Martino si fa la satira degli ipocriti e dei falsi consiglieri (III, 1, p. 219: “[...] io non vorrei / somigliare a’ miei pari, che riempiono / le case, dove sono precettori, / di ciarle, d’inquietudini e di scandali.”). ● Anche nelle diverse critiche alle letture e alla formazione di D. Eleonora è possibile identificare un atteggiamento polemico verso l’Illuminismo (cfr. § 58). ● Nella scena seconda dell’atto V, in cui D. Berto descrive come avrebbe ucciso la moglie, potrebbe celarsi una parodia del genere delle tragedie cittadine: “D. Berto: [...] Darò una coltellata a Leonora!... / Caderà in terra... il sangue correrà... / Ella mi guarderà... mi dirà... ingrato. / Io, io: e tu, e tu mi ammazzi? [...]” (p. 304; si veda anche la lunga didascalia presente in V, 14, p. 335). Infatti il passo corrispondente nel testo spagnolo è molto più semplice: “D. Lorenzo: [...] y si el daño se confirma [l’adulterio di D. Leonor], / hay un veneno, que calla, / y no un puñal que publica [...]” (III, p. 22).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Sala del palazzo di D. Pietro a Madrid.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I_II_III_IV_V. Tutta l’azione si svolge in una sala del palazzo di D. Pietro a Madrid (“con tre porte laterali per parte, e una porta nel fondo”).

36.- Identità di luogo fra le scene: cfr. § 35.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi 'premeditati' dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

[illegible]

Nota: ● L'ultimo verso di (I, 4) è diviso fra tale scena e quella successiva: è computato solo nella prima. Tale situazione si riproduce nell'atto I primo fra le scene 6 e 7; nell'atto III fra 2 e 3, e 8 e 9; nell'atto IV fra 3 e 4, e fra 11 e 12; e nell'atto quinto fra 5 e 6. ● In (II, 8, p. 198), in (IV, 13, p. 295) e in (V, 12, p. 325) c'è un quinario in un intervento di D. Eleonora, in un altro di D. Astolfo e in un altro di D. Berto rispettivamente; in (V, 12, p. 325) c'è un verso di sei sillabe in un intervento di D. Astolfo; in (II, 11, p. 206) un settenario di D. Elena, in (IV, 6, p. 274) un altro di D. Felice, in (IV, 9, p. 280) un altro di D. Berto; in (V, 7, p. 318) c'è un novenario di D. Berto.

38.- Durata totale dell'azione: Due giorni e due notti (o tre giorni e tre notti, cfr. § 39 e 41).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III/IV/V. ● Il primo atto inizia la mattina o il pomeriggio di un giorno, poiché si indica (I, 1) che gli sponsali di Eleonora avranno luogo “questa sera” (anche in I, 10, p. 181). L’atto finisce con la presentazione di D. Elena come nuova cameriera di D. Eleonora. ● Il secondo atto prende avvio con una scena in cui D. Eleonora si congratula con D. Elena per le sue buone maniere, il che ci fa pensare che ci sia un piccolo salto temporale, dopo la fine del primo atto, necessario perché la giovane possa mostrare a D. Eleonora le sue qualità. Comunque, le nozze non sono ancora state celebrate, per cui è ancora prima della sera del primo giorno, come conferma un’affermazione di D. Isabella a D. Eleonora: “[...] questa sera / sposerete D. Berto [...]” (II, 2, p. 186). Si potrebbe ipotizzare che il secondo atto trascorra nel pomeriggio dello stesso giorno la cui mattina è presentata nel primo. ● Fra il secondo e il terzo è passata una notte, poiché alcuni personaggi sono vestiti “da camera”, cioè come se fossero appena alzati, e di D. Berto si afferma perfino che sarà “come uscito allora dal letto” (III, 2, p. 221). Inoltre si sono celebrate le nozze fra D. Eleonora e D. Berto di cui si parlava negli atti precedenti. ● L’atto quarto inizia in una notte oscura, che potrebbe essere quella successiva al giorno iniziato nel terzo atto, ma si deve pensare che, comunque, vi sia un piccolo salto temporale, dato che nell’ultima scena del terzo atto D. Berto afferma ancora che si avvicina la notte (p. 266). ● L’atto quinto inizia nella notte in cui si conclude l’atto precedente, ma qualche ora dopo, come si deduce dal racconto di quanto avvenuto durante la cena. Comunque, non sarebbe impossibile che fosse passata un’intera giornata e iniziasse nel tardo pomeriggio di tale giorno (cfr. le indicazioni sul momento del giorno dell’atto V in § 41).

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11/

Atto II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13/

Atto III: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18/

Atto IV: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14/

Atto V: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

● “D. Isabella [a D. Eleonora]: Vi maritate questa sera, è vero?” (I, 1, p. 163, anche in I, 10, p. 181 e in II, 2, p. 186); “D. Eleonora: [...] Domattina / favelleremo insieme. Oggi è impossibile.” (II, 11, p. 207). ● “D. Astolfo: [...] Vo’ che facciamo nozze sterminate, / e tosto, e vo’ che durino tre giorni [...]” (II, 12, p. 213, anche p. 214). ● “D. Eleonora: [...] Rosaura, jeri so d’averti detto, / che avrei questa mattina favellato /

seriamente con te [...]” (III, 8, p. 238). • “D. Berto: [...] È già vicina / la notte [...]” (III, 18, p. 266). • “Notte oscura” (IV, 1, p. 267, didascalia); “D. Astolfo: [...] Aperto l’uscio... Notte [...]” (IV, 5, p. 272); “*D. Elena con lume [...] Si rischiara la scena*” (IV, 7, p. 275, didascalia); “D. Berto: [...] Felicissima notte signor padre [...] D. Astolfo: Felice notte [...]” (IV, 9, p. 284). • “D. Berto: [...] Questa notte voleva fare il bravo.” (V, 1, p. 300); “D. Isabella: [...] Celatevi al cantone consueto / sino un’ora di notte [...]” (V, 2, p. 301; e poi p. 303); “D. Berto: [...] Fa scurello [...] Fo assai se questa notte non ti mangio [...]” (V, 8, pp. 318-319); “La notte si oscura [...] (*Lo staffiere intimorito parte tentoni*) [...] D. Berto: [...] Questa notte [...]” (V, 9, p. 320); “D. Berto: [...] Il scuro è grande [...] Il scuro è grande [...]” (V, 9, p. 321); “D. Berto: [...] Lumi, lumi.” (V, 12, p. 326); “*D. Elena con lumi [...] La scena si rischiara.*” (V, 13, p. 326).

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. L’azione si svolge in due o tre giorni e due notti (cfr. § 39). A riguardo, afferma l’autore alla p. 157 della prefazione al testo: “S’io non andassi sopravvia francamente ad alcuni precetti antichi dell’arte drammatica, potrei accusare il mio parto anche per la irregolarità di più notti ch’egli contiene. Ho arditamente composto, ed esposto sulle scene con ottimo avvenimento un *Dramma* sotto il titolo delle *Notti affannose*. Questa pluralità di notti posta in un titolo, prova la mia superiorità sulle stitiche censure in tal proposito. Il pubblico genio non va soggetto alle leggi delle Poetiche nella pubblica materia teatrale [...] Il buon gusto non è che un’immaginazione variabile, non mai fissata, e non mai fissabile [...]”

43.- Luogo: Sì. Tutta l’azione si svolge in una sala del palazzo di D. Pietro a Madrid.

44.- Azione: Sì. Anche se gli intrecci legati al rapporto fra D. Enrico e D. Isabella e a quello fra D. Felice e D. Elena potrebbero sembrare un ostacolo per l’unità dell’azione legata al matrimonio fra D. Berto e D. Eleonora e alla dimostrazione dell’innocenza di D. Eleonora, i matrimoni finali servono a chiudere in modo felice un aspetto della trama principale che altrimenti resterebbe in sospeso. Infatti di tale circostanza è conscio lo stesso autore, che afferma a riguardo nella prefazione al testo: “Le molte fila dell’intreccio di quest’opera (enorme contraffazione, riguardo, a’ precetti, ed alle regole delle antiche Poetiche) aprono un adito fertile a’ rimproveri della censura.” (p. 154).

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: • Il biglietto scritto da D. Eleonora a nome di D. Elena, che scatenerà tutto il viluppo dell’azione (III, 8 e ss.). • Lo scaldapiè che D. Berto compra per regalare a D. Eleonora e che diventa un oggetto buffo nel contesto delle circostanze (sospetto dell’infedeltà di Eleonora) in cui tenta di consegnarglielo (III, 10 e ss.).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: La prima scena dell’atto quarto si apre con musica dell’orchestra: “Precede la seguente scena muta sino che l’orchestra suona [...]” (IV, 1, p. 267).

47.- Uso di effetti ‘speciali’: Lo specchio del trumò permette a chi volta le spalle alla scena di vedere chi passa dietro, come ad esempio in (I, 8).

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: (IV, 9): si tratta di una scena in cui sono presenti le due famiglie che abitano nel palazzo e le serve, tranne D. Eleonora. In una situazione in cui tutto sembra confermare l’adulterio di D. Eleonora, D. Berto riesce a zittire tutti con minacce e con ragionamenti.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: Non ci sono, come in tanti altri casi, indicazioni sul modo di cambiare la decorazioni, anche se questa volta non potrebbe essere altrimenti poiché la scena è stabile per tutta la commedia.

50.- Didascalie di particolare importanza: • Le didascalie che indicano entrate ed uscite dei personaggi hanno una grande importanza dato che tutta l’azione si svolge in una scena fissa in cui ci sono sette porte. • (II, 6, p. 192): didascalia in cui si descrive il goffo modo di vestire di D. Berto, la sua aria sciocca, la sua rozzezza e così via. In scene successive si troveranno nuove didascalie su tale aspetto del giovane.

IX.- EVENTUALI DATI D’IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d’importanza: • A differenza della prassi abituale di Carlo Gozzi, la prefazione di questa opera occupa diciotto pagine, costituendo così una delle più ampie da lui scritte. Inoltre non si trova la sola e semplice indicazione di *Prefazione* all’inizio del testo, bensì il titolo: *Processo a difesa, ad offesa, e storia della commedia intitolata: Amore assottiglia il cervello*. • Nel testo l’autore sottolinea quegli aspetti che, a suo avviso, i critici non hanno capito, benché riconosca anche alcuni piccoli difetti nel testo (dando ragione a loro in questi minimi particolari, Gozzi vuole presentarsi come giudice imparziale della propria opera per dare maggiore peso ai suoi argomenti, molto più abbondanti e importanti, a favore della sua creazione). Nel suo discorso il Nostro difende l’originalità della sua opera, rispetto alla fonte spagnola, e la sua maggiore

verosimiglianza (infatti dedica qualche pagina, cfr. pp. 147-149, a giustificare la trasformazione di D. Berto) e ricchezza nei personaggi. È interessante sottolineare che, dopo aver ribadito la quasi totale originalità del suo testo (“[...] non contiene nulla o poco dell’opera Spagnuola”, p. 145), il Solitario sostiene che questo è il suo metodo abituale di lavoro nell’adattamento di testi altrui (“Un tal metodo ho sempre tenuto nel rialzare degli edifizj sulle immagini in me destate dalla lettura del Teatro Spagnuolo.”, p. 145), affermazione in diversi casi un tanto discutibile (ad esempio, in *MaVo*). ● A chi avesse potuto criticare la commedia sostenendo che il carattere di D. Berto non fosse verosimile, l’autore ricorda il successo di alcune opere con personaggi simili come quello de *Il distratto* nella commedia di Regnarn (Jean François Regnard, 1655-1709: *Le Distrait*, 1697), de *La chercheuse d’esprits* de Favart (Charles Simon Favart, 1710-1792: *La chercheuse d’esprit*, 1741), o della sua *Principessa filosofa* o il suo *Metafisico*. Afferma che tali personaggi, che hanno un valore allegorico, piacciono al pubblico (pp. 149-150). Il discorso lo porta polemicamente a criticare quanti cercano solo “verità” e “natura”, indicando che anche l’allegoria interpretata può essere naturale e verace: “Non v’è chi non trovi la verità e la natura nel mio Poema faceto, intitolato: *La Marfissa Bizzarra*, ne’ caratteri allegorici [...] ch’io posi in quel picciolo, vero e significante ritratto de’ costumi, e del pensare della società [...]” (pp. 150-151). ● Gli aspetti negativi che il proprio Gozzi critica nell’opera sono fondamentali: l’invariabilità della scena, la difficoltà per l’attore di fare la parte del protagonista, la mancanza di rispetto, a suo avviso, all’unità di azione e di tempo, e la lunghezza della commedia (a riguardo di opere sue particolarmente lunghe che hanno avuto successo il conte ricorda alla p. 156 *La caduta di D. Elvira* insieme a *La punizione nel precipizio*, *La principessa filosofa* e *Lo schiavo del proprio onore*, cioè *MoCo*). Sottolinea inoltre che il testo non deve essere interpretato come “l’allegoria offensiva verso un troppo buon numero di ben nati” (pp. 153-154), cioè i nobili, ma “la satira si potrebbe trovare più nella verità di questo periodo, che nella favolosa Commedia mia.” (p. 154). ● Il testo si chiude affermando che agli italiani non interessano le polemiche letterarie o teatrali e che dimenticano subito i nomi degli autori dei drammi, poiché quando vanno a teatro sono interessati solo alla novità.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, Teatro S. Luca.

53.- Data: 8 dicembre 1782 (cfr. lettera del 14 dicembre 1782 a Francesco di Sangro, in CARLO GOZZI, *Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Marsilio - Regione del Veneto, 2004, pp. 131-133: 132).

54.- Compagnia: -

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall’autore: Una.

Nota: Nella prefazione si trova un riferimento alla difficoltà di recitare nel ruolo di D. Berto che potrebbe essere non solo un riferimento generico, ma l’opinione del commediografo sull’attore che per primo incarnò il giovane protagonista: “Il carattere strano e nuovo del Protagonista, è tanto pericoloso da essere esposto sulla scena, quanto è difficile il trovare un Attore che lo rappresenti [...] L’età sproporzionata di quest’Attore, un suo cadere in una troppo triviale caricatura, o in una troppo languida freddezza, o l’immagine che si sono formata gli spettatori preventivamente dell’Attore medesimo, contraria affatto alla stravaganza della parte del Protagonista, può cagionare la rovina di questa parte e del tutto.” (pp. 152-153).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Riferimenti mitologici, storici e letterari: “D. Pietro: [...] ho due figlie / da me educate co’ cent’occhi d’Argo [...]” (I, 9, p. 177); “D. Pietro: [...] Ha poca education... non è un Mercurio / de’ nostri tempi [...]” (I, 10, p. 181); “D. Elena: [...] Il mondo è tutto pien di libertini, / e specialmente quando vendo serve, / son tosto Ganimedi sguajatissimi [...]” (II, 11, p. 204); “Rosetta: Oh, la Signora / è un fioretto ambulante!... È l’attrazione / de’ sospiri!... La Filippa combattuta” (II, 11, p. 204), come è noto la *Filippa combattuta per l’amore di due amanti* è opera di Giulio Cesare Croce; “D. Astolfo: [...] Duro come la statua di Marforio [...]” (III, 2, p. 222), com’è noto Marforio è una de le sei statue ‘parlanti’ romane; “D. Berto: Quel caro D. Martino è fuor di casa. / Oh sarà da Giulietta... ad insegnarle / a leggere, ed a scriver...” (III, 13, p. 254), “D. Berto: [...] credo forse / che Leonora sia qualche Giulietta?” (III, 16, p. 262); “D. Berto: [...] Ricordatevi, / ch’egli [D. Martino] ha delle Giuliette.” (III, 17, p. 265) e anche (IV, 10, p. 285, due volte): anche se non è chiaro, potrebbe trattarsi di velati riferimenti o di una semplice eco del nome del personaggio shakespeariano; “D. Isabella: [...] Amore a nullo amato amar perdona.” (IV, 1, p. 268): palese ripresa dantesca (*Inf.* V, v. 103); “D. Pietro: È divenuta forse la mia casa / l’assedio de’ Trojani? [...]” (IV, 6, p. 274); “D. Astolfo: [...] Ho maritato un figlio / con una Messalina [...]” (IV, 10, pp. 285-286); “D. Berto: [...] Quì mi bisogna / finger di saper tutto, e far l’Orlando [...]” (V, 7, p. 316); “D. Berto: [...] Egli è mio

padre, che fa il Rodomonte [...] Correte presto [...] prenderete quello / che fa il Gradasso col mio padre [...]” (V, 12, pp. 324-325). • Formule (pseudo)proverbiale e modi di dire: “Falcone: Dove ci sono belle donne, sempre / l’orsetto va girando come al miele.” (III, 12, p. 250); “Falcone: [...] egli è l’ombra del nostro diretano.” (III, 12, p. 251); “D. Berto: [...] Oh m’averete al tafanario come / le brache che portate furfantoni.” (IV, 2, p. 270); “D. Berto: [...] Feci la gran frittata a prender moglie [...]” (IV, 3, p. 270); “D. Astolfo: Io sono un uom di gesso [...]” (IV, 10, p. 284); “D. Martino: [...] carta canta, e villan dorme [...]” (IV, 10, p. 285); “D. Astolfo: [...] Non sono di ricotta come Berto [...] A un mio par non si piantano carotte [...]” (IV, 11, p. 287); “D. Astolfo: Il bernardone è in gabbia [...]” (IV, 13, p. 295); “D. Berto: [...] La mia zucca [= testa] / fa ticche, tocche, tacche... pare un timpano.” (V, 6, p. 312); “D. Berto: [...] a D. Elena] Chiudi la bocca, / libretto da due titoli [= ipocrita, bugiarda] [...]” (V, 6, p. 313); “D. Berto: [...] a D. Elena] Fermati là, medaglia da due faccie [= ipocrita, bugiarda]. / Sudo come un secchion, che vien dal pozzo... / come una rozza, che ha tirato un burchio [...]” (V, 7, p. 314); “D. Berto: [...] Oh qui ci vuol buon stomaco... / e testa... figurarsi!... a cavar fuori / il marron dalla bocca d’una femmina! Sa ch’io sono un allocco, e spererò / di potermi ficcar mille carote. / Ma voglio bene assai a Leonora... / e l’amor mi fa gatto [...]” (V, 7, pp. 315-316); “D. Berto: [...] Il sorcio è in trappola.” (V, 7, p. 316); “D. Berto: Ti spaccherò come una tinca... fermati [...]” (V, 13, p. 327). • Riferimenti all’educazione della donna: “D. Elena: [...] Chiusa sempre, / condannata a’ lavori femminili, / con divieto preciso, e vigilante, / ch’io apprendessi giammai che ci son libri, / che v’è penna ed inchiostro, onde la via / non m’apriessi all’amor come fan tante, nella ignoranza, cieca, schiava, oppressa... D. Pietro: Oh questo è veramente un poco troppo. / Convieni umanizzarsi un col secolo / pienissimo di gazze letterate. [...]” (I, 9, p. 177); “D. Isabella: [...] Eleonora fu sempre stravagante / con quelle sue letture [...]” (II, 1, pp. 184-185); “D. Eleonora: [...] (Bisogna esser filosofe, ma assai!) [...]” (II, 8, p. 197); “D. Eleonora: [...] nel resto io son filosofa abbastanza” (II, 12, p. 211); “D. Astolfo: [...] Oh letterata!... [in riferimento a D. Eleonora] La letteratura / del giorno d’oggi... so ben io che dico.” (IV, 10, p. 286); “D. Astolfo: [...] Eh, volpe letterata [...] in riferimento a D. Eleonora]” (IV, 11, p. 286); “D. Astolfo: Guardate! Questa casa [...] è un labirinto di dissolutezze [...] con quella vostra perla letterata.” (V, 14, p. 330). • Riferimenti metateatrali: “D. Enrico: [...] La Commedia avrà fin... rientrerò.” (II, 10, p. 202); “Rosetta: Oh certo / colei [D. Elena], a’ gesti, è qualche figurante.” (II, 11, p. 206); “Rosetta: Il matrimonio è da operetta buffa. [...] D. Isabella: [...] voglio procurarmi un matrimonio / da dramma serio. Rosetta: [...] Ma voglio dirgli, che la figurante [...] è qui in casa [...]” (II, 13, p. 216); “D. Eleonora: [...] e succeder potria qualche tragedia [...]” (V, 3, p. 305); “D. Berto: [...] Di quel rossetto, che tutte le femmine / hanno, benchè non sono di teatro.” (V, 8, p. 319); “D. Berto: Vo’ certo far veder, ch’io sono un uomo, / ed un uomo di garbo [...]” (V, 9, p. 322: allusione satirica a *La donna di garbo* di Goldoni); “D. Berto: [...] Com’è questa commedia? [...]” (V, 13, p. 327). • Riferimenti culturali: “D. Astolfo: [...] Vo’ [...] che la nostra famiglia sia il violino / del Tartini in dolcezza, e in armonia.” (II, 12, p. 214).

B.- FONTE SPAGNOLA: *El honor da entendimiento, y el más bobo sabe más*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: José De Cañizares, *El honor da entendimiento, y el más bobo sabe más*.

60.- Edizione utilizzata: JOSÉ DE CAÑIZARES, *Comedia famosa El honor da entendimiento, y el más bobo sabe más de D. Joseph de Cañizares*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada a costas de la Compañía, s. d. (ma Settecento).

Nota: Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 28, per rendere più facile la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia.

62.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El honor da entendimiento</i>	<i>Amore assottiglia il cervello</i>
D. Enrique, galán	D. Enrico di Guzman
D. Felix de Toledo	D. Felice di Toledo
D. Lorenzo de Maqueda	D. Berto
D. Sancho, barba 1	D. Astolfo Fernandi
D. Pedro, barba 2	D. Pietro
Martín, gracioso 1	Falcone
Esparaván, gracioso 2	-
Doña Leonor de Utrera	D. Eleonora
Doña Isabel de Utrera	D. Isabella
Doña Inés de Guevara	D. Elena
Juana, criada	Rosetta
Un maestro de leer	D. Martino
Un maestro de esgrima	-
Tres hombres	Quattro pitocchi
Música	-
-	Servi

Nota: ● Si ricordi che nel teatro spagnolo dell'epoca, il termine *barba* indicava “vecchio”. ● Anche se nelle *dramatis personae* si legge “*Esparavan*”, lungo tutto il testo il personaggio riceve il nome di “*Esparavan*” (cioè *esparaván*, nome di una malattia dei cavalli che provoca zoppia). ● Nel testo spagnolo D. Leonor e D. Isabel sono cugine, e non sorelle come in *Am.As.* ● Nel testo si cita un personaggio chiamato Fabio che avrebbe raccomandato D. Inés a D. Pietro, ma non interviene mai nell'opera. ● D. Felix è un carissimo amico di D. Sancho (cfr. I, p. 6), mentre nel testo gozziano D. Astolfo non conosce D. Felice. ● D. Inés è presentata da D. Pietro sotto il nome di Dorotea, una nuova cameriera (tale fatto si deduce dal contesto, poiché non avviene a vista del pubblico). ● Martín è il servo di D. Enrique ed Esparaván di D. Sancho. ● Come avvertiva già Gozzi nella prefazione al suo testo, il personaggio di D. Lorenzo è significativamente più scemo, rozzo e strambo del corrispondente italiano D. Berto.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Per sei anni D. Enrique è stato l'amante di D. Leonor. Improvvisamente parte e, per due anni, Eleonor solo sa che è a Madrid alla ricerca di una bellissima dama. Tale dama è, in realtà, sua sorella, ricercata dal giovane per ucciderla poiché pensa che abbia macchiato l'onore della famiglia con D. Felix. In realtà l'amore di D. Inés e di D. Felix è assolutamente casto: gli innamorati desideravano solo sposarsi.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	D. Enrique entra nel palazzo, ma D. Leonor gli dice di non tornarci più poiché, dopo quanto ha fatto, non può continuare ad amarlo. D. Enrique le supplica di ascoltare le sue ragioni, ma lei si rifiuta affermando che la sua lunga assenza ha fatto credere a tutti che era morto e lei ha dato parola di obbedire ai suoi, che le hanno cercato un marito. D. Isabel racconta a D. Enrique che D. Leonor sposerà D. Lorenzo de Maqueda, molto ricco, ma sciocco, per l'ambizione del suo progenitore. Arriva D. Pietro con D. Inés. D. Enrique e Martín si nascondono. D. Inés vede il riflesso di D. Enrique, mentre esce dal palazzo, su uno specchio e si spaventa. D. Inés dice a D. Pietro che è la sorella di D. Enrique, che la cerca per ucciderla. D. Pietro le offre la sua protezione e le chiede di aspettarlo nel suo studio. / D. Lorenzo riceve i maestri di lettura e di scherma senza riuscire a imparare nulla. Quando suo padre gli mostra il ritratto di D. Leonor, con cui ha accordato di sposarlo, D. Lorenzo, pensando che il ritratto sia della misura naturale della donna, si rifiuta di accettare. Arriva D. Felix. / D. Leonor si congratula con D. Inés, che lei crede si chiami Dorotea, per la rapidità con cui si sono trovate bene insieme. D. Pietro annuncia che stanno per arrivare al palazzo D. Lorenzo e D. Sancho. Arriva D. Enrique, a cui D. Leonor chiede chi fosse la donna seguita fino a Madrid. D. Enrique si rifiuta di dirgliene il nome, temendo che si venga a sapere in giro e che, dunque, l'onore di sua sorella e della sua famiglia si veda, dalla sua prospettiva, ancor più macchiato. D. Leonor, di fronte a tale risposta, ritiene definitivamente rotto il loro rapporto e chiede a D. Enrique di nascondersi fino a quando non potrà uscire. Arrivano D. Sancho e D. Lorenzo. Si fanno le presentazioni e D. Lorenzo fa una ridicola e rozza figura dinanzi alle dame. Arriva D. Felix e chiede di D. Sancho. D. Leonor ordina a D. Inés di chiudere a chiave D. Enrique e Martín che sono nascosti [per evitare che possano uscire ed essere visti da qualcuno] e di dire a D. Felix di attendere fuori. D. Inés si imbatte con D. Felix: i due innamorati rimangono incantati. D. Enrique colpisce la porta della stanza dove è chiuso. D. Leonor ordina a D. Inés di ritirarsi. D. Isabel apre la porta della stanza di D. Enrique. Il giovane esce furioso affermando di aver intravisto la donna che cerca da anni attraverso il buco della serratura. D. Leonor chiama Dorotea che, quando vede D. Enrique, anche se non vista da lui, si spaventa e racconta a D. Leonor che si tratta di un uomo che tenta di ucciderla, ma che il timore le impedisce di parlare. D. Leonor deduce che D. Inés è la dama per cui D. Enrique si è allontanato per anni [ma senza sapere che si tratta di sua sorella]. D. Enrique e Martín si nascondono di nuovo. D. Lorenzo, D. Sancho e Esparaván salutano tutti e vanno via: prima D. Lorenzo dichiara a suo padre di essere innamorato di D. Leonor e questa dice al suo progenitore che lo obbedirà e sposerà D. Lorenzo. D. Leonor congeda D. Enrique e Martín, dicendo al primo di non tornar più. Mentre si	Si deve supporre che mentre hanno luogo le lezioni di D. Lorenzo e l'arrivo di D. Felix al palazzo di D. Sancho, D. Pietro presenta alle giovani del suo palazzo D. Inés sotto il nome di Dorotea.

	congeda, D. Isabel insinua a D. Enrique che è innamorata di lui.	
Entracte		Hanno luogo le nozze fra D. Lorenzo e D. Leonor. Lo sposo e suo padre si trasferiscono nel palazzo di D. Pedro. La sera precedente al giorno con cui inizia la seconda <i>jornada</i> , D. Lorenzo trova nel palazzo due uomini nascosti.
Atto II	D. Lorenzo riferisce a D. Sancho quanto è felice con D. Leonor. D. Sancho gli dice di fare attenzione alla moglie poiché la notte precedente si sono introdotti nel palazzo due sconosciuti. D. Lorenzo non vuole accettare le insinuazioni di suo padre. Arriva D. Leonor e ribadisce il suo amore a suo marito. D. Lorenzo chiede alla moglie se sa se D. Isabel o Juana abbiano degli spasimanti. D. Leonor nega. D. Lorenzo chiede alla moglie di tentare di sapere cosa succede nel palazzo. Rimasta sola D. Leonor rimprovera se stessa perché pensa che D. Enrique corteggi D. Inés [che lei crede si chiami Dorotea ignorando inoltre che è sorella di D. Enrique]. Arrivano D. Isabel e D. Inés. D. Leonor insinua che sa qualcosa sugli uomini che si sono introdotti nel palazzo. D. Isabel e D. Inés ammutoliscono non sapendo di quale delle due abbia sospetti. D. Isabel, da sé, ricorda di aver inviato diversi biglietti a D. Enrique, ma che lui sembra ricordare ancora con amore D. Leonor. Per tale motivo risponde a D. Leonor, offendendola, che forse è lei che ha degli spasimanti, e va via. D. Inés dice a D. Leonor che la colpa è solo sua e le rivela la sua vera identità e tutta la sua vicenda con D. Felix e con suo fratello D. Enrique. D. Leonor le promette il suo aiuto perché possa sposare D. Felix e rappacificarsi con suo fratello D. Enrique. D. Inés le chiede di scrivere una lettera a D. Felix. Mentre D. Leonor dubita a voce alta se scrivere o no all'amante di D. Inés, arriva D. Pedro senza essere visto che, ascoltando D. Leonor, interpreta che parli di un suo amante. D. Leonor chiede a D. Inés perché non scrive lei stessa, al che risponde che non sa scrivere perché i suoi parenti pensavano che non fosse conveniente che le donne venissero istruite. D. Leonor inizia a scrivere la lettera dando appuntamento a D. Felix. Arriva D. Lorenzo con una stufetta, simultaneamente D. Pedro chiama D. Leonor. La donna si spaventa, dice a D. Lorenzo che la carta che ha nelle mani contiene dei versi e ordina a D. Inés di stracciare tutte le carte del <i>burò</i> . D. Inés va via e D. Lorenzo trova il biglietto per terra. / D. Felix, sotto il falso nome di D. Juan, parla con D. Enrique [che ha riconosciuto, mentre D. Enrique non sa chi sia lui] e gli accenna che forse troverà una soluzione per i problemi di tutti e due. / D. Lorenzo chiede a D. Enrique di leggergli il biglietto di D. Leonor. D. Enrique lo legge a parte e rimane sconvolto pensando che D. Leonor sia diventata amante di D. Felix. Non trasmette il contenuto del testo a D. Lorenzo per evitare che possa tentare di uccidere la moglie. D. Lorenzo chiede poi a Martín di leggergli il biglietto. Martín gli dice che è una ricetta che prevede l'utilizzazione di una frutta esotica carissima. D. Lorenzo sospetta che lo stia prendendo in giro e chiede a D. Felix di leggergli il biglietto. D. Felix capisce che il biglietto è indirizzato a lui e si mostra felicissimo, ma non lo legge a D. Lorenzo, che chiede a Esparaván di leggerglielo. Il servo gli legge il testo, ma D. Lorenzo decide di non rivelarne il contenuto a nessuno per osservare come si svolge la situazione. Arriva D. Sancho, intuisce che nel biglietto può esserci qualcosa che danneggia l'onore della famiglia e lo chiede a D. Lorenzo. Il figlio si rifiuta di darglielo. Arriva D. Felix al palazzo e mentre parla con D. Leonor sul suo amore per D. Inés è sentito da D. Sancho, che interpreta che parlino di amore fra di loro. D. Sancho tenta di uccidere D. Felix, ma il giovane fugge nonostante tenti di impedirglielo anche D. Pedro. D. Lorenzo lotta dentro con D. Enrique, che si era introdotto nel palazzo chiamato da D. Isabel. Arriva D. Lorenzo dicendo che lo sconosciuto è fuggito. D. Pedro e D. Sancho chiedono vendetta contro D. Leonor, ma D. Lorenzo risponde loro di andare via e di essere prudenti. I due anziani sono adirati, ma D. Lorenzo manifesta la sua fiducia assoluta nell'innocenza della moglie poiché, afferma, anche se è potuta fuggire, ha preferito di rimanere nel palazzo.	D. Enrique e D. Felix, che vengono più volte al palazzo di D. Pedro, fanno conoscenza. D. Felix, però, che ha riconosciuto D. Enrique, si presenta sotto il nome di D. Juan.
Entracte		Esparaván sottrae il biglietto di D. Leonor dallo scrittoio di D. Lorenzo.
Atto III	Esparaván consegna a D. Sancho il biglietto di D. Leonor, affermando che lo fa per proteggere l'onore di D. Lorenzo. D. Sancho, leggendo la lettera, ribadisce la sua convinzione dell'adulterio di D. Leonor con D. Felix. D. Sancho interroga D. Leonor. La nuora rifiuta tutte le accuse affermando che tenta solo di aiutare una dama in difficoltà. Pieno di indignazione, D. Sancho sguaina una daga per ferire D. Leonor. Arriva D. Lorenzo, che glielo impedisce. D. Lorenzo ha dei dubbi, ma ribadisce la sua convinzione nella necessità di osservare prima di agire. D. Enrique, che dopo aver letto il biglietto pensa che D. Leonor sia innamorata di D. Felix, afferma in presenza di D. Isabel che si vendicherà. D. Pedro, inosservato, vede D. Isabel e Juana mentre parlano con D. Enrique e Martín. Mentre D. Isabel entra nel palazzo, esce D. Leonor sulla via. D. Pedro si avvicina e pensa che sia stata D. Leonor a parlare con D. Enrique. D. Pedro le chiede chi sia l'uomo con chi parlava, al che D. Leonor risponde che era dentro al palazzo e che non aveva parlato con nessuno. Arriva D. Inés e poi D. Isabel. D. Pedro chiede a D. Isabel se sia uscita dal palazzo quel giorno. D. Isabel, mentendo, risponde di no. Tale affermazione ribadisce la convinzione di D. Pedro sulla colpevolezza della figlia, D. Leonor, per cui le annuncia un terribile castigo. D. Pedro chiude a chiave la figlia. D. Pedro interroga D. Inés, ma non riuscendo a chiarire nulla, decide di lasciare morire chiusa la figlia. Di fronte a tali parole, D. Lorenzo che aveva ascoltato tutto senza essere visto, si avvicina a suo suocero e lo rimprovera per	

quanto dice e fa. D. Lorenzo gli dice che la donna solo deve dare spiegazioni a suo marito e lo costringe a darle la chiave della stalla dove ha chiuso D. Leonor per liberarla. D. Lorenzo libera D. Leonor e le chiede di andare a chiamare D. Inés. D. Lorenzo, che conosce alcuni dati delle vicende per le cose che ha sentito dire nascosto in diversi luoghi, le dice di sapere che in realtà si chiama D. Inés e che sa chi è D. Felix. D. Inés, credendosi totalmente scoperta, confessa a D. Lorenzo che D. Leonor scrisse il biglietto a sua richiesta e a nome suo. D. Lorenzo le promette che la farà sposare con D. Felix quello stesso giorno. / È già sera e D. Felix arriva da una parte e D. Enrique e Martín dall'altra. D. Inés, seguendo ordini di D. Lorenzo, chiama D. Enrique e lo fa entrare nel palazzo. D. Sancho scopre D. Felix nascosto in un cantone della strada. Litigano. I tre amici di D. Lorenzo catturano D. Felix e lo portano via. Esce D. Enrique che, vedendo D. Inés, tenta di ucciderla. La giovane, tentando di fuggire, apre la porta della stanza dove è chiuso D. Felix, riconoscendola, dichiara a D. Enrique che non si chiama D. Juan, ma D. Felix e che desidera sposare D. Inés, sua sorella. D. Enrique accetta. Arriva D. Lorenzo fingendo di aver ucciso D. Leonor a causa delle accuse ribadite più volte dai due anziani. I due anziani vengono a sapere che D. Leonor era innocente poiché D. Felix veniva al palazzo per l'amore di D. Inés e D. Isabel riconosce che dava appuntamenti a D. Enrique, fingendo di volergli parlare di D. Leonor per avere l'opportunità di fargli capire che era innamorata di lui. D. Enrique dichiara che sposterà D. Isabel. Una volta chiariti tutti gli avvenimenti gli anziani si disperano e accusano D. Lorenzo di essere un folle per aver ucciso la moglie. Lui risponde che sono stati loro a istigarlo a farlo. Quando sta per usare la spada contro i due anziani per la loro malizia, entra D. Leonor e si interpone fra di loro. D. Lorenzo accorda anche il matrimonio fra Martín e Juana.	D. Lorenzo si accorda con tre amici che dovranno aiutarlo a fermare D. Enrique.

Nota: Lo sviluppo dell'intreccio e la risoluzione del conflitto nella terza *jornada* sono significativamente meno riusciti che nella versione gozziana.

65.- Tema principale: La prudenza, poiché precipitazione nel giudizio porta all'errore.

66.- Temi secondari: ● Onore ("D. Lorenzo: [...] buena está mi honra, si puede / ser cierto esto.", II, p. 18). L'onore come potenza che dà intelligenza ("D. Lorenzo: [...] el mas bobo sabe mas / en su casa: y ya se empieza / a adelgazar mi calletre, / con que puede ser que vean, / que el honor da entendimiento, / y hemos de ver el que acierta.", II, p. 20). ● Potere corruttore della malizia. In tale senso è molto interessante un'affermazione di D. Lorenzo in cui sostiene che perfino le cose innocenti possono diventare cattive proprio quando i maliziosi iniziano a vedere in esse aspetti che prima non c'erano, cioè, dovrebbe interpretarsi che, a giudizio del giovane, il pettegolezzo e la cattiveria possono avere un potere corruttore, suggerire atteggiamenti maliziosi in chi prima agiva con totale innocenza ("D. Lorenzo: [...] Yo apuesto, que más de quatro / pasan inocentemente / por cosas, que no son cosas, / hasta que hay quien las asecha (*sic*), / y aquellos las dan lo malo, / que ellas por sí no tienen [...]"), II, p. 12). ● La malizia è una forma rafforzata di sciocchezza ("D. Lorenzo: Hija, yo ya empiezo a hacerme / malicioso. D. Leonor: No hagas tal, / que eso es ser necio dos veces.", II, p. 12). ● Necessità di formare le donne ("D. Leonor: No sabes / escribir? D. Inés: Tuve parientes / de aquella errada opinión, / de que enseñar las mugeres / a escribir, es arriesgado. / D. Leonor: Necio dictamen es ese [...], II, p. 14). ● Accettazione di qualsiasi situazione da parte delle donne purché possano sposarsi ("D. Enrique: Es posible, / que un necio [D. Lorenzo] tan insufrible / pueda Leonor tolerar? / Martín: Fue doncella, no te espante. / D. Enrique: Pues esa qué causa ha sido? / Martín: Como venga de marido, / tragarán un elefante.", II, p. 16).

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Granada ("Sancho: [a D. Felix ...] pues que acaso / os trae a Granada?", I, p. 6).

68.- Luoghi particolari: Palazzo di D. Leonor, palazzo di D. Lorenzo (cfr. § 69), forse via dove si trova il palazzo di D. Lorenzo.

69.- Identità di luogo fra le scene: ● La *jornada* prima inizia nel palazzo di D. Pedro e D. Leonor. Anche se, come tante altre volte, non si indica un cambiamento di luogo, la sequenza successiva in cui si vede D. Lorenzo con il maestro deve trascorrere nel palazzo di D. Sancho e D. Lorenzo (infatti oltre al maestro, ci sono anche D. Sancho e Esparaván), poiché non avrebbe senso che il giovane, prima del matrimonio, abitasse nel palazzo di D. Pedro e D. Leonor. Inoltre alla p. 6, atto I, parlando di D. Leonor, D. Sancho dice a D. Lorenzo che andranno insieme a trovarla ("Sancho: Tú irás a verla conmigo."), ribadendolo più avanti ("Sancho: [...] que has de ir conmigo a que veas [...] a tu esposa [...]", I, p. 7). Più avanti la scena si finge di nuovo nel palazzo di D. Pedro, a cui arrivano D. Lorenzo e D. Sancho, insieme a D. Felix. ● L'atto secondo inizia nel palazzo di D. Pedro. Più avanti l'azione si colloca nella via in cui si trova il suddetto palazzo ("D. Enrique: Ay, Martín, quien me dixera, / que yo esta calle pisara [...]", II, p. 16; e fondamentalmente: "D. Lorenzo: [...] está mi casa tan cerca.", II, p. 18), per poi tornare all'interno del palazzo. Da questo punto di vista è molto interessante la didascalia in cui si indica come si finge il passare dalla strada al palazzo di D. Pedro davanti agli occhi del pubblico: "[D. Lorenzo] *Entra por una puerta y sale por otra* [...]" (II, p. 18). ● L'atto terzo prende avvio nel palazzo di D. Pedro. Di seguito l'azione si svolge all'esterno, sulla via, come si può dedurre, tra l'altro, dall'abbigliamento delle donne ("Salen con manto Isabel y Juana [...]", III, p. 22) o da un'affermazione di D. Isabel ("D. Isabel: Vete tu, / que nosotras de improvviso, / como está cerca, podremos / entrarnos en casa.", III, p. 23).

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Numero di versi	950	965	925	2840

71.- **Durata totale dell'azione:** Più di tre giorni (cfr. § 72 e 75).

72.- **Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*):** Fra la prima e la seconda *jornada* devono trascorrere almeno alcuni giorni poiché nel frattempo D. Lorenzo e D. Leonor si sono sposati e lo sposo si è trasferito, con suo padre, al palazzo della moglie.

73.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene):** ● La prima *jornada*, anche se non è indicato, deve iniziare di mattino, poiché viene detto da D. Sancho che, anche se tardi, D. Lorenzo si è appena alzato (interpretiamo che la sequenza nel palazzo di D. Pedro, che precede quella della prima comparsa di D. Lorenzo, avvenga subito prima nel tempo, dato che non c'è nessun indizio che ci porti a pensare che ci sia un salto temporale fra entrambe). Le altre sequenze fino alla fine dell'atto, di nuovo nel palazzo di D. Pedro hanno luogo senza intervalli temporali. ● La seconda *jornada* trascorre più o meno lungo un giorno, dalla mattina o il meriggio fino alla sera, il che porta a pensare che ci debba essere qualche salto temporale poiché altrimenti la durata del tempo recitato sarebbe inverosimile. ● La terza *jornada* inizia la mattina presto del giorno successivo a quello in cui finiva l'atto precedente (infatti gira ancora il biglietto di D. Leonor), fino alla notte. Si deve supporre, però, che ci sia un piccolo salto temporale fra le sequenze iniziali e quella che inizia dopo la didascalia "*Salen por un lado D. Felix, y por el otro D. Enrique y Martín*" (III, p. 26), per lo stesso motivo della seconda *jornada*.

74.- **Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:** ● (II, p. 18): "D. Lorenzo: [...] y pues es de noche [...]". (II, p. 18): "D. Leonor: Dorotea, / trae á esta pieza una luz [...] D. Pedro: Ruido de espadas, / y sin luces estas piezas [...]". (II, p. 19): "*Sale Doña Ines con luz*". ● (III, p. 20): "D. Sancho: [...] y puesto que es tan temprano [...]". (III, p. 26): "D. Felix: Noche, de temores llena.". (III, p. 26): "Martín: Que haya hombre que à ver acuda / de noche, lo que el deseo / de dia no ve? [...] Y aun pesar puede el pesar / algo mas, si porfiado / aguardas hasta las nueve.". (III, p. 27): "D. Lorenzo: Ahora / llama à Leonor, y trae luces [...] *Saca dos luces* [...]".

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- **Tempo:** No. L'azione rappresentata si svolge nell'arco di tre giorni (*grosso modo*, uno per ogni *jornada*); comunque, fra il primo e il secondo, inoltre devono trascorrere almeno due o tre giorni (cfr. § 71 e 72).

76.- **Luogo:** Sì. Tutta l'azione si svolge a Granada (nel palazzo di D. Sancho, in quello di D. Pedro e nella strada in cui si trova).

77.- **Azione:** Sì. L'azione principale, legata al matrimonio fra D. Lorenzo e D. Leonor e alla dimostrazione dell'innocenza di D. Leonor, è l'assoluta dominatrice dell'intreccio della commedia. A differenza di quanto avviene nel testo gozziano, l'azione secondaria del rapporto fra D. Enrique e D. Isabel è molto esile, avendo una presenza molto minore di quella che ha la coppia equivalente nell'opera del veneziano. Anche l'intreccio del matrimonio fra D. Felix e D. Inés, anche se di maggiore peso di quello fra D. Isabel e D. Enrique, è meno importante che nell'adattamento gozziano.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- **Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.:** ● Nella *jornada* prima, si indica che c'è uno specchio "*que ha de estar en el paño*" (p. 3), cioè sospeso in fondo alla scena, mentre nel testo gozziano lo si trovava nel trumò. ● Le *espadas negras* (cioè senza filo e con una pallina sulla punta) usate nella buffa lezione di scherma della prima *jornada*. ● Il ritratto di D. Leonor che D. Sancho fa vedere a D. Lorenzo nella prima *jornada*. ● L'*escudilla de pellejo o estufilla* (II, p. 14). Il *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* del 1732, consultabile online (<http://buscon.rae.es/ntlle/Srvlt/GUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>), indica che l'*estufilla* è un "manguito pequeño hecho de pieles finas", ma anche "un género de braserillo, à manera de un caxoncito con su tapa agujereada, hecha de hoja de lata, de que usan las mujeres para calentarse, el qual se pone debaxo de las faldas". Probabilmente Gozzi ha interpretato il testo spagnolo nella seconda accezione del termine, poiché ha fatto diventare l'oggetto uno scaldapiedi.

79.- **Didascalie di particolare importanza:** ● In più didascalie si indica che alcuni personaggi devono rimanere indietro accanto alla tenda del fondale, cioè, presenti nella scena, ma inosservati dagli altri personaggi ("*Al paño D. Enrique y Martín*", I, p. 9; "*Va saliendo, y oyéndola D. Pedro, y se detiene al paño* [per ascoltare senza essere visto]", II, p. 14; "*Al paño Lorenzo*", III, p. 24; "*Al paño tres hombres*", III, p. 26). ● Come è stato già indicato in § 69, è molto interessante la didascalia in cui si indica come si finge il passaggio

dalla strada all'interno di un palazzo davanti agli occhi del pubblico: "[D. Lorenzo] *Entra por una puerta y sale por otra* [...]" (II, p. 18).

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Riferimenti all'Italia: "D. Enrique: [...] porque soy Etna tan nuevo / de pesares, de congojas, / que al revés del mongibelo [...]" (I, p. 8). "D. Enrique: [...] es una rabia, un despecho [...] un Mongibelo." (I, p. 10). "D. Inés: Diré, que en Madrid estaba, / y Enrique en Milán [...]" (II, p. 13). ● Riferimenti metateatrali: "D. Leonor: [a D. Inés ...] Antes me da tu tragedia / medio, de que me consuele." (II, p. 13). "D. Lorenzo: Primero y segundo, y yo / el socio de la comedia [...]" (II, p. 18). "D. Lorenzo: esta / es comedia è babilonia?" (III, p. 27). ● Formule (pseudo)proverbiale: "D. Lorenzo: [...] Experiencia con mugeres / es zapatear sobre vidrio." (III, p. 25).

A.- TESTO GOZZIANO: *Cimene Pardo*

Schedatrici: Irene Romera Pintor - Giulietta Bazoli

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Cimene Pardo. Dramma tragico in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *CiPa.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN IX, pp. 111-256.

04.- Altre edizioni: *Cimene Pardo. Dramma tragico in cinque atti e in verso sciolto del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Antonio Curti q. Vitto, 1791 [seconda emissione in *Opere del Conte Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Venezia, Curti q. Vitto, 1792, pp. 9-148].

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 6.6/1-3.

06.- Fonte indicata da Gozzi: Non esiste una fonte precisa, soltanto l'ispirazione: "Un'antica Commedia dell'arte italiana, intitolata: *Scanderbek*, ch'io vidi sempre rappresentare con un concorso maraviglioso, risvegliò in me il desiderio di comporre il Dramma tragico, ch'io intitolai: *Cimene Pardo*" (p. 113). Probabilmente si tratta di *Le Glorie di Scanderbeck con la libertà della patria sotto Amurat, imperatore di Costantinopoli* (scenario n° 45 — "Ciro Monarca dell'opere regie" — presso la Biblioteca Casanatense di Roma), rifatta sulla commedia burlesca di Felipe López *La gran Comedia de Escanderbey* (Cfr. IRENE ROMERA PINTOR, *La impronta española en la nueva vía gozziana: «Cimene Pardo», de la "Commedia dell'arte" al drama*, in MARIA CHIABÒ - FEDERICO DOGLIO (a cura di), *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2009, pp. 59-87).

II.- TIPO

07.- Genere: Dramma tragico.

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Vestiti alla spagnola antica:

Alfonso II, re d'Aragona.

Alvaro Pardo, vecchio.

Ernesto, figlio d'Alvaro.

Elvira, creduta figlia d'Alvaro.

Sancio +

Mendo, uffiziali d'Alvaro.

Nugno, uffiziale di Ernesto.

Uffiziali e paggi del re che non parlano.

Soldati aragonesi.

Vestiti alla turca:

Cimene, figlia d'Alvaro.

Zeilamo, marito di Cimene.

Meemet, finto amico di Zeilamo.

Abderamano, confidente di Meemet.

Mustafà, uffiziale turco.

Uffiziali e soldati turchi.

Schiave turche seguaci di Cimene, che non parlano.

Varie famiglie turche di vecchi, di donne, di fanciulletti, di fanciullette, occulte aderenti di Cimene, che non parlano, e compariscono soltanto nel terminare del dramma condotte da Cimene.

Nota: Nell'elenco risulta assente Selimo, fratello di Meemet e segretamente innamorato, ma non corrisposto, di Elvira.

10.- Protagonisti: Cimene Pardo, Zeilamo, Meemet, Alvaro Pardo.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Probabilmente il nome della protagonista è tratto dal *Cid* in cui Cimene ha, come amante, l'uomo che ha ucciso suo padre, una situazione, dunque, simile a quella che sembra verificarsi nel dramma gozziano. Inoltre, si segnala che ad Alfonso II, inteso come personaggio storico, è attribuita l'alleanza con il re di Castiglia, un'alleanza che suggerisce anche il finale di *Cimene Pardo*.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Alfonso II, sovrano, che ha ingiustamente dubitato della lealtà di Alvaro, lealtà che decide di mettere alla prova e, infine di ricompensare. ● Alvaro Pardo, padre di Ernesto, di Cimene e di Elvira (in realtà di quest'ultima è il padre adottivo) mostra una totale e completa fiducia nel re Alfonso, di cui sopporta anche l'ingiusto comportamento; è un padre affettuoso e protettivo nei confronti di Elvira, si pone come guida per Ernesto, a cui intende insegnare l'esercizio della prudenza, in alternativa alla collera e all'impulsività e l'obbligo di affidarsi al proprio re, ripudia invece la figlia Cimene, colpevole di aver sposato il nemico e di avere rinnegato la propria fede. ● Ernesto, innamorato di Elvira da cui è contraccambiato; accusa anch'egli la sorella Cimene di tradimento, tradimento per cui vorrebbe perfino ucciderla. ● Elvira ricambia l'amore di Ernesto. ● Sancio, Mendo, Nugno sono ufficiali aragonesi coraggiosi che restano sempre al fianco di Alvaro. ● Cimene, moglie di Zeilamo, per il cui ordine finge di essere musulmana mentre, in realtà, ha convertito alla sua fede sia il marito sia alcune famiglie turche; si accorge della falsità di Meemet. ● Zeilamo, marito di Cimene e amico di Meemet di cui si fida, nonostante gli avvertimenti della moglie, fino a quando la sua slealtà viene palesata. ● Meemet, finto amico di Zeilamo che invece detesta e vuole spodestare; è invaghito di Cimene. ● Abderamano, confidente di Meemet di cui, però, non condivide le azioni malvagie. ● Mustafà, ufficiale turco che sperimenta la magnanimità di Alfonso II, il quale lo grazia non facendolo uccidere. ● Selimo, fratello di Meemet, innamorato di Elvira, da cui però non è corrisposto.

15.- Personaggi speculari: ● Meemet e Selimo amano, non corrisposti, le due figlie di Alvaro. ● Cimene è già sposata con Zeilamo prima del dramma. Soltanto Elvira si sposa alla fine con Ernesto. Due triangoli: la coppia Cimene/Zeilamo + il perfido Meemet - la coppia Elvira/Ernesto + Selimo.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

	Atto I					Atto II									Atto III																
	Scena					Scena									Scena																
Personaggio	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Soldati aragonesi						(X)				X	(X)	(X)	(X)	X	(X)							(X)	(X)	(X)	(X)						
Meemet		X	X	X	X								X	X	(X)	X	X	X	X	X	X		(X)	(X)					X	X	X
Alvaro Pardo										X	X	X	X	X							X	X	X	X	X						
Ufficiali e soldati turchi		(X)	(X)					(X)				(X)	(X)	(X)											X	(X)	(X)				(X)
Ernesto						X	X	X			X	X	X	X							X	(X)	X		X	X	X	X	X	X	X
Abderamano		(X)	(X)	X								X	(X)	(X)	X	X			X								X	X	X		X
Sancio						X	X	X				(X)	(X)	(X)	(X)							X	X								
Nugno										X	X	(X)	(X)	X	(X)								X								
Mendo										X	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)								X								
Zeilamo	X	X	X																							X	X				
Cimene	X	X												X	X	X	X	X	(X)												
Elvira							X	X					X	X																	
Alfonso II																															
Selimo		(X)	X				X					X	X	X											X						
Mustafà																												X			
Ufficiali e paggi																															
Schiave turche														(X)																	
Varie famiglie turche																															

	Atto IV					Atto V											Totale (47)
	Scena					Scena											
Personaggio	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Soldati aragonesi	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)					(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	2 + (21) = 23
Meemet						X	X		X	X			X	X			20 + (1) = 21
Alvaro Pardo	X	X	X	X	X						(X)	X	(X)	(X)	X	X	18 + (3) = 21
Ufficiali e soldati turchi						(X)	(X)		(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	1 + (19) = 20
Ernesto					X						X					(X)	17 + (2) = 19
Abderamano					X									X	(X)	(X)	11 + (6) = 17
Sancio				X	(X)						(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	6 + (11) = 17
Nugno	(X)	X	(X)	(X)	(X)					(X)			X	(X)	(X)	(X)	6 + (11) = 17
Mendo		X	(X)	(X)	(X)						(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	3 + (14) = 17
Zeilamo							X	X	X	(X)	X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	10 + (4) = 14
Cimene							X	X	X							X	11 + (1) = 12
Elvira	X	X	X	X	X										X	(X)	10 + (1) = 11
Alfonso II			X	X	X						(X)	X	X	X	X	X	8 + (1) = 9
Selimo																	6 + (1) = 7
Mustafa							X	X	X			(X)	X				5 + (1) = 6
Ufficiali e paggi			(X)	(X)	(X)										(X)	(X)	(5) = 5
Schiave turche																	(1) = 1
Varie famiglie turche																(X)	(1) = 1

Nota: ● (I, 2): “pochi turchi del seguito”. ● (II, 1): “quattro soldati aragonesi”. (II, 3): “un ufficiale turco, molti soldati turchi”. (II, 4): “sentinelle [aragonesi], soldati del castello [di Pardo] sulle mura” (questa scena si apre con una battuta pronunciata dalla sentinella del castello “Che gente è quella? Chi va là?” e si conclude con una battuta detta da tutti i soldati all’unisono “Alvaro Pardo viva”). (II, 7): “pochi soldati turchi”. (II, 8): “tutti i soldati aragonesi a una sola voce” pronunciano la battuta “Guerra”. ● (III, 2): “uno schiavo turco”. (III, 11): “voci di dentro”, “Alvaro di dentro gridando”; in questa scena compaiono sia ufficiali e soldati turchi che non parlano, sia un ufficiale turco che invece pronuncia due battute (“Selim, resisti, punirem l’audace” e “Qual disperato!...Oh Dio!... Selim, sei morto”). (III, 12): “due turchi” dei quali non è menzionato il grado militare e sono definiti “remiganti”. (III, 14): “Mustafà ad alta voce di dentro da’ giardini”. (III, 17): “molti turchi”. ● (IV, 3): “due suoi [di Alfonso II] ufficiali”. ● (V, 1): “due ufficiali turchi, e soldati turchi”. (V, 7): “molti turchi schiavi”. (V, 10): “due uffiziali d’Alfonso”.

17.- Soliloqui di particolare importanza: ● (I, 5): Meemet, in un’autoc elebrazione delle proprie capacità di dissimulazione, svela la sua vera natura malvagia. ● (III, 4): per non cedere alle richieste di Meemet, Cimene sceglie di bere il veleno ma, immediatamente dopo aver preso questa decisione, si pente perché sarebbe un atto contrario ai principi della sua fede e, perciò, si risolve di abbandonarsi al volere divino e di non uccidersi.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (I, 2): dialogo tra Meemet e Abderamano in cui Meemet rivela le proprie vere intenzioni, l’odio per Zeilamo e l’omicidio di un soldato che aveva osato mostrare perplessità sul suo comportamento ingiusto. ● (II, 6): dialogo tra Alvaro ed Ernesto in cui Alvaro espone la sua più grande convinzione: bisogna sempre essere fedeli ai propri sovrani (“[Alvaro] I re sono anche padri”, battuta che torna spesso nel dramma), che, pur essendo buoni, spesso vengono raggirati e spinti al male da cortigiani adulatori. ● (V, 3): dialogo fra Cimene e Zeilamo i quali, in un primo momento, piangono entrambi per la morte imminente, ma poi la donna, fiduciosa in Dio, aiuta anche il marito ad affrontare con serenità e dignità il loro destino.

19.- Uso particolarmente rilevante degli ‘a parte’: I due personaggi che si avvalgono maggiormente degli ‘a parte’ sono Meemet e Abderadamo: il primo per esporre i suoi veri piani, segreti, il secondo, invece, per rendere noto al pubblico la sua disapprovazione verso il comportamento di Meemet, ai cui ordini, comunque, egli si mostra obbediente.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto (in prosa) e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO**28.- Riassunto e distribuzione:**

<i>Antefatto</i>		
Il moro Zeilamo ha catturato come schiava l'aragonese Cimene di cui si è innamorato e, per cercare di compiacerla, le ha posto accanto la sorella, Elvira, anch'ella prigioniera. Cimene lo sposa a condizione che egli abiuri la sua fede e abbracci quella cristiana. Il giovane accetta ma chiede alla moglie che sia segreto. La finzione riesce a tal punto che sia il padre di Cimene — assediato proprio dai mori — sia il fratello, credendola convertita, la considerano una traditrice e la disconoscono.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1 Cimene, sconsolata, confida al marito il timore che la sua conversione non sia profonda e che non intenda aiutare suo padre, Alvaro. Zeilamo la rassicura e la informa di essere stato chiamato a Lerida da Tarif, il capo dei mori, per un consulto sulla guerra: durante quest'assenza l'affiderà all'amico Meemet sulla cui lealtà Cimene nutre seri dubbi, strenuamente confutati dal marito.	
	2 Accompagnato dal fratello Selimo e da Abderamano, sopraggiunge Meemet riferendo che Alvaro, sotto assedio e abbandonato dal suo monarca, Alfonso II, non intendere cedere; tuttavia è disposto a un abboccamento per discutere le condizioni delle resa, purché gli si restituisca o gli si faccia vedere per l'ultima volta la figlia Elvira. Zeilamo ordina all'amico di prodigarsi per ottenere la pace e di condurre con lui sia Elvira, che però resterà in ostaggio, sia Cimene; poi saluta la moglie che, presagendo il peggio, sente di dover dire addio al marito.	Meemet sbarca sulla riva del fiume Segra e si reca al palazzo.
	3 Zeilamo, fiducioso, si accomia da Meemet, che gli promette estrema lealtà; immediatamente dopo Selimo accusa il fratello di essere "traditore del gran Profeta" ed "effeminato" perché è amico e servitore di Zeilamo, che cerca con ogni mezzo di ottenere la pace, ma Meemet placa il suo sdegno.	
	4 Meemet legge ad Abderamano un biglietto di Tarif, in cui è scritto che Zeilamo, accusato di debolezza nel condurre la guerra, appena giunto al suo cospetto sarà giustiziato. Meemet rivela che quest'accusa, dietro suo esplicito ordine, è stata mossa dal soldato Osmano, il quale, avendo dubitato delle sue intenzioni, è stato punito con la morte. Meemet ciruisce Abderamano (che, in realtà, nutre delle perplessità sul suo operato) promettendogli l'incarico di luogotenente nell'imminente futuro quando, morto Zeilamo, lui stesso ne prenderà il posto.	
	5 Rimasto solo, Meemet svela il proprio piano machiavellico: Abderamano gli servirà solo per addossargli ogni colpa dei misfatti futuri; inoltre egli ammette l'attrazione nei confronti di Cimene e il proposito di godere di lei e di tutte le schiave aragonesi, pena la loro morte.	
Entracte		Ernesto è riuscito a radunare delle vettovaglie per il padre, assediato nel castello.
Atto II	1 Ernesto, in prossimità del castello, decide di affidare le vettovaglie ai soldati e di dirigersi verso Mequinez per vendicarsi: vuole, infatti, uccidere la sorella Cimene, colpevole di essersi sposata con un turco, per di più nemico del loro padre; premurosamente, invece, chiede a Sancio informazioni sull'altra sorella, Elvira. Il servitore mente per non fomentare maggiormente l'ira del giovane e gli dice che, salva, si trova al castello; ma, proprio in quel momento la donna appare in lontananza ed Ernesto se ne invaghisce.	
	2 Elvira si lamenta della condizione di prigioniera in cui si ritrova e piange; alla vista delle sue lacrime, Ernesto corre in suo soccorso e riconosce nella donna la sorella e decide che vuole liberarla.	
	3 Selimo e alcuni soldati turchi sorprendono Ernesto e Sancio con Elvira e riescono a disarmarli; solo la preghiera della donna, amata da Selimo, riesce a scongiurare il peggio e a ottenere che i due si allontanino illesi.	
	4 Nugno giunge al castello di Alvaro e, dopo aver mostrato lo stendardo aragonese, è accolto all'interno con esultanza dai soldati.	
	5 Alvaro, desideroso di rivedere il figlio, scambia per un breve momento Nugno per Ernesto ma, resosi conto dell'errore, chiede dove egli sia. Immediatamente dopo arriva Ernesto che, finalmente, può riabbracciare il padre.	
	6 Alvaro piange nelle braccia del figlio per il tradimento di Cimene, per la propria sorte e per quella dei suoi fedeli sudditi radunati nel castello, l'unico luogo, nei dintorni, non conquistato dai mori. Egli è costretto a spiegare ad Ernesto il motivo per cui il monarca Alfonso II non presta loro soccorso: in passato Alvaro aveva manifestato apertamente il suo dissenso per la guerra che il re, sballato dal fratello Raimondo, intendeva ingiustamente muovere al sovrano di Castiglia, D. Fernando. Durante l'operazione di conquista Raimondo era stato ucciso e Alfonso II, per vendetta, fece sterminare la famiglia nemica e fece bruciare l'intera città, ma Alvaro non condivise questi atti e fu allontanato dalla corte. A queste spiegazioni Ernesto si infiamma di sdegno verso l'ingiusto monarca, ma il padre con modo autoritario, gli impone di rispettare e onorare sempre Alfonso. I due sono poi interrotti dall'ambasciata turca inviata per contrattare la pace che Ernesto vuole rifiutare tuttavia, ancora una volta, il padre placa la sua collera e gli raccomanda di lasciarsi guidare, nelle scelte, anche dalla prudenza.	
	7 Meemet legge le condizioni della pace: Zeilamo ha accettato tutte le richieste fatte tranne quella di riconsegnargli Elvira. Alvaro lo prega di fargliela vedere un'ultima volta ed ella compare.	
	8 Alvaro riabbraccia Elvira e immediatamente la nasconde nel suo castello; alle proteste di Meemet egli risponde che non ha ancora firmato la pace e che quindi non ha tradito alcun patto. Inoltre giura che Elvira non è sua figlia. Promette poi che, se il re Alfonso non vorrà vendicare le scorrerie turche, anch'egli abbandonerà questo proposito ma, in caso contrario, combatterà fino alla morte.	
	9 Cimene compare coperta da un velo e, non riconosciuta, domanda al padre sia di perdonare la figlia, costretta ad obbedire al marito, sia di accettare la pace per evitare altre stragi; ma Alvaro è irremovibile	

		e, anzi, maledice Cimene che, a queste parole, si fa riconoscere. Il padre ed il fratello vorrebbero ucciderla ma Ernesto è trattenuto da Elvira e Alvaro si limita, invece, a buttarla in terra e, al coro di «guerra, guerra», rientra insieme ai suoi nel castello mentre i turchi, con Cimene svenuta, abbandonano il castello.	
Entracte			
Atto III	1	Meemet ordina ad Abderamano di scrivere un biglietto per Cimene e di procurargli un'ampolla contenente veleno; il servitore obbedisce, seppure titubante.	
	2	Cimene, dopo aver pregato Dio di concederle più tempo per continuare l'opera di conversione già avviata nella corte turca, riceve il biglietto in cui Abderamano le consiglia di trovarsi un nuovo amante per consolarsi della sua triste sorte, che ancora non conosce. Cimene intuisce che si tratta di uno stratagemma di Meemet e, infatti, appena i due si incontrano, l'uomo le impone di cedere alle sue richieste amorose e le consegna il foglio in cui Tarif informa Meemet del progetto di uccidere Zeilamo appena arrivato a Lerida; alla notizia Cimene sviene.	
	3	Appena Cimene rinviene, Meemet le mostra l'ampolla con il veleno, unica scelta che le rimane se rifiuterà di essere sua; la donna chiede un po' di tempo per decidere e l'uomo glielo accorda.	
	4	Rimasta sola, Cimene sfoga la sua angoscia dovuta, soprattutto, al dubbio che suo marito sia morto onorando la nuova fede; decide poi di bere il veleno ma, non appena prende l'ampolla, cambia idea perché capisce che, con quel gesto, verrebbe meno al suo credo.	
	5	Meemet ritorna e Cimene lo rifiuta, facendogli però credere di aver bevuto il veleno; temendo che si scopra della morte a cui ha costretto la donna, Meemet chiama immediatamente Abderamano.	
	6	Meemet ordina ad Abderamano di spargere la voce che Cimene è spirata per il dolore dopo aver appreso la morte del marito e che lui stesso è stato scelto come successore di Zeilamo. Meemet, da una parte, pensa già di uccidere il servitore perché è a conoscenza della verità, mentre dall'altra parte Abderamano, pur mostrandosi accondiscendente, non tollera le azioni di Meemet.	
	7	Ernesto ed Alvaro si preparano per la battaglia; invano il primo cerca di sapere quali siano le vere origini di Elvira, di cui è innamorato: il padre, infatti, non solo non gli risponde, ma gli raccomanda di non essere troppo impetuoso, perché spesso perfino l'amore indebolisce l'uomo.	
	8	Sancio reca ad Alvaro una lettera in cui è riportata la notizia della presa di Lerida da parte di Alfonso. Alvaro si commuove e raccomanda al figlio di servire sempre il re.	
	9	Nugno raggiunge Alvaro ed Ernesto e li informa che i turchi presidiano tutte le strade che conducono al castello, impedendo qualunque possibilità di fuga. Ernesto, in considerazione dell'età avanzata del padre, gli propone di nascondersi dentro un casolare, ma Alvaro, fiero, gli risponde che combatterà ed incita tutti a fare lo stesso.	
	10	Battaglia tra turchi e aragonesi, che vincono ma Alvaro teme per la vita del figlio, allontanatosi da lui durante la mischia.	
	11	Selimo combatte con Ernesto che, disarmato, si getta sul nemico trascinandolo giù per il dirupo; nel frattempo si odono più voci che annunciano la vittoria dell'Aragona e quella di Alvaro che ordina di ricercare il figlio. Per la caduta Selimo muore, mentre Ernesto, illeso, si trova però da solo, nella notte, lontano dal castello e, sentendo un rumore di remi, decide di nascondersi in una grotta.	
	12	Vicino alla grotta approda Zeilamo, che, riuscito a salvarsi dalla morte, decide di recarsi immediatamente a corte da Cimene, confidando ancora nell'amicizia di Meemet ma, sentendo un rumore, si ferma.	
	13	Appare Abderamano che fa fuggia sul tradimento di Meemet e sulla morte di Cimene; Zeilamo si palesa e, anziché nascondersi, come suggerito dal servitore, decide di recarsi a corte e di affrontare Meemet.	
	14	Meemet, dopo aver convinto Abderamano ad entrare nella grotta in cui si trova anche Ernesto, lo accoltella ma, per mancanza di tempo, non riesce a gettare nell'acqua il corpo.	
	15	Ernesto soccorre Abderamano, che gli chiede di portarlo, prima che muoia, al castello di Alvaro per raccontare la verità sull'operato di Cimene.	
	16	Meemet torna alla grotta per disfarsi del corpo di Abderamano e cercandolo poco lontano da dove effettivamente lo aveva lasciato, si imbatte in un cadavere: senza guardarlo lo getta nell'acqua, non sapendo che quello è, in realtà, il fratello Selimo.	
	17	Mustafà informa Meemet che Selimo è stato visto combattere e cadere dalla montagna; Meemet ordina che si ricerchi il corpo per dargli degna sepoltura e sta per entrare a perlustrare la grotta quando Ernesto, avvertendo il pericolo imminente, per salvare Abderamano, esce allo scoperto e dichiara di essere l'assassino di Selimo. Meemet lo fa prigioniero.	
Entracte			
Atto IV	1	Alvaro, insieme a Elvira, piange la scomparsa del figlio; Panziano accetta il volere divino e incolpa Ernesto che, impavido e arrogante, non ha voluto seguire i consigli paterni e si è allontanato da lui durante la battaglia.	
	2	Il triste colloquio tra Alvaro e Elvira è interrotto dall'annuncio che tre uomini, completamente coperti e irriconoscibili, chiedono di entrare al castello per riferire messaggi da parte del re. Dopo qualche titubanza, Alvaro decide di incontrarli.	
	3	Tra i tre uomini si nasconde il re Alfonso che, all'inizio, mette alla prova Alvaro per verificarne la sua fedeltà; una volta constatata la sua totale lealtà e dedizione, il re gli si rivela, lo ringrazia e gli dice avrà qualunque ricompensa egli chieda. Alvaro gli domanda una grazia per Elvira, ma non fa in tempo ad esprimere in cosa consista perché viene interrotto.	
	4	Sancio annuncia che Ernesto è vivo e che sta per entrare nel castello insieme ad un musulmano ferito.	
	5	Ernesto racconta al padre di avere scoperto i veri intenti e i meriti di Cimene: catturato da Meemet, è riuscito a scappare proprio grazie all'aiuto della sorella e di Zeilamo; tuttavia, poichè i due sposi stanno per essere uccisi, chiede aiuto al re, che glielo accorda.	
Entracte			

Atto V	1	Meemet, mentendo, si mostra triste per la morte di Cimene e per l'obbligo che ha, in qualità di reggente, di dover consegnare a Tarif l'amico Zeilamo, accusato di avere ucciso Abderamano e di avere compiuto altri misfatti.	
	2	Mustafà consegna a Meemet il foglio in cui Tarif ordina che Zeilamo sia strangolato. Meemet si mostra afflitto e dolente per la sorte dell'amico.	
	3	Cimene e Zeilamo piangono per la loro morte imminente, ma la donna rinfranca il marito dicendogli che la loro fede li aiuterà e che la loro morte sarà esemplare.	
	4	Meemet, ancora all'oscuro della morte apparente di Cimene, entra nella camera mortuaria della donna e, trovata viva, si finge contento. Cimene, coraggiosamente, incolpa l'uomo, davanti ai suoi soldati, ma Meemet riesce a parare le accuse e a farle passare come calunnie. Zeilamo, prima di essere condotto a morte, rivela la sua vera fede; l'esecuzione è interrotta dall'arrivo dei soldati aragonesi.	
	5	Ernesto irrompe nella sala, libera Zeilamo e Cimene e cattura Meemet.	
	6	La guerra è vinta dagli aragonesi (si tratta di una scena composta solamente dalla didascalia).	
	7	Alfonso, portato in trionfo per la vittoria, concede a Zeilamo di regnare sulla città, purché gli si dimostri fedele. Intanto Alvaro cerca di ottenere la sua ricompensa ma, nuovamente, viene interrotto.	
	8	Al cospetto di Alfonso, Nugno conduce Meemet il quale, ancora una volta, accusa Zeilamo dell'omicidio di Abderamano e chiede al monarca di mostrargli clemenza. Alfonso si rimette alle parole di Abderamano.	
	9	Abderamano riconosce in Meemet il suo assassino e Alfonso ordina che il colpevole venga ucciso mentre, magnanimo, concede a Mustafà la libertà, sostenendo che non può essere considerato un delitto il solo fatto di essere nato turco.	
	10	Alvaro chiede finalmente la grazia promessa: rivela che, durante la distruzione della città dove dimorava il re di Castiglia, impietosito dalle grida di una bambina in fasce, la prese con sé e la allevò come figlia, ben sapendo che aveva disobbedito agli ordini del proprio re, al cui giudizio si rimette.	
	11	Sopraggiunge Cimene con alcune famiglie turche convertite che si prostrano davanti al re; Alfonso, commosso, si proclama padre di tutti, restituisce a Elvira i suoi regni paterni, le concede di sposarsi con Ernesto e benedice Cimene, "ministra del Ciel".	

29.- Tema principale: Eroismo e coraggio di Cimene, sostenuta dalla sua fede cristiana di fronte alla perfidia e l'invidia patologica di Meemet contro lei e suo marito Zeilamo.

30.- Temi secondari: ● Amore fra Ernesto ed Elvira. ● Lotta dei cristiani contro i mori per la Riconquista di Mequinenz. ● Lealtà verso il proprio monarca, qualunque azione compia.

31.- Motivi: L'ambizione smisurata di Meemet (dovuta alla gelosia e profonda invidia verso Zeilamo) e il suo sfrenato desiderio verso Cimene, provocano la calunnia.

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: -

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: -

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Città di Mequinenz e dintorni.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III/IV/V.

Atto I: giardino del palazzo arabo di Zeilamo a Mequinenz (1-5).

Atto II: bosco nei dintorni (1-3); esterno del castello di Alvaro Pardo (4-9).

Atto III: sala nel palazzo di Zeilamo (1-6); bosco (7-9); luogo pianeggiante del bosco (10); cima e, successivamente, piedi della montagna, vicino ai quali scorre un fiume e si trova una grotta (11-13); giardini del palazzo di Zeilamo e poi, di nuovo, grotta (14-15); giardini del palazzo di Zeilamo e poi, di nuovo, grotta (16); grotta e giardini del palazzo di Zeilamo (17).

Atto IV: sala nel castello di Alvaro Pardo (1-5).

Atto V: sala del palazzo di Zeilamo (1-2); stanza di Cimene nel palazzo di Zeilamo (3-5); piazza di Mequinenz (6-11).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5/

Atto II: 1_2_3/4_5_6_7_8_9/

Atto III: 1_2_3_4_5_6/7_8_9/10/11_12_13/14_15/16/17/

Atto IV: 1_2_3_4_5/

Atto V: 1_2/3_4_5/6_7_8_9_10_11.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scena																	Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
Atto I	<i>Versi</i>	158	120	45	159	37	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	519
	<i>Righe di prosa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	<i>Soggetto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	<i>Versi</i>	111	64	33	7	42	171	61	117	87	-	-	-	-	-	-	-	-	693
	<i>Righe di prosa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	<i>Soggetto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	<i>Versi</i>	56	138	52	46	51	39	55	21	38	4	30	32	48	35	28	18	57	748
	<i>Righe di prosa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	<i>Soggetto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto IV	<i>Versi</i>	53	44	178	11	94	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	380
	<i>Righe di prosa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	<i>Soggetto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	<i>Versi</i>	50	42	69	105	31	-	27	42	52	38	35	-	-	-	-	-	-	491
	<i>Righe di prosa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	<i>Soggetto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale	<i>Versi</i>																		2831
	<i>Righe di prosa</i>																		-
	<i>Soggetto</i>																		-

Nota: • La scena (V, 6) contiene solo una didascalia. • “Non v’è Tragedia che sorpassi i millecinquecento versi. Il Dramma tragico *Cimene Pardo*, è di duemila novecento versi” (*Prefazione*, p. 116).

38.- Durata totale dell'azione: Si presume che l'azione duri ventiquattro ore, dalla mattina fino all'alba del giorno successivo; la notte si dilata per quasi tre atti (da III, 8 a V, 7). In realtà, nei primi due atti non si riscontra alcuna indicazione temporale e si deduce che sia mattina sia perché Cimene parla di "oscuri sogni" e sia perché Zeilamo intraprende il viaggio verso Lerida.

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I_II_III_IV_V.

Nota: Fra il secondo e il terzo atto deve intendersi un piccolo salto temporale, poiché nell'ultima scena del secondo Cimene sviene vicino al castello del padre, mentre all'inizio del terzo atto ella si trova già nel palazzo di Zeilamo.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1 2 3 4 5

Atto II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Atto III: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Atto IV: 1 2 3 4 5

Atto V: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

● (III, 7): “Alvaro: Vedo le mura / di Mequinez vicine, ed all’ocaso / cadere il sole”. (III, 8): “Alvaro: La notte è già vicina”. (III, 9): “il buio della notte si avvanza gradatamente” e “La oscurità della notte è assai avanzata”. (III, 10): “segue un fiero abbattimento notturno”. (III, 11): “la notte è oscurissima” e “Ernesto: Mi nasconde / il buio della notte ogni sentiero”. (III, 13): “Abderamano: l’oscurità ti valga / di questa baia, e in una notte funesta”. (III, 14): “Meemet: Potria celare alcuno qui d’intorno / l’oscuo della notte”. ● (didascalia iniziale dell’atto IV) “Notte” e “Nugno, e alcuni soldati aragonesi tutti mesti, e piangenti per la perdita di Ernesto di cui non sanno il destino nel fatto d’armi di quella notte”. (IV, 1): “Elvira: Tra il buio della notte i passi move”. (IV, 5): “Ernesto: Molto non manca al nuovo giorno”. ● (V, 3) “Zeilamo: Il buio / di questa notte più tremenda, un velo / d’opacità sopra ogni oggetto stende. / Nulla si vede”. (V, 6): “Questa guerra notturna” e “il giorno che nasce va rischiando la città”. (V, 7): “il giorno rischiara la città”.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: Sì.

43.- Luogo: Sì (ma in senso ampio, non in senso classico). Come luogo unico si intende lo spazio tra la città di Mequinez e il “vicino castello di Pardo”; proprio quest’ultimo — scrive Gozzi nella didascalia iniziale del dramma — deve ugualmente comparire, seppure “in picciolo”, insieme alla decorazione che rappresenta il giardino del palazzo di Zeilamo e il fiume Segra (cfr. § 50).

44.- Azione: No. Il dramma non risulta incentrato solo su una vicenda, da cui dipendono e si sviluppano le altre; infatti, Cimene/Zeliamo e Meemet non sono i protagonisti assoluti: accanto a loro campeggiano Elvira, Ernesto e Selimo e le loro vicissitudini amorose; tutto questo è incorniciato dalla lotta fra mori e

cristiani e dalle 'imponenti' figure di Alvaro Pardo e il re Alfonso II, il quale alla fine della vicenda si pone come *deus ex machina*.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: ● (I, 1): sedile di verdura. (I, 4): foglio in cui Tarif ordina che Zeliamo venga ucciso appena arrivato a Lerida. ● (II, 1): pugnale mostrato a Sancio con cui Ernesto intende uccidere Cimene. (II, 2): Elvira appare nel bosco vestita da cacciatrice con arco, carcasso e frecce; sasso su cui si siede Elvira. (II, 4): vettovaglie, bandiera con impresso un cavaliere dipinto armato all'antica a cavallo che uccide un dragone. (II, 9): pugnale con cui Alvaro si getta su Cimene con l'intenzione di ucciderla. ● (III, 1): tavolino e sofà; biglietto scritto da Abderamano in cui si consiglia a Cimene di cercare un nuovo amante. (III, 2): biglietto in cui Tarif ordina che Zeilamo sia ucciso. (III, 3): ampolla contenente il veleno; chiave ben visibile che Meemet usa per rinchiudere nella stanza Cimene. (III, 8): lettera di Alfonso II. (III, 9): cespugli dietro a cui si nasconderanno Ernesto e Selimo. (III, 12): collana con la quale Zeilamo paga i turchi per averlo condotto in salvo su un barca. (III, 14): pugnale con cui Meemet ferisce Abderamano. (III, 17): fiaccola. ● (atto IV): sedie, tavolini, lumi, elmi, scudi, traghe, zagaglie, lance, mazze ferrate, vari trofei turchi (turbanti, bandiere con lune) che decorano una sala del castello di Alvaro. (IV, 3): fiaccole e lance dei soldati aragonesi e cappelli alla spagnola con gemme e piume, ordini e insegne reali. ● (V, 1): torce, catenacci ben visibili. (V, 2): foglio contenente l'ordine di uccidere Zeliamo. (V, 3): origlieri, fiaccole e gramaglie che ornano la camera sepolcrale di Cimene; velo nero; catene con cui è legato Zeilamo. (V, 4): biglietto scritto da Abderamano, catene che imprigionavano Ernesto, una fune. (V, 6): bandiera con luna, "tutti quegli oggetti che sono connaturali alle circostanze [all'incendio della città]". (V, 7): scudi che formano una scalinata, teste con turbanti conficcate su aste, stendardo aragonese; catene che imprigionano alcuni soldati turchi, stendardo turco. (V, 8): catene con cui sono legati Meemet e Mustafa.

Nota: per i combattimenti, frequenti nel dramma, vengono sempre usate le spade (II,2; III,7; III,9-11; III, 17; IV, 3; V,5-6). Dall'elenco sono esclusi gli oggetti usati per fare rumore (cfr. § 46).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: ● (I, 4): strumenti militari e campana battuta da un maglio. (I, 6): strumenti barbari militari. (I, 7): marcia di strumenti militari. ● (III, 7): suono di trombe e strumenti militari insieme ad uno strepito d'armi. (III, 9): strumenti barbari, il nembo tuona. (III, 10): strepito del nembo. (III, 11): rumore di remigar nel fiume. (III, 12): rumore di catenacci alla porta serrata. ● (V, 4): trombe, tamburi e "strepito d'armi".

47.- Uso di effetti 'speciali': ● (III, 9): fulmini e pioggia; nembo e folgori. (III, 11): folgore con un lampo che deve abbagliare la vista degli spettatori. ● (V, 6): incendio della città, fiaccole e fiamme.

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: ● Il dramma si compone di molte scene di combattimenti corali che prevedono, dunque, una massiccia presenza di attori sul palcoscenico. Nella scena 7 dell'atto terzo troviamo Alvaro, Ernesto e qualche soldato a cui si aggiungono, progressivamente, Sancio insieme a molti altri militari (III, 8: "poco a poco vedrannosi a piccole partite comparire i soldati aragonesi, e schierarsi in dietro ordinatamente"), Nugno e Mendo (III, 9); la scena 10, composta da una battuta di quattro versi e da una didascalia di sei righe, prevede lo scontro tra turchi e aragonesi e, ancora, la scena 11 conta la presenza di più ufficiali turchi che circondano Ernesto, rimasto solo a fronteggiarli. Nella scena 17 ritroviamo un consistente impiego di soldati chiamati da Meemet per rintracciare il fratello e quindi preposti a perlustrare una zona verosimilmente vasta. ● Un'altra scena corale di guerra è la 6 del quinto atto, formata solamente da una didascalia, che prevede l'incendio della città e il passaggio, in primo piano, di tutti i personaggi principali occupati a combattere nella mischia in secondo piano che, dunque, necessita la presenza di molte comparse, le stesse comparse che si ritrovano nella scena successiva, la 7, in cui termina lo scontro e vengono fatti 'sfilare' sia i prigionieri, sia i vincitori. Anche nella scena finale, la 11, l'arrivo della protagonista (ultima a comparire sul palcoscenico dove già si trovano tutti gli altri personaggi —buoni— principali) è accompagnato dall'entrata in scena delle famiglie turche convertite, con bambini e anziani: lo spazio scenico immediatamente prima della risoluzione finale e dell'applauso viene dunque completamente riempito, a segnare la forte impronta corale di questo dramma, solo a tratti 'intimistico', e la sua imponente spettacolarità.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: ● Le didascalie riguardanti le decorazioni e le scene corali sono molto dettagliate e più lunghe di quelle abituali, segno che a Gozzi interessava molto, almeno per questo dramma, anche l'aspetto scenografico e, infatti, fin dalla *Prefazione* contesta l'opinione secondo cui "gli spettacoli di decorazione servono solo ad allettare la vista, e non mai a commovere gli animi" (p. 116) e, parallelamente, si compiace di come "lo scenario del secondo, terzo, quarto, e quint'atto fu sorprendente, legatissimo alla rappresentazione, ed efficace soccorso all'illusione" (p. 115). ● Le scenografie cambiano

spesso sia tra una scena e l'altra sia, addirittura, nella stessa scena (III, 9) e possono essere raggruppate in: ■ 1A. Palazzo di Zeilamo (esterno che include il giardino e i dintorni più adiacenti): I: 1-2-3-4-5 (per le scene 2 e 3 è compreso anche il fiume che scorre in prossimità del giardino). ■ 1B. Palazzo di Zeilamo (interno): III: 1-2-3-4-5-6 (si tratta di una sala "corta", ovvero di una decorazione vicina al proscenio in modo che dietro di essa ci sia lo spazio necessario per allestire la scenografia delle scene successive); V: 1-2-3-4-5 (sala "corta"). ■ 2A. Castello di Alvaro Pardo (esterno): II: 4-5-6-7-8-9 (è presente anche un ponte levatoio sopra il fiume Segra che si abbassa nella scena 5 e viene risollevato nella scena 9). ■ 2B. Castello di Alvaro Pardo (interno): IV: 1-2-3-4-5. ■ 3A. Paesaggio naturale (bosco): II: 1-2-3 (per queste tre scene viene specificato che il bosco è "corto"); III: 7-8-9 ("bosco corto"). ■ 3B. Paesaggio naturale (montagna con alle pendici una grotta praticabile e un fiume; in secondo piano è visibile il portone del palazzo di Zeilamo): III, 10-11-12-13-14-15-16-17. ■ 4. Piazza di Mequinenz: V: 6-7-8-9-10-11.

50.- Didascalie di particolare importanza: ● La prima didascalia del dramma, inerente alla decorazione con cui si apre l'opera, è particolarmente dettagliata e include più piani di visuale: Gozzi, infatti, nel descrivere il *tableau* rappresentante il giardino turco del palazzo di Zeilamo, prescrive che, "in lontananza", si vedano il fiume Segra, alcuni monti e il castello di Pardo ("la decorazione rappresenta un ameno giardino [...] nel fondo, recinto di muro con forte portone attraversato da planche di ferro, ma aperto, fuori, per il quale vedasi scorrere il fiume Segra. In lontano monti, e il castello di Pardo in picciolo sul disegno [...]"; in questo modo è presentato, fin dall'inizio, l'intero spazio entro cui si svolgerà la vicenda, spazio che lo spettatore-lettore può abbracciare con un solo sguardo. ● La scena 9 dell'atto terzo termina con una didascalia, lunga un'intera pagina e mezza (la lunghezza di questa didascalia è unica in tutto il teatro di Gozzi, dimostrando così l'attenzione che nutriva verso la rappresentazione di quest'opera). Questa didascalia spiega minuziosamente la nuova complessa — e 'stratificata' — scenografia (la seconda nella stessa scena) da usare per le azioni successive: da una parte si deve vedere un'alta montagna con rupi, cespugli e burroni che sia "praticabile e le cui vie per salirla son varie, e riferiscono al di dentro della scena" e sotto le cui pendici ci sia una caverna, dall'altra parte devono essere visibili dei tratti delle mura della città di Mequinenz, comprendenti anche il portone d'ingresso al giardino del palazzo di Zeilamo. Tra la montagna e le mura deve esserci anche una riva del fiume, a cui si può arrivare in barca. ● Nella scena 11 del terzo atto si rintraccia la didascalia inerente al combattimento tra Ernesto e Selimo e alla loro spettacolare caduta dalla cima della montagna; Gozzi scrive "qui una folgore con un lampo che abbagli la vista degli spettatori, e soccorra l'illusione. Selimo ed Ernesto [...] vanno a cadere tra alcuni cespugli, che gli nascondono alla vista degli spettatori". ● La scena 6 del quinto atto è formata esclusivamente dalla didascalia concernente l'incendio della città e la battaglia finale tra turchi e aragonesi; interessante l'annotazione gozziana secondo cui "sarà in arbitrio il rappresentare questa guerra, notturna, e quest'incendio con tutti quegli oggetti che sono connaturali alle circostanze".

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: ● Nella *Prefazione* Gozzi indica il motivo della sua scelta: "Credei che un Dramma di tal genere fondato sull'eroismo degli antichi secoli, al valore guerriero, ad un contrasto di Religione, tessuto con dello spettacolo, de' grandi accidenti, di molto intreccio, trattato con della chiarezza, dell'eloquenza, della ragione, delle robuste circostanze di passione, e de' caratteri marcati, potesse interessare, e divertire l'animo, non che la vista, de' miei concittadini, non esser deriso dagli uomini colti e di lettere, e dare dell'utilità a' nostri poveri Comici" (pp. 113-114). Gozzi aggiunge che la *fabula* non è del tutto inventata: egli, infatti, rivendica l'esistenza di una donna spagnola che, fatta schiava dai mori, si innamorò di un musulmano e pur di sposarlo, rinnegò la propria religione. Non potendo esporre questa vicenda a teatro poiché sicuramente non sarebbe stata approvata dai censori, il drammaturgo decide di ribaltare la situazione (un moro si converte al credo spagnolo), in modo da ottenere il permesso di rappresentare la *pièce*. ● Gozzi informa che non mancarono alcune "critichesse", le quali non erano convinte della figura di Cimene e delle sue azioni eroiche; a queste accuse egli risponde in modo succinto, scrivendo che la religione dovrebbe tornare ad avere il vigore di un tempo: se così fosse — polemizza il drammaturgo — sicuramente ci sarebbero state più di diciassette repliche del dramma.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro S. Giovanni Grisostomo.

53.- Data: 20 gennaio 1786 (cfr. § 57).

54.- Compagnia: Carlo e Maddalena Battaglia.

Nota: ● "[...] dopo il carnevale del [17]75, il teatro fu affittato alla nuova compagnia drammatica che si era costituita intorno a Maddalena Battaglia e che qui rimase pressoché stabilmente sino alla fine del secolo,

ed oltre” (NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 149). Alcuni attori che rappresentarono il dramma durante la stagione del carnevale del 1786 sono nominati dallo stesso Gozzi: “*Cimene Pardo* [...] sostenuta con somma forza, specialmente dalla Signora Ricci protagonista, e da’ Signori Marzocchi, Patella e Fiorio [...]” (*Prefazione a La figlia dell’aria*, in ZAN XI, pp. 111-135: 127). Nelle *Memorie inutili* si legge che fu proprio Teodora Ricci a chiedergli in dono l’opera per la sua compagnia (t. II, parte III, cap. III, pp. 918-919). • Nella *Prefazione a Cimene Pardo* Gozzi accenna che, originariamente, intendeva donare, come di consueto, il suo dramma alla compagnia del Sacchi che, in quel periodo, era in crisi perché dilaniata da “disensioni intestine”; ma l’impossibilità di rappresentarla con uno scenario adeguato, la defezione di alcuni eccellenti attori e, infine, lo scioglimento della *troupe* stessa, impedirono che l’opera venisse affidata a questi comici. In realtà, all’altezza di quella data (1785-1786), Antonio Sacchi non era più a capo della compagnia (si veda GIULIETTA BAZOLI, *Antonio Sacchi: ultimo atto*, «Rivista di letteratura teatrale», 3 (2010), pp. 27-54).

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall’autore: Diciassette.

Nota: In una lettera datata 6 febbraio 1786, Gozzi afferma di aver assistito “iersera” alla diciassettesima rappresentazione della sua opera, dato che permetterebbe di collocare la ‘prima’ il giorno 20 gennaio (cfr. CARLO GOZZI, *Fiabe* (a cura di ERNESTO MASI), Bologna, Zanichelli, 1884, 2 voll., vol. I, p. CXCI).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: -

B.- FONTE SPAGNOLA

Cimene Pardo è un caso molto atipico nel corpus del teatro spagnolesco del Gozzi. Non attinge da nessun testo scritto (né spagnolo, né italiano). Lo afferma chiaramente nella sua prefazione: la fonte della sua ispirazione è stata “Un’antica Commedia dell’arte italiana, intitolata: Scanderbek, ch’io vidi sempre rappresentare con un concorso maraviglioso, risvegliò in me il desiderio di comporre il Dramma tragico, ch’io intitolai: *Cimene Pardo*”. Il Gozzi, però, non indica da nessuna parte che questa “antica Commedia dell’arte italiana” si rifaccia a un’opera spagnola.

Anni prima, il Gozzi vede la rappresentazione di una commedia dell’arte su Scanderbeck. Noi riteniamo piuttosto probabile (cfr. la spiegazione di tale ipotesi in ROMERA PINTOR, *La impronta española...*, cit., pp. 67-8) che si tratti del canovaccio incluso nella raccolta di Ciro Monarca. Questo è il suo punto di partenza: l’esaltazione di un eroe cristiano, che vive sotto mentite spoglie in una corte musulmana.

Le varie letture del Gozzi, in particolare la *Historia de las Revoluciones en España* del gesuita Pierre Joseph d’Orléans (fonte di ispirazione delle altre opere) gli riportano alla memoria il caso della giovane figlia di uno dei cavalieri Pardos (che costituivano la milizia al servizio di Alfonso I il Battagliero nella sua lotta contro i mori nel XII secolo) la quale abiura la fede cristiana sposando un musulmano. Il Gozzi, drammaturgo di razza, intravede subito le suggestive possibilità drammatiche che questo aneddoto gli offre, seppur capovolgendo la verità storica: mettere in scena una giovane donna al posto di un agguerrito generale, strenuo difensore della fede cristiana, con tutte le conseguenze del caso. Questo gli permette di creare (come in effetti avviene) uno dei personaggi femminili più appassionanti dell’epoca. Il Gozzi dota la sua Cimene di una squisita sensibilità che non esclude la perspicacia e la risolutezza di una cristiana, sposa, madre e figlia, dimostrando in questo modo la sua profonda empatia con il personaggio e l’orgoglio di aver allestito un “tragico decorato [...] in cui un contrasto di religione, di fedeltà, d’eroismo, contrapposti all’empietà, al vizio, all’ipocrisia, al tradimento [...]” (cfr. la prefazione alla *Figlia dell’Aria*).

Dobbiamo far notare che, sebbene il Gozzi faccia riferimento a fatti storici realmente accaduti, confonde l’identità del re che, di tali fatti, fu il protagonista (Alfonso I e non suo nipote Alfonso II). Gli unici elementi che il Gozzi attinge dalla commedia dell’arte sono: il nome di Ceilam (quello dell’infame che il Gozzi trasforma in Zeilamo attribuendolo al marito di Cimene), e l’inganno —d’altro canto, un classico dei melodrammi— della lettera diffamatoria contro l’eroe (cfr. ROMERA PINTOR, *La impronta española...*, cit., pp. 64-70).

Pertanto non si può fare un confronto con una fonte spagnola, poiché non esiste.

A.- TESTO GOZZIANO: *La figlia dell'aria*

Schedatori: **Benedict Buono - Paloma Galán Rodríguez**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La Figlia dell'Aria. Ossia l'innalzamento di Semiramide. Dramma favoloso allegorico diviso in tre atti.*

02.- Abbreviazione: *FiAr.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN XI, pp. 109-256 .

04.- Altre edizioni: -

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 6.4/1-2.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “D. Pedro Calderone, notissimo scrittore Spagnolo, ha composte due opere teatrali sulle favolose notizie, che abbiamo di Semiramide. Egli ha seguita la sua sempre vasta, ed arrischiata fantasia in due rappresentazioni successive, da essere esposte in due sere, e le ha intitolate: *La Figlia dell'Aria. Parte prima. La Figlia dell'Aria. Parte seconda.*” (p. 111); inoltre ricorda la “rispettabile Tragedia del Signor di Voltaire” (p. 118). In realtà Gozzi prende spunto solo dalla *Primer parte* dell'opera calderoniana, a cui aggiunge l'uccisione di Nino da parte di Semiramide, assente nell'originale. Tiresia, alla fine dell'ultima scena, riassume in pochi versi (III, 14, p. 256) le future sciagure che incombono sulla giovane, fra le quali troviamo nel testo dell'autore spagnolo solo la detronizzazione da parte del figlio Ninias (che è l'argomento principale della *Segunda parte*). Bisogna inoltre sottolineare che nel testo del conte veneziano il sovrano muore pugnalato dalla protagonista, mentre nella fonte Lidoro suggerisce che sia stato avvelenato (dice infatti: “Y aun no falta alguen que diga / que [...] fuese homicida un veneno”, *La hija del aire*, seconda parte, I, vv. 239-242), insinuazione subito smentita dalla regina (seconda parte, I, vv. 395 e ss.). Inoltre fa sposare Semiramide con Mennone, unione assente nella tragedia di Calderón.

II.- TIPO

07.- Genere: “Dramma favoloso allegorico”.

08.- Generi interni: L'iscrizione sul portone della prigione di Semiramide (una quartina di settenari), letta anche ad alta voce da Venere (I, 1, p. 137 e p. 139).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Semiramide, detta la Figlia dell'Aria.

Mennone, generale di Nino, amante di Semiramide.

Nino, tiranno re dell'Assiria.

Irene, principessa, nipote di Nino amante di

Lisia, grande dell'Assiria, rimasto reggente di Ninive nell'assenza di Nino.

Venere, dea protettrice di Semiramide, e di Mennone.

Tiresia, indovino, sacerdote di Minerva dea della virtù.

Sgorbio, poeta nella corte di Nino.

Ciatto, villano.

Nerina, moglie di Ciatto.

Floro, tenente nell'esercito di Nino.

Quattro re dell'Oriente schiavi di Nino, che non parlano.

Quattro grazie seguaci di Venere, che non parlano.

Grandi, soldati, villani, villanelle, schiavi, servi, popolo di Ninive.

Nota: ● Sulla scena compaiono anche *cortigiani, guardie, pastori, pastorelle e suonatori*, che però sono assenti nell'elenco dei personaggi. ● A riprova di quanto detto precedentemente, quasi nessuno dei personaggi della *Segunda parte* della tragedia di Calderón appare nell'opera di Gozzi: Astrea, Libia, Flora, Licas, Friso, Anteo e i figli di Semiramide, Ninias e Irán.

10.- Protagonisti: Semiramide, Nino, Mennone (su questi tre cfr. § 50), Lisia e Irene. È lo stesso Gozzi a presentare i personaggi più importanti dell'opera, evidenziandone i caratteri e il valore metaforico nella prefazione: Semiramide “[...] complesso di lascivie, d'ambizione, di dannata malizia donnesca, di crudeltà, di ferezza, e nel tempo medesimo, di coraggio, di generosità, e di giustizia” (p. 117); “Nino è un'altra figura [...] violenta, crudele, ingiusta, ingrata, tiranna, volubile, superba, in balia delle proprie passioni” (p. 115); “Mennone è un altro allegorico personaggio, la cui virtù, soda morale, ed illibatezza, formano il contrapposto del vizioso carattere della *figlia dell'Aria*” (p. 115), “amante sviscerato, ma virtuoso” (p. 120).

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: -

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: ● Forse nelle parole di Lisia rivolte a Nino, in cui ricorda che i titoli nobiliari non sono sinonimo di virtù, si può intravedere il pensiero dello stesso Gozzi, spesso amareggiato dalla sua “nobiltà di terraferma”: “[...] E che? Saranno mai / i titoli di Re, titoli illustri, / se nonch  per color, che ciecamente / credon, che sieno i titoli, virtudi?” (II, 2, p. 159). ● Sgorbio   un’invenzione gozziana, anche se per certi aspetti pu  ricordare l’Arsidas calderoniano per la sua dedizione al potere, mentre per Gozzi incarna la vacuit  di certa poesia coeva, il servilismo e la codardia di molti poeti. ● Ciatto   personaggio meno buffonesco di quanto si possa pensare, e in alcune occasioni si fa portavoce della denuncia contro la decadenza dei costumi contemporanei.

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Nino   amico di Mennone, ma finir  per odiarlo, a causa della gelosia d’amore. ● Lisia e Irene si amano teneramente. ● Nino   sovrano dispotico e violento, al contrario di Lisia, che   invece stato un governante esemplare. ● Semiramide aspira alla libert , ma   allo stesso tempo prigioniera delle sue passioni.

15.- Personaggi speculari: ● Nino-Mennone, Nino-Lisia: in entrambi i casi si tratta dell’opposizione fra il buon governo e la tirannia. ● Semiramide-Irene: la prima rappresenta la passione e l’ambizione, mentre la seconda l’amore disinteressato. ● Gozzi ricorda di aver inserito un’altra coppia di innamorati nel dramma (Lisia-Irene), solo per evidenziare il carattere dispotico di Nino e per favorire, con i loro interventi, il cambio di scena e di vestiti.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

	Atto I Scena											Atto II Scena																		
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
Mennone				X	X	X	X	X	X	X	X				X		(X)	X	X							X	X	X	X	X
Semiramide			X			X	X	(X)	X	X												X	X	X	X	X				
Ciatto		X		X				X	X											X	X	X	X	X				X		
Nino				X									X	X			X	X									X			
Soldati				(X)	(X)	(X)	(X)	(X)											(X)							(X)	(X)			
Guardie													(X)	(X)	(X)	(X)	(X)													
Sgorbio				X							X			X		X											X			X
Nerina		X		X						X											X	X	X							
Floro				X	X	X	(X)	(X)													X						X			
Irene				X								X	X	X	X															
Lisia				X								X	X	(X)	X															
Villanelle			(X)	(X)						(X)																				
Grandi																										(X)				
Villani			(X)	(X)																										
Dame																														
Paggi																														
Popolo di Ninive																														
Quattro Re				(X)																										
Venere	X																											X		
Tiresia			X					X																						
Quattro grazie	(X)																											(X)		
Schiavi				(X)																										
Cortigiani				(X)																										
Pastori																			(X)											
Pastorelle																			(X)											
Suonatori																										(X)				
Servi																														

Atto III															
Scene															
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Totale (43)
Mennone	X	X	X	X	X	X						X	X	(X)	24 + (2) = 26
Semiramide			X	X			X	X	X	X	X	X	X	X	20 + (1) = 21
Ciatto								X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	12 + (5) = 17
Nino				X	X		X	X	X	X	X	X	(X)	(X)	14 + (2) = 16
Soldati							(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(16)
Guardie				(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(16)
Sgorbio		X		X	X	X						X	(X)	(X)	11 + (2) = 13
Nerina								X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	8 + (5) = 13
Floro											X	(X)	(X)	(X)	6 + (5) = 11
Irene										X	(X)	(X)	(X)	(X)	6 + (4) = 10
Lisia										X	(X)	(X)	(X)	(X)	5 + (5) = 10
Villanelle								(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(10)
Grandi							(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(9)
Villani							(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(9)
Dame							(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(8)
Paggi							(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(8)
Popolo di Ninive							(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(8)
Quattro Re									(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(7)
Venere													X		3
Tiresia														X	3
Quattro grazie															(2)
Schiavi															(1)
Cortigiani															(1)
Pastori															(1)
Pastorelle															(1)
Suonatori															(1)
Servi															0

Nota: Anche se i “servi” sono presenti nel *dramatis personae*, non si indica mai esplicitamente la loro presenza nello svolgersi del dramma.

17.- Soliloqui di particolare importanza: (I, 1, pp.137-140): soliloquio di Venere che introduce l'argomento e racconta la storia di Semiramide. • (II, 7, pp. 193-194): Mennone, disperato, teme che Nino si innamori di Semiramide non appena la conoscerà. • Soliloquio di Semiramide, in cui si rivela chiaramente la sua natura insoddisfatta e insaziabile (II, 13, pp. 206-207). • (II, 17; pp. 223-224): soliloquio di Mennone, affranto dopo aver saputo che Nino vuole sposare Semiramide.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: • (I, 3, pp. 145-149): monologo di Semiramide la prima volta che esce dall'antro. • (I, 9, pp. 164-172): lungo dialogo fra Semiramide e Mennone. • (II, 12, pp. 202-205): dialogo fra Ciatto e Semiramide sul ruolo della donna nel matrimonio e sul matrimonio stesso, in cui la giovane donna ne propone una visione più spregiudicata e “moderna”. • (III, 3, pp. 227-237): dialogo fra Mennone e Semiramide, in cui il generale, che rifiuta un amore adulterino, spicca per le sue virtù morali. • (III, 14, pp. 255-256): monologo profezia di Tiresia.

19.- Uso particolarmente rilevante degli ‘a parte’: -

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto (in prosa) e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
Semiramide è stata rinchiusa per quindici anni in una grotta per volere di Minerva, ma ormai la sua liberazione è vicina. Il vittorioso sovrano Nino sta per tornare dalle compagne d'Oriente.		
		Azione fuori scena (parallela)
Atto I	1	“Dopo il chiaror d'un lampo, e lo scoppio d'un tuono” appare Venere, che racconta la storia di Semiramide, di cui è protettrice. La giovane è il frutto di un amore proibito fra un pastorello e una ninfa sacra a Diana. Minerva, convinta della natura crudele, libidinoso, ingannatrice e crudele della bambina, decide di rinchiederla a vita in una grotta, custodita dall'indovino Tiresia. Nonostante ciò, Minerva volle assumerne l'educazione fino al giorno della sua liberazione,

		ormai giunto, quando Semiramide ha compiuto quindici anni.	
	2	Ciatto, seguito da "villani e villanelle", annuncia l'arrivo del re Nino di ritorno dalle campagne d'Oriente. Durante la sua assenza ha governato in sua vece il virtuoso e probbo Lisia, il quale è perduto innamorado di Irene. Ciatto teme che il ritorno del sovrano porti nuove tasse per rimpinguare l'erario, dissanguato dalle spese del conflitto. Ricorda, inoltre, che molte delle vittorie sono merito del generale Mennone, dal momento che il re è famoso per il valore che ha "nelle calcagne".	
	3	Tiresia, impietosito dalla lunga prigionia di Semiramide, vorrebbe liberare la giovane. Per provare le sue vere inclinazioni, decide di aprire la porta. Questa, accecata dalla luce, esce dalla grotta, mentre ammira estasiata il paesaggio. Inizia a udire una musica dolcissima proveniente da Ninive: la voluttà s'impadronisce di lei, tanto da immaginare amanti, baci e amplessi. Improvvisamente inizia a suonare una musica militare, che poi, in crescendo, diventa sempre più bellicosa: la giovane viene assalita da una forza sovrumana e sanguinaria, fino a pronunciare parole di cieca vendetta verso un nemico immaginario. Tiresia, che ha assistito alla scena, impaurito dalle passioni suscitate dalla musica in Semiramide, decide di rinchiuderla di nuovo; la giovane cerca di conquistarlo con vezzose moine, ma il sacerdote è irremovibile e la rinchiude.	
	4	Il popolo acclama Nino vincitore, il quale, con alterigia, disprezza gli onori tributatigli. Ordina di disperdere la folla e di mandare i villani a lavorare nei campi. Sgorbio, poeta di corte, visto l'atteggiamento del sovrano, si rifiuta di declamare i versi composti per celebrare la sua vittoria. Irene, nipote del re, lo accoglie congratolandosi con lui, ma questi, invece, la rimprovera di aver lasciato la reggia e di essersi mischiata con la plebe. Anche Lisia si presenta al cospetto del monarca, e viene subito redarguito di essere stato eccessivamente benevolo e magnanimo con i vassalli. Lisia e Irene disperano già per il futuro del loro amore. Nino ordina che i quattro re catturati in battaglia siano gettati nella più oscura e sordida prigione. Come ricompensa per i servizi prestati concede al valoroso Mennone Ninive e i territori circostanti fino al monte d'Ascalonne: il generale accetta, pur affermando di non essere degno di tanto onore. Sgorbio decide di dedicargli il suo poema di "centomila, e quarant'otto ottave".	
	5	Mennone ordina a Floro di far riposare le truppe e di rifornirle di vettovaglie. In un monologo dichiara di voler essere sempre fedele al suo re, sebbene sia superbo e sanguinario.	
	6	Mennone sente i lamenti di Semiramide rinchiusa nella grotta.	
	7	Ciatto dice a Mennone che Tiresia, custode dell'antro, minaccia sventure e catastrofi sul regno qualora sia aperta quella porta. Mennone, adirato per la credulità del villano, si avvicina all'uscio per spezzare la catena.	
	8	Tiresia cerca di fermare il generale, facendogli leggere l'iscrizione sulla porta della grotta che minaccia tremende sciagure; subito dopo prorompe in un'invettiva contro la decadenza del mondo moderno. Mennone ordina al sacerdote di consegnargli la chiave; ma il vecchio, piuttosto di disubbidire alla dea Minerva, decide di inabissarsi nel lago. Sfondano il portone con le lance, mentre si vede un lampo e si ode un tuono che intimoriscono i presenti.	
	9	Lungo dialogo fra Semiramide e Mennone (pp. 164-172). Il generale è subito rapito dalla bellezza e dalla grazia della giovane, la quale ricambia il sentimento, sebbene si finga, dapprima, ritrosa e indifferente alle sue profferte d'amore. Semiramide gli dice che dovrà conquistarla sospirando, pregando, e assecondando tutti i suoi desideri. Mennone inizia a credere alle parole di Tiresia ed è inorridito e affascinato allo stesso tempo dal comportamento della donna. Le chiede di sposarsi con lui, dichiarandole il suo amore eterno e incondizionato. La schermaglia amorosa prosegue e si conclude con l'acconsentimento della giovane; Mennone decide di chiamarla "Semiramide", che in assiro vuol dire "passera solitaria".	
	10	Mennone affida Semiramide a Nerina, affinché la ripulisca e la veda in modo adeguato. Dovrà inoltre tenerla nascosta nel palazzo fino a nuovo ordine. I due innamorati si congedano a malincuore.	
	11	Sgorbio riferisce a Mennone che Nino lo sta cercando. Il generale rientra in città frettolosamente, mentre il poeta non riesce a declamargli i suoi versi.	
Entracte			
Atto II			
	1	Lisia e Irene sono incerti sulla sorte del loro amore, poiché temono il carattere tirannico di Nino.	
	2	Sopraggiunge Nino. Lisia, si inginocchia con sussiego e confessa al sovrano il suo amore, ricambiato, per Irene. In un primo momento risponde con affabilità ma subito dopo invece contro la giovane, rinfacciandole di non ricordare il suo superiore stato sociale. Lisia gli risponde affermando che i titoli nobiliari, pur legittimi e illustri, non sono sinonimo di virtù, e che ama sua nipote non per ambizione, ma per un sincero affetto. Nino, infuriato, lo accusa di superbia e di tradimento: ordina alle guardie di arrestarlo e di gettarlo nella più squallida prigione. Lisia, dignitosamente, accetta il suo destino.	
	3	Sopraggiunge Mennone, ricevuto calorosamente da Nino. Irene chiede al generale di aiutare Lisia, mentre il sovrano incarica Sgorbio di rinchiuderlo in prigione. Mennone, esterrefatto, cerca di convincerlo a dimenticare, ma Nino è categorico e non desiste dal suo proposito.	
	4	Il poeta Sgorbio, dopo l'arresto di Lisia, è preoccupato solo perché non potrà regalare agli sposi la sua raccolta di poesie scritte in vista delle loro nozze. Inoltre non gli piace l'incarico di carceriere. Lisia esorta Irene a dimenticarlo e si rammarica di essersi fidato di Nino. Intanto Sgorbio dice loro di non preoccuparsi perché celebrerà la fine del loro amore nei suoi versi. Lisia è condotto in prigione.	
	5	Sopraggiunge Nino: Sgorbio gli si fa incontro per comunicargli di avere eseguito gli ordini, con la speranza di ricavarne qualche rendita, ma il re lo scaccia con disprezzo.	
	6	Nino vuole che Mennone sposi la nipote, ma il generale gli racconta di essersi innamorato di	

		Semiramide, di cui elenca le qualità fisiche. Il re si infiamma sempre di più per la descrizione della bellezza della giovane, mentre Mennone si insospettisce per il morboso interesse del monarca, il quale, infine, gli ordina di presentargli la donna. Il generale inventa delle scuse per non ubbidirgli, ma anche in questo caso il re è perentorio e lo minaccia di una severa punizione.	
	7	Monologo di Mennone, disperato perché teme che Nino si invaghisca dell'amata Semiramide.	
	8	Ciatto si lamenta della presenza delle truppe alloggiate nelle case, e soprattutto della sua occupata da Floro, che si intrattiene spesso con sua moglie Nerina. Attende impaziente la partenza dell'esercito per le nuove campagne contro Osiate, Re dei Battri.	
	9	Sopraggiunge Nerina con un cappellino, accompagnata da Floro, i quali non si avvedono della presenza di Ciatto. La donna è felice di essere accompagnata dal suo cavaliere, ma si rammarica di essere sposata con uno zoticone; Floro le assicura che la proteggerà sempre, anche dopo la sua partenza, grazie a una persona di fiducia. Ciatto si fa vedere e viene subito abbracciato e baciato dalla moglie. Prima di congedarsi, Floro ricorda a Nerina, in un 'a parte', la cena che hanno organizzato.	
	10	Scenata di gelosia di Ciatto, che rimprovera la moglie di tradirlo e di non accudire i figli; le strappa il cappellino, gettando poi a terra i fiori che la donna ha in mano. Nerina inizia a chiamare Floro, chiedendo il suo aiuto, mentre Ciatto sta per bastonarla.	
	11	Interviene Semiramide, vestita da pastorella, che impedisce a Ciatto di bastonare la moglie. Nerina spiega alla giovane quanto è successo e la prega di far capire al marito che i tempi sono cambiati e di fargli accettare che Floro le faccia la corte.	
	12	Dialogo fra Ciatto e Semiramide sul ruolo della donna nel matrimonio e sul matrimonio stesso. Ciatto è portavoce del tradizionalismo, mentre la giovane donna esprime posizioni più spregiudicate e "moderne": l'amore non è eterno, quindi la donna ha il diritto di innamorarsi di altri. Ciatto non è d'accordo, s'intestardisce, finché la giovane dice di essersi innamorata di lui. Allora il villano dice di ricambiare il sentimento, ma subito dopo Semiramide gli rivela che era solo uno stratagemma per mettere a prova la sua volontà e lo rimprovera aspramente.	
	13	Monologo di Semiramide, che esprime la sua noia per tutto ciò che la circonda: gli amanti che ha avuto, i suoi vestiti, perfino i palazzi di Ninive. La giovane rivela così la sua natura insoddisfatta e insaziabile. Mennone è in ritardo, per punirlo lo farà arrabbiare.	
	14	Mennone racconta a Semiramide il suo dialogo con il re. La giovane è compiaciuta per l'interessamento del potente sovrano nei suoi confronti. Il generale le rinfaccia di aver rifiutato, in nome del loro amore, belle schiave e principesse. Semiramide lo rassicura, dicendogli di amarla, ma Mennone è tormentato dal dubbio. Si promettono amore eterno, finché il suono di una marcia che annuncia l'arrivo del re, fa andare in estasi la giovane donna.	
	15	Nino è affascinato dalla bellezza di Semiramide, che ricambia il sentimento. Mennone si sente mancare e prega il re, in nome di tutti i servizi prestati, di rispettare il suo amore per la giovane. Il re chiede a Semiramide di decidere, promettendole prima, oltre al suo amore, tutte le sue ricchezze e il suo potere. La donna accetta, ma, allo stesso tempo, finge di ricambiare l'amore di Mennone, per fare ingelosire il sovrano, il quale offre tutto il suo regno a Semiramide. Per vendetta priva il generale di ogni prerogativa nobiliare, lo destituisce come comandante in capo delle sue truppe, condannandolo a una vita di vergogna e povertà. Semiramide accetta l'offerta, allo stesso tempo attratta e nauseata dall'atteggiamento tirannico del sovrano, ma, di nascosto, mantiene accesa una speranza, seppur fievole, nel cuore di Mennone. Nino fa accomodare accanto a sé Semiramide, e obbliga tutta la corte a renderle omaggio, acclamandola e baciandole il piede.	
	16	Ciatto si dispera per la caduta in disgrazia di Mennone, ma, proprio quando si avvicina al padrone, sopraggiunge Floro seguito da alcuni soldati, il quale ordina al generale di consegnare al nuovo comandante Astorbio la spada tempestata di gioielli regalatagli da Nino.	
	17	Mennone, al colmo della disperazione, sta per porre a termine la sua vita quando appare Minerva accompagnata dalle Grazie, accompagnata dal chiarore d'un lampo e il boato d'un tuono. La dea lo esorta a essere forte e gli consiglia di accettare senza paura l'invito a corte che ben presto gli recherà un messaggero.	
	18	Sopraggiunge Sgorbio, che invita Mennone ad andare a palazzo, dove l'attende Semiramide.	
Entracte			
Atto III			
	1	È ancora buio quando Mennone entra nella saletta della reggia dove incontrare Semiramide.	
	2	Sgorbio con un lume rischiarà la scena e annuncia l'arrivo di Semiramide.	
	3	Semiramide ribadisce a Mennone il suo amore, ma, allo stesso tempo, gli ripete di non voler rinunciare alle ricchezze né al potere che le nozze con Nino possono offrirle. Mennone non può accettare la soluzione ambigua e indegna di un amore adulterino che la donna gli propone. Tirata moralistica contro il comportamento spregiudicato di Semiramide, che, in realtà, è il riflesso delle scellerate idee dei filosofi moderni. Semiramide, affascinata dall'energica virtù di Mennone lo supplica di avere pazienza e di continuare ad amarla in segreto. Il generale le ripete che la sua coscienza non gli permette di accettare un adulterio e vuole congedarsi, ma la donna, disperata, inizia a piangere a dirotto e gli afferra la mano per fermarlo.	
	4	Sopraggiunge Nino di sorpresa, che cerca di pugnare Mennone, ma Semiramide riesce a schivare il colpo. Il re è infuriato e allibito per il comportamento della giovane, che cerca di uccidersi con il pugnale strappato al re. Nino la ferma e le chiede cosa voglia, al che la donna gli chiede di perdonare Mennone perché lei è la vera responsabile della situazione. Nino ordina allora che il generale sia esiliato agli estremi confini del regno, ma Semiramide non è soddisfatta, perché vuole che Mennone possa ritornare a corte: il re, alla fine, acconsente. La giovane, dopo aver dichiarato di accettare pienamente il suo futuro come regina e sposa, se ne va, non senza aver prima minacciato il traditore Sgorbio.	

5	Nino, roso dalla gelosia, si rivolge furioso a Mennone: rispetterà la parola data a Semiramide, ma per impedirgli di ammirare la bellezza della giovane, ordina di accecarlo.
6	Mennone, disperato di non poter più rivedere Semiramide, esce scortato dalle guardie per affrontare con coraggio il suo destino. Sgorbio, dopo aver ammesso il suo tradimento, promette di diventare guida del cieco Mennone per il resto dei suoi giorni.
7	Scena corale per l'incoronazione di Semiramide: Nino posa la corona sulla testa di Semiramide
8	Scena corale per l'incoronazione di Semiramide, tutti si inginocchiano al cospetto della nuova regina.
9	Entrano in scena i quattro re d'Oriente incatenati, che rendono omaggio alla regina baciandole i piedi.
10	Entrano Lisia e Irene incatenati e scortati da guardie. Rendono omaggio a Semiramide, che chiede al re chi siano i due giovani e perché siano prigionieri. Il re, indispettito, risponde che sono stati imprigionati perché hanno avuto l'ardire di chiedere il suo consenso per il loro matrimonio. Semiramide esprime tutta la sua indignazione per il comportamento altero e indegno del sovrano.
11	Entra in scena Floro per annunciare al re che il generale Astorbio è pronto con l'esercito per partire per la campagna contro i Battri. Semiramide annuncia di voler seguire il re in guerra, con la compagnia di Mennone. Nino le fa notare che il generale ormai è invalido.
12	Sopraggiunge Mennone, accompagnato dalla sua guida, Sgorbio, per rendere omaggio alla regina. Rivela a Semiramide di essere stato accecato per ordine di Nino. Questa, accecata dall'odio, pugnala il sovrano. Tutti i soldati presenti e i grandi sguainano le spade per trucidare la donna.
13	Entra in scena Venere, accompagnata dalle quattro Grazie, per difendere Semiramide. Restituisce la vista a Mennone e incarica la giovane di riportare la giustizia nel regno di Nino. Venere scompare, mentre Semiramide libera Lisia insieme a Irene e chiama accanto a sé, come nuovo re, Mennone. Dopo che Venere ha abbandonato la scena, si sentono terremoti, tuoni, mentre il trono precipita.
14	Appare Tiresia, che profetizza il regno di una regina splendida e guerriera, ma scellerata e libidinosa, da cui discenderà una stirpe di tiranni fiacchi ed effeminati. Si rivolge poi a Semiramide e le annuncia che sarà uccisa dal figlio di Nino che porta in grembo. Semiramide, inorridita, si domanda se, in mezzo a profezie così funeste, qualcuno possa ancora impietosirsi.

29.- Tema principale: Il buon governo opposto alla tirannide; le passioni e i vizi opposti alle virtù.

30.- Temi secondari: La decadenza dei tempi moderni; il declino del matrimonio tradizionale (che, ovviamente, possono essere interpretati in riferimento alla contemporaneità di Gozzi).

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: I villani, anacronisticamente, scimmiettano baciamani e altre usanze in voga nel Settecento, come esplicitamente indica Gozzi nella lunga didascalia iniziale della scena ottava dell'atto II (p. 195): «[...] *Le loro pantomimiche azioni imitano in caricatura, ciò che si vede a' tempi nostri per le vie tra i serventi, e le servite* [...]» (il riferimento ai «serventi» deve interpretarsi, a nostro avviso, ai cavalieri serventi o ciccisbei).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: ● Gozzi dichiara, nella prefazione, la sua volontà di criticare «la corruzione del costume, i sofismi velenosi, e la scienza d'una sforzata ebra metafisica de' nostri tempi» (p. 112); più avanti afferma che l'opera è un pretesto per sostenere «un'industria urbana coraggiosa critica sul costume, sulle massime, e sulle perniciose scienze, che si adottano con abuso, a' tempi nostri» (p. 119) (infatti, tutti gli elementi polemici citati a continuazione vanno letti, secondo il concetto gozziano dell'allegoria, in riferimento alla contemporaneità dell'autore). ● Polemica nei confronti del mondo contemporaneo, messa in bocca a Minerva: «[...] Il ver spesso s'adombra / de' secoli nel corso, ed i mortali / credon ver ciò ch'è fola, e fola credono / ciò ch'è la verità» (I, 1, p. 139). ● Nino, modello di malgoverno, dichiara: «[...] Chi regge / spira terror, minacce, ed ira. Neghi / lento sia nel premiar. Così i vassalli / bramosi d'ottenere, timidi, e umili / sempre agitati, ed operosi, a' scettri / servono meglio, e di splendore il raggio / de' nostri serti più innalza, e stende» (I, 4, p. 153). ● Invettiva di Tiresia contro i tempi moderni e la decadenza del mondo moderno (I, 8, pp. 160-162). ● Polemica contro l'ottusità dei poeti moderni: il poeta Sgorbio, dopo l'arresto di Lisia, è preoccupato solo perché non potrà regalare agli sposi la sua raccolta di poesie scritte in vista delle loro nozze (II, 4, p. 185); poco dopo aggiungerà di non preoccuparsi perché celebrerà la fine del loro amore e la loro disgrazia nei suoi versi (II, 4, p. 186). ● Nerina prega Semiramide di convincere il marito di adeguarsi ai nuovi tempi e di non preoccuparsi se Floro le fa la corte (II, 12, p. 201). ● In un dialogo con Semiramide (II, 12, p. 203), Ciatto critica la società moderna e il declino della famiglia tradizionale («Con queste dicerie di nuova lega, / tutte le teste avete rovinare / [...] Tutto è scioperatezza, amori, e inganni») con gravi conseguenze anche economiche («Le economie son rotte, e le misure. / Tutti i cervelli sono nelle nuvole, e il guazzabuglio è reso insopportabile»; II, 12, p. 204). ● Polemica contro i «filosofi moderni», che sono la vera causa della decadenza della società e del declino dei valori tradizionali (III, 3, p. 234).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Ninive e dintorni.

Atto I: Vasta campagna con montagna, bagnata da un lago, e caverna chiusa da un portone accanto al tempio di Minerva e la sua statua, in fondo una porta della città di Ninive.

Atto II: Gabinetto “corto” nella reggia di Nino che, dalla scena ottava in poi, si apre ver far vedere palazzi e giardini.

Atto III: Salletta regia su cui si aprono gli appartamenti di Semiramide.

35.- Continuità di luogo fra gli atti luoghi particolari: I/II/III.

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7/8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene																		Totale	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18		
Atto I	versi	60	66	135	119	35	7	39	83	207	38	13	-	-	-	-	-	-	-	802	
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Atto II	versi	38	151	39	60	5	123	45	39	44	43	23	104	33	76	224	35	49	31	1162	
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Atto III	versi	19	10	261	183	29	30	8	10	8	45	12	22	38	33	-	-	-	-	708	
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Totale																				versi	2672
																				righe di prosa	-
																				soggetto	-

38.- Durata totale dell'azione: Non è indicata esplicitamente, però si può supporre che si svolga in almeno due giorni (cfr. § 41).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I_II/III. Fra il secondo e il terzo atto dobbiamo supporre un breve salto temporale perché si indica “notte oscura” all’inizio dell’ultimo.

40.- Soluzione di continuità all’interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

● Sgorbio, a nome di Semiramide, invita Mennone ad andare a palazzo, “poco pria, che dal grembo di Titone / Porcinita lascivetta Aurora / si porti a gialleggiar nell’oriente” (II, 18, p. 225), cioè prima dell’alba. ● Il terzo atto si apre con la didascalia “*Notte oscura*” (p. 226). Si suppone, quindi, che l’azione duri almeno due giorni.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No, dato che l’azione si svolge, almeno, per quarantotto ore (cfr. § 39 e § 41).

43.- Luogo: Sì, se accettiamo i dintorni di Ninive come facenti parte della città.

44.- Azione: Sì, dato che tutta l’azione è incentrata sull’ascesa al potere di Semiramide.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: Il pugnale con cui Nino vuole uccidere Mennone, strappatogli da Semiramide, la quale vuole usarlo contro se stessa (III, 4, pp. 237-238). Si suppone che la stessa arma verrà poi usata dalla giovane per uccidere il sovrano.

46.- Uso di effetti sonori e musicali: Uso reiterato di effetti sonori. D'altronde Gozzi nella prefazione afferma: “Mi piacque l’immagine poetica spagnola di far esprimere i sentimenti interni d’una creatura con le varie note della musica” (p. 112). Semiramide si trasforma a seconda della musica che ascolta, prima dolcissima, poi sempre più marziale (I, 3, pp. 146-148); “*musica soave si fa sentire vicino alla porta della città*” (I, 4, p. 150); la musica militare del trionfo di Nino (I, 4, p. 150); il tuono fragoroso e il lampo quando viene aperta la porta della grotta in cui è rinchiusa Semiramide (I, 8, p.163); le note della marcia che annuncia l’arrivo di

Nino fa andare in estasi Semiramide (II, 14, p. 210); “*suono di molti strumenti in concerto*”, “*suono delle trombe, e de’ timpani*” per l’incoronazione di Semiramide (III, 7, p. 247); quando, nell’ultima scena, appare Tiresia “*s’odono terremoti, e tuoni, un fulmine spezza, e precipita il trono*” (III, 13, p. 255).

47.- Uso di effetti ‘speciali’: Venere appare sempre “dopo il chiarore d’un lampo, e lo scoppio d’un tuono” (p. 137; pp. 137, 163, 224 e 254).

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: ● (I, 2, p. 140): tutti danno il benvenuto a Nino; (I, 4, p. 150): trionfo di Nino. ● (II, 8, pp. 194-195): pastori, pastorelle e soldati sullo sfondo che passeggiano; (II, 15, p. 211): Nino in pompa magna accompagnato da soldati e grandi. ● (III, 7-14, pp. 247-256): incoronazione di Semiramide.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: In genere la decorazione dello scenario è descritta in modo accurato ma, come al solito, mancano particolari riferimenti al modo in cui venivano cambiate le decorazioni, tranne per quanto riguarda la scena ottava dell’atto secondo che fa pensare a una sorta di tenda che si aprirebbe per lasciar vedere i palazzi e i giardini (cfr. § 34).

50.- Didascalie di particolare importanza: ● In genere le didascalie descrivono accuratamente la decorazione, l’abbigliamento dei personaggi, i loro gesti e comportamenti. Sono molto lunghe e particolareggiate quelle presenti in (I, p. 137), (I, 3, pp. 144-145, 146, 147), (I, 4, p. 150), (II, 8, pp. 194-195), (II, 15, p. 211), (II, 15, pp. 220-221), (III, 7, p. 247, 248), (III, 9, pp. 248-249). ● Oltre alle didascalie dobbiamo ricordare il paratesto intitolato *Avvertimento*, inserito da Gozzi fra la *Prefazione* e l’elenco dei personaggi, in cui si offrono dati sugli abiti e sull’aspetto fisico-caratteriale di Nino, Mennone, e Semiramide, fatto che sottolinea l’importanza nel testo che l’autore conferiva ai personaggi e, dunque, il loro ruolo protagonista.

IX.- EVENTUALI DATI D’IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d’importanza: La *Prefazione*, non si limita a indicare le fonti, i caratteri dei personaggi e il loro valore metaforico, ma descrive accuratamente lo svolgimento della prima e le reazioni successive alla messa in scena.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro San Salvatore.

53.- Data: 14 febbraio 1786.

54.- Compagnia: Compagnia di Luigi Perelli (cfr. ORIETTA GIARDI, *I comici dell’arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 231).

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall’autore: “Corse fino all’undecima replica con buona fortuna de’ Comici, e sempre acclamata” (p. 130).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Degna di nota la lunga prefazione dell’autore (pp. 111-133) in cui Gozzi ricorda non solo le sue fonti, ma mette in evidenza lo scopo dell’opera, le caratteristiche principali dei personaggi, le critiche sottese alla rappresentazione, fornendo, inoltre, dettagli sulla prima del dramma. ● Uso di alcune espressioni proverbiali: “Mennone: [...] Non è bel ciò ch’è bel, ma ciò che piace” (I, 6, p. 192); a Semiramide che chiede a Ciatto cosa stia facendo con il bastone in mano, il villano risponde “Batter la zolfà, e regolar la musica.” (mentre in realtà stava per bastonare la moglie, II, 11, p. 200). ● Zeppa paesaggistica petrarchesca degna di un poeta cinquecentesco: “Semiramide: [...] L’erbe / i coloriti fior... Gli alberi... I frutti... [...]” (I, 3, p. 145).

B.- FONTE SPAGNOLA: *La hija del aire*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*.

60.- Edizione utilizzata: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire* (a cura di FRANCISCO RUIZ RAMÓN), Madrid, Cátedra, 1987. Abbiamo preso visione anche delle seguenti edizioni settecentesche:

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedia famosa, La hija del ayre. Parte primera. Fiesta que se representó à sus Magestades en el Salon Real de Palacio. De D. Pedro Calderon de la Barca*, s.n.t. (ma Settecento).

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedia famosa. La hija del ayre. Parte segunda. Fiesta que se representó à sus Magestades en el Salon Real de Palacio. De D. Pedro Calderon de la Barca*, Barcelona, Carlos Saperà, 1763.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedia famosa. La hija del ayre. Primera parte de D. Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Francisco Suriá, 1781.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedia famosa. La hija del ayre. Segunda parte. Fiesta que se representó á SS. MM. en el Salon de Palacio. De D. Pedro Calderon de la Barca*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada a costas de la Compañia, s. d. (ma Settecento).

Nota: Il testo calderoniano è del 1653, per cui le “magestades” indicate in alcune delle “suelas” sono Filippo IV e la seconda moglie Marianna di Austria.

II.- TIPO

61.- **Genere:** “Comedia”, ma tragedia.

62.- **Generi interni:** -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- **Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:**

<i>La hija del aire (primera parte)</i>	<i>La figlia dell'aria</i>
Menón, general	Mennone
El rey Nino	Nino
Lisias, gobernador	Lisia
Tiresias, dacerdote, viejo	Tiresia
Floro, dolidado	Floro
Chato, villano	Ciatto
Sirene, villana	Nerina
Semíramis	Semiramide
Irene, infanta	Irene
Silvia, criada	-
El rey Lador, con nombre de Arsidas	Sgorbio
Libio, criado	-
Musicos	Suonatori
Acompañamiento	Grandi, soldati, ecc.
-	Venere
-	Quattro re dell'Oriente
-	Quattro grazie di Venere

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- **Riassunto e distribuzione:**

<i>Prima parte</i>		
<i>Antefatto</i>		
Nino è di ritorno dalle vittoriose campagne in Oriente, mentre Semíramis è rinchiusa, fin dalla nascita, in una grotta.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
<i>Atto I</i>	I tamburi annunciano l'arrivo del re Nino, vincitore sui barbari d'Oriente. Intanto, Semíramis, rinchiusa in un tempio, anela di essere finalmente liberata. Il suo carceriere, il sacerdote Tiresia, le ricorda il tremendo destino che pesa su di lei. La sua vita sarà contrassegnata da lutti e disgrazie: un re si innamorerà di lei, ma sarà proprio lei a ucciderlo. Nonostante gli infausti presagi, Semíramis desidera ardentemente la libertà, decisa a compiere a qualunque costo il suo destino. Nonostante ciò, il vecchio decide di rinchiuderla nuovamente nella sua prigione. Sopraggiunge Nino, desideroso di vivere in pace nella sua città, Ninive, accolto dai suoi sudditi festosi e da Lisia. Cede la provincia di Ascalón al generale Menón per i servizi prestati, promettendogli la mano della sorella Irene. Ordina, inoltre, di congedare i soldati, ricompensandoli con un'ingente somma di denaro. Lisia, in un primo momento, si indispettisce per tutti i privilegi concessi al generale, ma poco dopo si congratula con lui. Giunge nella città Arsidas, che è in realtà un re sconfitto ed esiliato da Nino sotto mentite spoglie, con il servo Libio: durante la fuga ha avuto modo di conoscere Irene e se ne è innamorato, ed è ora sulle sue tracce. Menón vuole scoprire chi si nasconde nel tempio dedicato a Venere, custodito da Tiresia. Con l'aiuto di Chato e Lisia si dirigono verso la grotta, da cui si eleva la voce di Semíramis, ma vengono fermati da Tiresia, disposto a morire pur di non consegnare le chiavi del tempio. Quando stanno per sfondare la porta, esce la giovane e racconta la sua storia. È il frutto di uno stupro, subito dalla ninfa Arceta, devota a Diana, da parte di uno spasimante, ucciso poi dalla madre. Dopo aver dato alla luce la figlia, un giorno d'eclissi di sole, infausto augurio, la madre morì. Minacciata dalle belve, mandate da Diana, fu salvata da morte certa grazie a Tiresia e ad alcuni uccelli, inviati da Minerva, sua protettrice. L'oracolo della dea profetizzò un futuro di morte e sventura per la bimba, tanto che Tiresia decise di rinchiuderla per sempre chiamandola Semíramis, cioè 'figlia dell'aria e degli uccelli' suoi tutori. Semíramis supplica Menón di liberarla: questi, estasiato dalla sua bellezza, la salva con l'aiuto di Lisia e Ciatto.	
<i>Entracte</i>		Menón porta

		Semíramis su una montagna per preservarla dai pericoli profetizzati.
Atto II	Menón ha deciso che Semíramis dovrà vivere appartata in montagna, per evitare le sventure che pesano su di lei. La giovane si lamenta di aver cambiato una prigione per un'altra e anela una vita in libertà. Il generale vuole sposarla, ma non può farlo senza il consenso del re: deve quindi tornare in città per incontrarlo. Semíramis assiste al litigio fra Sirene e Chato, il quale sospetta una tresca fra la moglie e Floro, il soldato alloggiato presso la loro casa. Menón descrive a Nino di aver conosciuto una giovane di insolita bellezza, tanto che il re vuole conoscerla al più presto. Irene chiede al fratello di accogliere a corte il soldato che l'ha salvata, Arsida, mentre, poco dopo, Chato sorprende la moglie e Floro abbracciati. Durante una battuta di caccia, Semíramis salva Nino, che era stato disarcionato da cavallo. Il re si innamora immediatamente della donna, che invece non vuole rivelare il suo nome e fugge: Nino ordina allora di cercarla. Menón inizia a cercarla affannosamente con l'aiuto di Chato per nascondere così alla vista del re. Arsida la trova e vuole portarla al re, ma Menón glielo vuole impedire, quando sopraggiunge Nino, esterrefatto per il comportamento del suo generale più fidato e compiaciuto per la volontà di servirlo del nuovo arrivato a corte. Dopo le scuse di Menón e la dichiarazione d'amore nei suoi confronti di Semíramis, Nino ordina a Irene, rosa dalla gelosia, di portare la giovane a Ninive per celebrarvi le nozze con il suo promesso sposo. Nonostante la dichiarazione pubblica, in privato il re chiede a Menón di sacrificarsi per lui e di dimenticarsi di Semíramis. Il generale rifiuta nonostante l'insistenza del sovrano che, alla fine, gli ordina di annunciare di rinunciare a prenderla in moglie.	
Entracte		Irene e Semíramis sfilano in abiti regali per le vie della città.
Atto III	Semíramis, splendida negli abiti regali, dopo aver sfilato per Ninive, acclamata dal popolo e accompagnata da Irene, torna a palazzo. La giovane dichiara al re di essere rimasta delusa dalla città, che si immaginava ben più sontuosa e ricca. Dopo l'uscita di scena delle donne, sopraggiunge Menón, che consegna al re un dispaccio inviato dal governatore della Siria. Il re ordina che sia Arsida a leggere la lettera, secondo la quale il fuggitivo re Lidoro potrebbe minacciare le frontiere del regno insieme al re dei Battri, Estorbato. Arsida, che è in realtà Lidoro, decide di non rivelare la propria identità solo per amore di Irene. Segue un dialogo fra Semíramis e Irene: la sorella del re confessa il suo amore per Menón e ordina alla giovane di annunciare al re che non vuole più sposarlo. Si nasconde, quindi, per osservare la scena, proprio come fa Nino, il quale ha ordinato a Menón di rinunciare all'amore di Semíramis: con grande sofferenza i due innamorati dichiarano di non amarsi più. Eppure a Nino e a Irene non basta. Devono ripetere di nuovo la scena del loro disamore, ma questa volta scoprono il re e Irene nascosti. I due escono allo scoperto e rivelano le loro intenzioni, cosicché Semíramis scopre che il sovrano è innamorato di lei. Nino ordina in un primo momento ad Arsida che Menón sia imprigionato, ma, prima che il comando sia eseguito, Semíramis accetta l'offerta di matrimonio del sovrano. Nino, ormai soddisfatto, ordina che Menón sia esiliato. Quest'ultimo decide però di tornare a palazzo, Nino lo scopre, sta per ucciderlo, ma viene salvato da Semíramis, che intercede per lui: il sovrano ordina allora a un soldato di portare via il generale. Semíramis dichiara a Nino di non amarlo, cerca di uccidersi con un pugnale, ma, alla fine, accetta di diventare sua sposa e regina, solo per la sua smodata ambizione. Alla cerimonia di incoronazione di Semíramis si presenta Menón, che è stato accecato per ordine di Nino, suscitando la compassione di tutti i presenti.	

Nota: Come si può osservare quasi la totalità dell'intreccio gozziano proviene dalla *primera parte* delle due omonime di Calderón.

65.- Tema principale: ● Il libero arbitrio (prima parte, I, vv. 1139-1140) e la dialettica fra libertà e destino: l'eroina, il cui destino è improntato fin dalla nascita alla sventura, non si sottomette al fato, voluto dagli dei. ● Le due parti della tragedia calderoniana corrispondono a due tappe della storia della protagonista: la prima ha come nucleo principale la sua ascesa al potere; la seconda l'esercizio del potere e la lotta per mantenerlo a qualsiasi prezzo, fino alla caduta e alla morte, circondata dai fantasmi delle sue vittime (come si è visto precedentemente, questo sviluppo non è ripreso dal conte veneziano).

66.- Temi secondari: ● La lotta interiore dell'uomo contro la propria natura e i propri istinti. ● La fedeltà del vassallo verso il proprio signore. ● La forza dell'amore vince ogni altro sentimento.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Ninive e dintorni.

68.- Luoghi particolari:

Atto I: La città di Ninive e il tempio in cui è rinchiusa Semíramis.

Atto II: L'atto si svolge presso una montagna a due miglia da Ninive.

Atto III: Il luogo non è specificato, ma si evince dal testo che la scena si svolge a Ninive nella reggia del monarca.

69.- Identità di luogo fra le scene: All'interno di ogni atto la scena rimane invariata.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi:

<i>Prima Parte</i>				
	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
Numero di versi	1014	2237	3349	6600
<i>Seconda Parte</i>				
	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
Numero di versi	1182	2435	3381	6998
Totale				13598

71.- Durata totale dell'azione: Data la totale mancanza di riferimenti al tempo trascorso, tranne per quanto si può dedurre dagli spostamenti tra la città e i dintorni, si potrebbe azzardare l'ipotesi di una durata di ventiquattro ore circa.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): ● Fra la prima e la seconda *jornadas* potrebbe trascorrere il tempo necessario per trasferirsi dalla città alla montagna lontane due miglia (sei chilometri circa). ● Fra la seconda e la terza la situazione è simile perché l'azione torna dalla montagna alla città.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): L'azione si svolge senza salti temporali all'interno di ogni atto.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: -

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: Sì, se accettiamo la suddetta ipotesi (cfr. § 71).

76.- Luogo: Sì, se accettiamo come parte di Ninive anche la montagna del secondo atto.

77.- Azione: Sì: l'ascesa al potere di Semíramis.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: Il pugnale con il quale Semíramis cerca di suicidarsi (atto II).

Nota: Nell'adattamento gozziano questo pugnale sarà l'arma con cui la giovane uccide Nino.

79.- Didascalie di particolare importanza: -

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Ricorso a espressioni proverbiali e *sententiae*: “vencerse a sí mismo / un hombre es tan grande hazaña / que sólo el que es grande puede / atreverse a ejecutarla” (prima parte, II, vv. 2142-2145); “atento, cuerdo y pronto / sirváis, sin enamoraros, / porque lo perderéis todo” (prima parte, III, vv. 2361-2363). ● Ricorso a effetti musicali: la musica militare (“trompetas y cajas, / de Marte bélico horror”; prima parte, I, vv. 16-17), che annuncia l'arrivo del re vittorioso; la musica all'inizio della *jornada tercera* della *primera* parte (“Suenan chirimías”; prima parte, III, didascalia iniziale, p. 152); anche quando si presenta a corte Semíramis (“chirimías”, prima parte, III, p. 191).

Nota: Gli effetti sonori e musicali sono ancora più abbondanti nella versione gozziana.

A.- TESTO GOZZIANO: *Annibale duca di Atene*

Schedatrici: **María Consuelo de Frutos Martínez - Laura Rodríguez Tato**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Annibale duca di Atene. Rappresentazione teatrale in cinque atti in versi. Inedita.*

02.- Abbreviazione: *AnDu.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN XII, pp. 135-245.

04.- Altre edizioni: -

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 7.5.

06.- Fonte indicata da Gozzi: *“Il Defensore del proprio aggravio”*. Si tratta della commedia de Agustín Moreto, anche se Gozzi non ne indica l'autore, *El defensor de su agravio*. Di nuovo l'autore è abbastanza fedele al modello spagnolo, con piccoli cambiamenti funzionali alla sua polemica contro i “filosofi” del secolo. Riduce notevolmente la comicità grossolana dei servi moretiani.

II.- TIPO

07.- Genere: Gozzi la chiama “Rappresentazione teatrale”, ma in realtà è una tragicommedia.

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Annibale, duca di Atene.

Aurora, duchessa, di lui moglie.

Nicea, principessa cretese, cugina della duchessa e amante di Alessandro, grande della Grecia, favorito del duca, amante di Nicea.

Diodoro, grande della Grecia, confidente, e consigliere del duca, amante abborrito di Nicea.

Isauro, vecchio decrepito, capitano delle guardie del duca.

Erminio, cameriere di Alessandro.

Irene, damigella di Nicea.

Dame.

Soldati.

Servi, e

Popoli.

Due senatori d'Atene (che non parlano).

10.- Protagonisti: Annibale, Nicea, Aurora, Alessandro, Diodoro.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: ● Annibale, nome eroico. ● Erminio, servo di Alessandro, è anche il nome di un personaggio goldoniano presente nel dramma per musica *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, forse Gozzi vorrebbe deridere il suo vecchio e ormai lontano rivale.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: ● Annibale - Aurora: marito-moglie. ● Annibale - Nicea: il duca si è invaghito di Nicea, la quale tuttavia lo respinge. ● Nicea - Alessandro: rapporto amoroso. Si sposano. ● Nicea - Diodoro: Diodoro è innamorato di Nicea, la quale tuttavia lo respinge. ● Nicea - Aurora: cugine e amiche. Si aiuteranno a vicenda. ● Annibale - Alessandro: Alessandro è l'amico fidato e favorito del duca. Perde, per colpa delle menzogne di Diodoro, il favore del duca. ● Annibale - Diodoro: Diodoro è il consigliere di Annibale e ordisce l'inganno. ● Alessandro - Diodoro: rivali. Entrambi i cavalieri rivalleggiano per l'amore di Nicea. ● Alessandro - Erminio: padrone e servo.

15.- Personaggi speculari: ● Alessandro e Diodoro: tutti e due innamorati di Nicea, ma Alessandro è un personaggio positivo, sempre fedele al suo signore, e Diodoro negativo, tradisce il suo padrone e rappresenta il personaggio, quasi sempre presente nelle opere gozziane, convinto che nuovi tempi richiedano nuove leggi ed altri cambiamenti (p. 184). ● Alessandro e il duca Annibale: entrambi innamorati di Nicea; successivamente il duca pensa che Alessandro sia innamorato ricambiato della moglie Aurora. ● I servi degli innamorati: mentre Erminio aiuta il suo padrone, la sciocca Irene aiuta il nemico della padrona, Diodoro. ● Alessandro ed Erminio: due visioni dell'amore: la prima come travolgente passione, mentre la seconda, dissacrante, fa da controcanto alla passione amorosa del suo padrone.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I						Atto II								Atto III						
	Scena						Scena								Scena						
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7
Annibale	X						X	X							X	X	X	X	X	X	X
Alessandro	X	X	X		X					X	X	X	X	X					X	X	X
Diodoro		X						X		X	(X)	X	X	X	X						
Erminio	X	X	X						X	X	X	X	X	X							X
Aurora				X			X	X			X						X				X
Nicea				X	X	X	X	X	X	X	X	X					X				
Isauro																					
Irene				X	X																
Soldati (guardie)	X																				
Servi																					
Dame (damigella)																					
Due senatori																					
Popoli																					

Personaggio	Atto IV							Atto V									Totale (37)
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Annibale			X	X	X	X	X	X	X						X	X	19
Alessandro				X	X	X										X	15
Diodoro	X	X	X		X	X				X	X					X	14 + (1) = 15
Erminio				X	X	X											12
Aurora					X	X						X	X	X	X		12
Nicea						X		X								X	12
Isauro			X			X	X	X	X				X				6
Irene	X					X		X									5
Soldati (guardie)						(X)									(X)	(X)	1 + (3) = 4
Servi						(X)										(X)	(2)
Dame (damigella)								(X)									(1)
Due senatori																(X)	(1)
Popoli																(X)	(1)

17.- Soliloqui di particolare importanza: (II, 1, p. 166): Il duca si rivolge alla maniera petrarchesca agli elementi della natura e ai luoghi testimoni della sua felice storia d'amore con la moglie, per riflettere invece sulla passione amorosa per Nicea, che adesso lo divora. (II, 3, pp. 168-169): Soliloquio di Diodoro che palesa la sua spregevole concezione dell'amore, oltre a presentarlo come un personaggio negativo. Per di più serve a informare gli spettatori che le speranze di Diodoro nei confronti di Nicea sono spinte e alimentate da Irene, la serva di Nicea.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: (I, 2, pp. 148-152): Dialogo fra Alessandro e il duca, in cui si manifesta per la prima volta la concezione dell'amore e della passione, tema principale dell'opera.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': Sono frequenti e brevi, e servono a far sapere agli spettatori i pensieri e soprattutto le intenzioni occulte dei personaggi, dato che rivelano quello che veramente pensano e che non possono o non vogliono dire. Speciale importanza offrono gli "a parte" di Diodoro per evidenziare tutta la sua vigliaccheria.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
Annibale, duca di Atene, uomo di carattere fiero e dispotico, è sposato da tre anni, per consiglio del suo favorito Alessandro, con la principessa Aurora, unica figlia del re di Creta. Adesso si è invaghito di Nicea, cugina di sua moglie. Per questo amore adultero soffre di malinconia. Alessandro è innamorato ricambiato di Nicea. A sua volta Diodoro è il terzo spasimante della giovane e bella donna.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)

Atto I	1	Alessandro è molto innamorato di Nicea e parla di lei al suo servo. Questi alle donne preferisce i piaceri della buona tavola. C'è un contrasto parodico tra l'amore per Nicea del macedone e l'amore per il cibo e le bevande di Erminio. Alessandro vorrebbe far sapere al duca del suo innamoramento per poter sposare la donna amata ma avverte che il suo padrone in quei giorni è particolarmente taciturno. Erminio incoraggia il suo padrone a chiedere la mano della donna.	
	2	Annibale, duca d'Atene, si è invaghito di Nicea e per lei si sente malinconico e ha bisogno dei musicisti per curare questa dolce malattia. Per evitare la gelosia di sua moglie decide di usare come schermo il suo protetto Alessandro, e così glielo dice, restando questi furioso e addolorato, ma senza reagire all'ordine reale.	
	3	Alessandro si sfoga con Erminio, maledicendo Nicea per il suo amore così cangiante.	
	4	Aurora, duchessa d'Atene, racconta a sua cugina Nicea la mancanza d'amore da parte del duca e Nicea le fa sapere la verità, che il duca si è invaghito di lei, seppur non ricambiato, dato che lei ama follemente Alessandro. Irene, la serva di Nicea, fa conoscere, grazie agli "a parte", che è dalla parte di Diodoro.	
	5	Breve dialogo fra Nicea e la sua serva. Nicea si lamenta delle circostanze e Irene insiste nel dimenticare Alessandro e nel fissare lo sguardo su Diodoro.	
	6	I due innamorati, Alessandro e Nicea, si sincerano e decidono di vedersi più tardi in giardino per stabilire un piano di azione.	
Entracte			Irene scrisse a Diodoro una lettera dove ricorda che questi dovrebbe insistere nell'amore che la sua padrona prova per lui.
Atto II	1	Annibale si lamenta della passione amorosa che lo divora.	
	2	Le due cugine vogliono chiarire la situazione con Alessandro. Il duca si nasconde, al sentire la voce della moglie e dell'amata Nicea, per trovare l'opportunità di rimanere da solo con quest'ultima.	
	3	Aurora e Nicea si occultano pensando che stia arrivando Alessandro, ma in verità è Diodoro, che legge un biglietto di Irene, dove questa dichiara che dovrebbe insistere con Nicea, poiché in verità lei lo ama sinceramente. Un soliloquio dell'antagonista Diodoro evidenzia il carattere brutale e la sua malvagità.	
	4	Alessandro ed Erminio sono entrati nel giardino della duchessa per l'appuntamento, ma sono in pensiero perché vi hanno visto entrare un uomo che somiglia il duca (in realtà è Diodoro).	
	5	Diodoro cerca Nicea, s'incontrano, ma questa crede in un primo momento di parlare con Alessandro. Arriva di nascosto quest'ultimo e capisce l'uomo violento e spregevole che è Diodoro dal suo comportamento verso Nicea. Alessandro è in procinto di salvare la donna.	
	6	Compare la duchessa che per evitare dei problemi ordina all'uomo di uscire dal suo giardino, mentre porta dentro la sua stanza Nicea.	
	7	Diodoro da solo esprime i suoi codardi pensieri, ha paura di essere accusato da Nicea per la sua vigliaccheria e decide di accusare gli altri per evitare la sua rovina. Alessandro gli fa sapere che ha visto tutto e di fronte alle minacce di Alessandro decide di ordire un intrigo per eliminare Alessandro e la duchessa Aurora e poter compiere i suoi desideri.	
	8	Arriva il duca e Alessandro chiarisce che si trova da quelle parti per parlare con Nicea, ma che la presenza della duchessa ha impedito il suo colloquio. Per proteggere Diodoro Alessandro dichiara che questi è presente per custodire l'ingresso al giardino. Prima di partire con il duca, Alessandro ricorda a Diodoro di dimenticare tutto e di desistere dalle sue intenzioni. Diodoro da solo aggiunge che non è così stolto e che tenterà di ottenere l'amore di Nicea.	
Entracte			Un certo Corrado, non presente nell'elenco dei personaggi, ha consegnato, per ordine di Diodoro, un biglietto al duca senza firma.
Atto III	1	In un dialogo tra il duca e Diodoro si accenna già all'antica legge che condanna al rogo gli adulteri e alla possibilità dell'ordalia. Il duca legge il messaggio alla presenza di Diodoro e ne rimane molto irato e geloso. Questa lettera anonima dichiara l'esistenza di un rapporto amoroso tra il più caro dei suoi favoriti (Alessandro) e la duchessa. Diodoro conferma al duca questo pettegolezzo.	
	2	Il duca da solo si pente del suo illegittimo amore e della tiepidezza verso la moglie. Insiste che il suo impetuoso e fiero istinto è il colpevole di tutto il suo operato.	
	3	La duchessa parla con Nicea e riconosce che l'atteggiamento del suo sposo è leggermente mutato, più gentile.	
	4	Il duca da solo riconosce la bellezza della moglie, fa qualche riferimento misogino, insiste sull'indole impetuosa del suo modo di essere e si ingelosisce.	
	5	Il duca crede di riconoscere in Alessandro un'aria mesta e sospettosa. Il fedele servitore gli risponde che ciò è dovuto a questioni d'amore e allora il re lo mette alla prova presentandogli la storia di un uomo che dette tutto per l'amico e, invece, come risposta, questi ne sedusse la sua moglie. Alessandro rimane inorridito e sembra quasi di convincere il re della sua innocenza.	
	6	Alessandro racconta al suo servo Erminio che è caduto in disgrazia con il duca ma che il suo signore è guarito dalla passione amorosa per Nicea.	

	7	Aurora parla con Alessandro, vedendolo triste e cupo, e questi le racconta di non essere più il prediletto del duca. Aurora crede che il motivo sia la gelosia del duca verso Nicea e così decide di farli sposare e di farli fuggire a Creta. Il duca nascosto, vedendoli parlare, crede che la sua storia d'amore sia vera. Decide di agire non immediatamente per non lasciarsi sopraffare dalla furia e dalla gelosia.	
Entracte			
Atto IV			
	1	Irene fugge da Diodoro ricordandogli il suo malvagio operato nei confronti della sua padrona. Diodoro tenta di convincerla con del denaro ma lei si offende dicendogli che non è una mezzana. Finalmente riesce a calmarla e questa gli racconta che, ascoltando dietro le porte, ha saputo che la duchessa ha stabilito il matrimonio di Alessandro e Nicea e la loro partenza in feluca verso Creta.	
	2	Diodoro, furioso, ordisce il modo di rovinare Alessandro e la duchessa, ed evitare così che Nicea finisca nelle braccia di Alessandro.	
	3	Diodoro convince il duca a osservare personalmente l'incontro amoroso tra la duchessa e Alessandro. Il duca gli ricorda quali siano le leggi per gli adulteri. Annibale ordina a un vecchio capitano di celare un gruppo di soldati nei giardini della duchessa.	Isauro colloca un gruppo di soldati nei giardini vicino all'abitazione della duchessa.
	4	Alessandro ed Erminio entrano nei giardini con la stanza della duchessa. Erminio ha paura del duca e Alessandro è molto felice per il suo imminente matrimonio con il suo "idolo".	
	5	Diodoro comunica ad Annibale che è sicuro della presenza di Alessandro nei giardini della duchessa. Il duca lo fa andar via e in un soliloquio insiste sulla necessità di difendere il suo onore. Erminio si nasconde al sentire un'ombra che parla da sola.	
	6	Aurora predispone con Alessandro il suo matrimonio con Nicea, ma il duca nascosto pensa che tutto sia una conferma della sua tresca e impugna la spada contro Alessandro, che tenta di chiarire la sua situazione. Allo stesso tempo Annibale chiama Isauro e le guardie nascoste non lontano.	
	7	Alle grida del duca si presentano tutti i personaggi più importanti, cioè Nicea, Irene, Diodoro, Erminio, Isauro e guardie, ecc. Il duca ordina di rinchioderli i supposti amanti nella torre del palazzo in stanze separate. Aurora si lamenta del tradimento di Nicea.	
Entracte			
Atto V			
	1	Il duca parla con Isauro che gli racconta piangendo che il senato ha già firmato la sentenza di condanna al rogo dei due accusati. Annibale dichiara, allo stesso modo che in altre occasioni, come il suo carattere sia proclive ai cambiamenti ma che soprattutto c'è l'onore. Isauro tenta di far cambiare parere al suo signore manifestando che forse Diodoro potrebbe essere un traditore.	
	2	Entra Nicea che si presenta al duca vestita da vedova e dichiara che è stata costretta a vestirsi così dalla malvagità e dal carattere irascibile del suo padrone. Dichiara tutta la verità e con parole molto dure verso Annibale racconta la sua storia d'amore con Alessandro, così lontana dalla passione adultera del duca. Anche la serva Irene riconosce davanti al duca di essersi fidata delle parole di Diodoro.	
	3	Isauro apre gli occhi al duca per quanto riguarda la persona di Diodoro e si lamenta della terribile fine che aspetta i due innocenti. Egli stesso, sebbene vecchio e decrepito, ne assumerà la difesa: se non riuscirà a vincere, almeno avrà il vantaggio di morire prima di vedere il terribile spettacolo. Il duca decide di ordire un piano e chiede a Isauro di impedire l'ingresso di Diodoro nelle sue stanze.	
	4	Diodoro vorrebbe riferire al duca che dal Senato è già uscito il Decreto e che sulla grande piazza il rogo si sta preparando. Isauro gli riferisce gli ordini del duca.	
	5	Diodoro è agitato per il modo di agire del duca, ma, parlando a se stesso, pensa che in breve tempo tutto sarà risolto e finalmente Nicea sarà sua.	
	6	Nel carcere Aurora, implorando il cielo, si dichiara innocente, innamorata e fedele sposa. Si rivolge con le sue parole al marito che in questo modo riesce a liberarsi dal nodo coniugale, alla cugina Nicea, che crede colpevole di voler occupare il suo posto accanto al duca, e, infine al padre, pregandolo di evitare ad ogni costo la vendetta verso il suo sposo, concludendo con un pianto a dirotto.	
	7	Isauro e il duca (nascosto) entrano nella prigione dove è incarcerata Aurora. Il vecchio guardiano tenta di convincere la duchessa a fuggire verso Creta con Alessandro su una feluca. Ma lei si rifiuta perché ciò significherebbe salvare la vita ma confermare la sua infedeltà. Il duca sente tutto e piange a dirotto, mentre tenta di uccidersi con una pugnale, atto che impedisce Isauro.	
	8	Entrano molto mesti e addolorati gli ufficiali per portare sulla piazza Aurora, lei entra scortata tra i soldati.	Il duca decide di sfidare a duello Diodoro, per difendere così l'innocenza degli accusati di fronte al delatore.
	9	Scena corale con presenza di tutti i personaggi. Diodoro, vestito di nero da antico guerriero, dichiara di sostenere l'accusa verso i due rei e sfida chiunque volesse difendere i due accusati. Al terzo squillo di tromba compare un altro guerriero sconosciuto, tutto di bianco, che annuncia di voler difendere l'innocenza dei due imputati. Si battono e il cavaliere nero vince e l'avversario muore sul campo di battaglia, ma prima di spirare dichiara il suo tradimento e l'innocenza dei due accusati, che saranno liberati. Finalmente il cavaliere vincitore alza la visiera e scopre la sua identità, è il duca Annibale. Chiede perdono per i suoi errori ad Alessandro e Nicea. Per ringraziare l'aiuto divino, tutti i presenti levano le mani al Cielo e per ordine del duca si avviano verso il tempio.	

29.- Tema principale: La forza travolgente delle passioni: amore, gelosia.

30.- Temi secondari: Il rispetto all'autorità e alle leggi esistenti.

31.- Motivi: Amore, onore, gelosia, adulterio, false accuse, tradimento, malattia d'amore.

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Funzione retorica e sociale del riso. I momenti comici vedono protagonista un personaggio appartenente alle classi sociali più basse: Erminio, il servo di Alessandro. Nelle sue battute, Erminio deride spesso l'amore, al quale egli preferisce i piaceri della tavola. (I, 1, p. 146): "Erminio: [...] un grandissimo amor per una mensa / ben imbandita di vivande [...]"; (I, 1, pp. 146-147): "Erminio: [...] il cuoco, ed una mesa ben fornita / vi dan più gusti assai d'un matrimonio.". Altri momenti di certa comicità: (II, 4, p. 170): "Erminio: [...] Le brache mie / sono a un bel rischio per la mia paura."; (II, 8, p. 178): "Erminio: (*da se tremando*) Peggio. Siam fritti."

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: Come in tutte le opere di Gozzi il personaggio antagonista, in questo caso Diodoro, è sempre desideroso di introdurre rinnovamenti, adducendo che a tempi nuovi, leggi nuove: (III, 1, p. 184): "Diodoro: [...] Del tempo il giro / cambia i costumi, e conformar le Leggi / si denno a questi [...]"; (III, 1, pp. 188-189): "Diodoro: [...] Ch'oggi il pensar degli uomini svegliati / da tempi andati è assai diverso, e che / si giudica a di nostri, fantasia / pregiudicata dall'educazione [...]".

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Città di Atene.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III?IV/V.

Atto I: sala del palazzo ducale (1-6).

Atto II: giardini, in fondo gli appartamenti della duchessa (1-8).

Atto III: sala del palazzo ducale (la stessa dell'atto I) (1-7).

Atto IV: sala della corte ducale (non si indica esplicitamente che si tratti della stessa sala degli atti I e III, anche se potrebbe esserlo) (1-3); giardini della duchessa (4-7).

Atto V: saletta nel palazzo ducale (1-5); carcere (6-8); grande piazza, con sullo sfondo un rogo (9).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7?

Atto IV: 1_2_3/4_5_6_7/

Atto V: 1_2_3_4_5/6_7_8/9.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi 'premeditati' dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene									Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Atto I	versi	65	121	48	113	41	89	-	-	-	477
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	17	12	36	14	47	17	72	51	-	266
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	224	29	38	23	86	21	56	-	-	477
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto IV	versi	62	17	148	35	31	18	28	-	-	339
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	versi	45	73	58	11	26	29	65	4	59	370
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale		versi									1929
		righe di prosa									-
		soggetto									-

Nota: L'ultimo verso della scena prima dell'atto V è, in realtà, condiviso con il verso primo della scena successiva: lo includiamo solo nel conteggio della prima.

38.- Durata totale dell'azione: I riferimenti temporali ci fanno conteggiare tre giorni e due notti. L'azione prende avvio probabilmente in un pomeriggio (atto I) e va avanti per una notte (atto II), un giorno e la notte successiva (atti III e IV) e, almeno, la mattina del giorno seguente (atto V).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III/IV/V.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7_8_9.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

“Nicea: [...] Non è questo il momento, e non è questo / luogo opportuno a favellar tra noi. / Questa notte al giardin della Duchessa [...]” (I, 6, p. 164); “Notte oscura” (II, p. 166); “Duca: Questa notte / è di troppo avanzata, ed è impossibile / che all’oggetto per cui tu qui venisti / favellar possa.” (II, 8, p. 179); “Nicea: [...] l’impensato / accidente notturno! (III, 3, p. 193); “Aurora: [...] L’amato sposo / meno cupo, e più affabile stamane / mi salutò [...]” (III, 3, p. 193); “Irene: [...] Io, per buon cor, vi avviso che veniate / nel giardin questa notte, che avereste / ritrovata Nicea.” (IV, 1, pp. 205-206); “[...] Durante questa scena grado grado l’aere si farà oscuro.” (IV, 3, p. 209); “Diodoro: [...] Questa notte la duchessa / vedeste nel giardino?” (IV, 3, p. 210); “Diodoro: [...] Già la notte / il bujo ha ricondotto [...] Questa sera / nel solito giardino [...] nel bujo della notte [...]” (IV, 3, p. 213); “Notte oscura” (IV, 4, p. 216).

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. I riferimenti temporali indicano tre giorni e due notti.

43.- Luogo: Sì, se consideriamo che tutta l’azione si svolge in diversi luoghi di una sola città: Atene.

44.- Azione: Sì. Il carattere feroce, ardente e impetuoso del duca provocherà nella sua cerchia una catena di terribili misfatti. Il punto di partenza sarà l’infatuazione del duca per Nicea che metterà in moto una catena di avvenimenti: Alessandro, su richiesta del duca, dovrà corteggiare pubblicamente Nicea per dissipare i sospetti della duchessa. La duchessa, accortasi dei sentimenti del duca nei confronti della principessa cretese, favorirà il matrimonio fra Alessandro e Nicea. A sua volta, l’inganno ordito da Diodoro farà esplodere la gelosia del duca che, credendo al tradimento di sua moglie e Alessandro, li farà condannare al rogo. Scoperto l’inganno, il duca con un’azione eroica e guerriera salverà la duchessa e il suo favorito.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: ● Una lettera contenente certe informazioni, svolge un ruolo fondamentale, dichiarando l’esistenza di un rapporto amoroso tra Alessandro e la duchessa (III, 1, p. 181). ● La tromba bellica dell’ultima scena dell’ultimo atto serve a creare un’atmosfera da corteo e l’armatura nera di Diodoro e quella bianca del duca (V, 9, pp. 241-242). ● La spada del duca (V, 9, p. 243) sancisce il giudizio divino.

46.- Uso di effetti sonori e musicali: Molti effetti musicali nell’ultima scena dell’ultimo atto. ● (V, 7, p. 232): rumore di catenacci che annuncia l’arrivo delle guardie che vengono a prendere la duchessa. ● (V, 9, p. 241): si sente una lugubre sinfonia che annuncia l’entrata in scena dei due condannati. ● (V, 9, p. 241): si sente una tromba bellica che annuncia l’arrivo di Diodoro pronto a sfidare chiunque osasse difendere l’innocenza dei condannati. ● (V, 9, p. 242): si sentono tre brevi squilli di tromba che chiamano in combattimento colui che volesse difendere l’innocenza dei condannati. ● (V, 9, p. 242): si sente musica di guerra che annuncia l’ingresso di Annibale il quale, nascosto sotto la visiera calata, sfida Diodoro. ● (V, 9, p. 243): si sente una musica di guerra mentre Diodoro e Annibale combattono. ● (V, 9, p. 243) Al momento cruciale del duello tutti gli strumenti si fermano. ● (V, 9, p. 245). Infine la musica è di nuovo presente al momento della conclusione dell’opera.

47.- Uso di effetti ‘speciali’: ● Pochi effetti speciali. Da indicare soltanto la presenza di giochi di illuminazione. Il buio sarà decisivo per l’evolversi della azione principale: (II, 1, p. 166): notte oscura; (IV, 3, p. 209): man mano che si svolge la scena, la luce si attenua; (IV, 7, p. 222): si rischiarla la scena quando giungono Aurora, Irene ed altri personaggi e scoprono il duca e Alessandro in combattimento; (V, 6, p. 234): una lampada illumina languidamente la scena all’interno del carcere; (V, 9, p. 240): torce accese che illuminano il rogo. ● Anche nell’ultima scena, corale, c’è un netto contrasto tra il colore nero del cavaliere traditore Diodoro e il cavaliere che difende il proprio oltraggio e che si presenta tutto vestito di bianco, come per far vedere la purezza dei suoi sentimenti dopo un periodo di traviamiento morale (comunque il motivo dei due colori opposti era già presente nella fonte spagnola).

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: ● (I, 2, p. 148): duca, Diodoro, Alessandro, Erminio, e guardie. ● (IV, 7, p. 222): Aurora, Nicea, Irene, servi, Alessandro, duca, Diodoro, Isauro, Erminio, guardie. ● (V, 9, p. 240): Nella scena ultima sono presenti tutti i personaggi, anche quelli che non parlano: popolo, soldati, due carnefici, due senatori giudici, i due condannati, il duca, Diodoro, Nicea, Isauro, Irene, Erminio.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: ● La decorazione cambia in tutti gli atti, a eccezione del terzo e del quarto atto, e si modifica una volta all'interno dell'atto quarto e addirittura anche due volte all'interno del quinto atto. L'autore indica in modo esplicito questi cambiamenti. ● (IV, 4, p. 216) "La decorazione si cambia ne' primi giardini con l'appartamento della duchessa". ● (V, 6, p. 234) "La decorazione si cambia in un'orrida carcere oscura con due porte, l'una grande ferrata da una parte, l'altra piccola, che rappresenti una specie di porticina d'una via secreta [...]". ● Infine una lunga e dettagliata didascalia nell'ultima scena informa di un nuovo cambiamento (V, 9, p. 240): "La decorazione si cambia, e rappresenta una gran piazza. Nel fondo v'è un rogo altissimo composto di materie combustibili con una scalinata per salirvi. [...]".

50.- Didascalie di particolare importanza: ● Sotto l'elenco dei personaggi, una breve didascalia informa che la scena si svolge ad Atene, ma soprattutto, si sottolinea che "Il vestiario è alla Greca antica" (p. 144), in aperto anacronismo con la religiosità cristiana dei personaggi ● (IV, 7, pp. 222-224): Una scena corale in cui le ridotte didascalie offrono molta informazione sul modo di agire dei personaggi. Molte e interessanti le didascalie nell'ultima scena dell'ultimo atto. ● (V, 9, pp. 240-245): Un'altra scena corale, in cui la descrizione della decorazione e della distribuzione e collocazione dei personaggi è particolarmente dettagliata.

Nota: Importanza della gestualità nelle didascalie: per indicare preoccupazione i personaggi importanti dovranno portarsi la mano alla fronte (III, 1, p. 181) (III, 5, p. 200, didascalia finale), o agli occhi (IV, 7, p. 223).

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Gozzi, nella prefazione, dichiara che non ha conservato il titolo dell'opera spagnola a cui si ispira perché questo testo svelava sin dall'inizio il finale della storia e, in questo modo, rovinava l'effetto sorpresa dell'opera. Si difende dalle accuse di inverosimiglianza (ad esempio, che non fosse mai esistito un ducato di Atene e che i servi adoperassero un linguaggio non appropriato al loro cetto sociale) mosse dai critici, chiamati "credentisi dotti" (p. 138) e "carissimi nemici" (p. 140), chiarendo che la sua rappresentazione non è basata sulla storia, ma è un "intreccio di favolosa invenzione" appartenente alle sue "libere sceniche favolose allegoriche fantasie" (p. 138). L'autore insiste nell'indicare che non è così importante il rapporto con la realtà in un testo teatrale ma che soprattutto bisogna controllare "l'apparecchio, la tessitura, la condotta, il ripieno, le avvertenze, la diversità de' caratteri sostenuti, le circostanze, i dialoghi, i raziocini, e sopra tutto la sana morale [...]" (p. 141).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Venezia, teatro Sant'Angelo.

53.- Data: Autunno 1799.

54.- Compagnia: Pellandi (cfr. *La più lunga lettera...* ZAN XIV, p. 64).

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: "[...] fece affollare per un gran numero di sere il detto Teatro." (p. 138).

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Anche se viene indicata come una "Rappresentazione teatrale" in verità sarebbe una tragicommedia morale, dato che il personaggio negativo, l'antagonista, riceve, con il beneplacito del Cielo, la sua crudele e giusta punizione. Unicamente certe comicità del servo Erminio introducono piccoli momenti di leggera e casta 'vis comica'. ● Riferimenti misogini: "Alessandro: [...] ah Nicea / Sei femmina anche tu [...] L'ambizion donnesca / Chi frenar potete? [...]" (I, 3, p. 153). "Erminio: Ad una ripienezza dello stomaco / È facile il rimedio; ma agl'effetti / Che le signore femmine cagionano / Colle loro bellezze, e i vezzi loro, / Ci vuol altro che cassia, e che reubarbaro" (II, 8, p. 180). "Duca: [...] Sei donna alfine, e non v'è donna in terra / Che di volpe l'astuzia in sen non chiuda [...]" (III, 4, p. 195). ● Elementi proverbiali e idiomatici: "Erminio: [...] Oh il lupo è in favola. / Ecco il duca, Signor, datevi spirito" (I, 1, p. 147). Diverse espressioni proverbiali sono spesso adoperate dal personaggio antagonista Diodoro: "Diodoro: [...] Anderò in traccia / Della pernice, e tornerò in aguato / Se non la trovo [...]" (II, 3, p. 169). "Diodoro: La preda cerco invan" (II, 3, p. 171). "Diodoro: [...] Scoccato è il dardo, giugnerà alla meta." (II, 1, p. 190).

B.- FONTE SPAGNOLA: *El defensor de su agravio*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Agustín Moreto, *El defensor de su agravio* (1648).

60.- Edizione utilizzata: AGUSTÍN MORETO, *Comedia famosa El defensor de su agravio, de don Agustín Moreto*, Madrid, Antonio Sanz, 1754.

Nota: Esiste almeno un'altra *suelta* dell'anno 1737.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia

62.- Generi interni: ● Una *copla* cantata due volte dai *músicos* nella prima *jornada* (I, pp. 2-3): 8x, 8a, 8y, 8a), 1 “redondilla” cantata dal duca (I, pp. 2-3: 8a, 8b, 8b, 8a) e una “décima o espinela” (I, p.3: 8a, 8b, 8b, 8a, 8a, 8c, 8c, 8d, 8d, 8c). ● Canzoni di versi endecasillabi ed eptasillabi (I, p. 10, II, p. 20). Sonetto (I, p. 7: 11a, 11b, 11b, 11a, 11a, 11b, 11b, 11a, 11c, 11d, 11c, 11d, 11c, 11d). ● 1 “redondilla” cantata e suonata di nuovo dai *músicos* nella terza *jornada* (III, p. 23: 8a, 8b, 8b, 8a) e ripetuta e a sua volta, chiosata dal duca in quattro “décimas o espinelas” (III, pp. 14, 24: 8a, 8b, 8b, 8a, 8a, 8c, 8c, 8d, 8d, 8c). *Copla* di nuovo suonata e cantata dai musicisti (III, p. 27: 8x, 8a, 8y, 8a) e ripetuta parzialmente dalla duchessa e dai suonatori (II, p. 27: 8y, 8a). **Nota:** Nella *copla*, come è frequente in molti casi nella poesia spagnola, specie di origine popolare, non si tratta di rime, ma di assonanze. L'assonanza nelle due quartine è la stessa: á.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El defensor de su agravio</i>	<i>Annibale duca di Atene</i>
El Duque de Athénas	Annibale, duca di Atene
Alexandro	Alessandro, grande della Grecia
Lidoro	Diodoro, grande della Grecia
Aurora, Duquesa	Aurora, duchessa
Nisea	Nicea, principessa cretense
Irene	Irene, damigella di Nicea
Comino	Erminio, cameriere di Alessandro
-	Isauro, vecchio decrepito capitano delle guardie del duca
Dos jueces	Due senatori d'Atene
Músicos	-
Damas	Dame
Soldados	Soldati
Criados	Servi
Gente	Popoli
Celio	Corrado

Nota: Il fatto che ci sia una corrispondenza fra i personaggi dei due testi non significa uguaglianza, in verità si tratta di un rifacimento. Nel testo spagnolo il traditore si pente ed è perdonato, ma Gozzi lo fa morire per così fare una *pièce* che sia un esempio morale per il popolo. ● Nell'opera moretiana Alessandro e Aurora sono cugine, mentre nel testo del Solitario saranno cugine e amiche Nicea e Aurora, forse per evitare qualsiasi possibilità di incesto, dato che il duca accuserà i due cugini di aver stabilito un rapporto amoroso. In altre opere spagnolesche Gozzi allontanerà il grado di parentela per evitare qualsiasi rapporto incestuoso (ad esempio ne *La malia della voce*, i due innamorati principali da cugini di primo grado passano a cugini in seconda). Sia Celio nel testo spagnolo, sia Corrado nell'opera italiana, personaggi che avrebbero consegnato, fuori scena, al duca il documento con l'accusa di tradimento del suo favorito, non risultano in entrambe le opere nell'elenco dei personaggi.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Il duca di Atene, su consiglio di Alexandro ha sposato Aurora, figlia del re di Creta e cugina del suo consigliere preferito. Dopo una breve vita matrimoniale si è invaghito di Nisea, amata ricambiata da Alexandro e a sua volta, amata non ricambiata da Lidoro.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Alexandro, consigliere del duca, racconta al suo servo Comino, l'amore che prova per Nisea e gli dice che in quello stesso giorno parlerà con il duca per aver il permesso di poterla sposare, ma che ha avvertito la tristezza che domina il duca in quei giorni. Arriva il duca con dei musicisti che tentano di mitigare la sua malinconia. Il duca dopo qualche piccola canzoncina di tematica amorosa confida al suo consigliere le cause delle sue pene, indicate nell'antefatto. Per evitare la gelosia di sua moglie, che ha	

	trascurato con questa nuova passione amorosa, decide di usare come schermo il suo protetto Alexandro, dovendo perciò fingersi amante di Nisea. Alexandro per fedeltà al suo signore nasconde il suo amore per la donna e in un commosso sonetto (p. 7) esprime tutto il suo dolore. La duchessa Aurora comunica a Nisea e a Irene la sofferenza che le provoca la freddezza e disattenzione del duca e il convincimento che Nisea sia la causa di questa nuova passione del suo marito. La dama del suo seguito le risponde che non dovrebbe essere in pensiero dato che lei è amata ricambiata da Alexandro. Questi incontra da sola la sua fiamma e le racconta il suo dovere di fedeltà verso il signor duca, fatto che ribadisce la donna. Decidono di rivedersi la stessa sera al buio nei giardini della duchessa, per stabilire un piano d'azione. Irene, la serva, è in pensiero perché lei stessa ha dato appuntamento a Lidoro proprio in quel luogo. Il duca, da solo nel giardino dove spera di vedere Nisea, esprime la forza della cieca passione che lo travolge, ma, vedendo l'arrivo di sua moglie accanto a Nisea, se ne va. Arriva Lidoro avvisato dalla serva, ma le due donne credono sia Alexandro. A loro volta giungono anche Alexandro e Comino che rimarranno nascosti, sentendo la conversazione. Lidoro tenta di forzare la donna e quando Alexandro sta per difenderla compare la duchessa e il favorito si trattiene. Dopo la partenza delle donne, Alexandro rinfaccia a Lidoro il suo operato, ma l'arrivo del duca obbliga Alexandro a trovare una scusa per chiarire il motivo della presenza nel giardino della duchessa di entrambi. Il duca timoroso di far insospettire Aurora gli dice di ritirarsi.	
Entracte		Il senato ha sancito tutte le antiche leggi dell'Areopago. Un personaggio strambo (Celio) consegna al duca un memoriale che leggerà più tardi.
Atto II	Lidoro decide di vendicarsi della duchessa e di Alexandro. In un colloquio con il duca, questi gli dice che quello stesso giorno, mentre usciva dall'Udienza, ha ricevuto un memoriale di un uomo, che non sembrava molto assennato. Il duca lo legge in presenza di Lidoro e scopre che, sempre secondo quella lettera, qualcuno vicino alla sua cerchia ha messo in pericolo il suo onore. Lidoro, autore del documento, fingendosi ignaro di tutto, dichiara che il responsabile di questo misfatto è Alexandro, che la duchessa favorisce. Il duca rimane sbalordito e geloso per questa notizia, ma deve dissimulare poiché la moglie sta per entrare con Nisea. Arriva Aurora, in compagnia di Nisea, contenta di aver ritrovato l'affetto del duca. Le due donne parlano tra di loro. Di fronte a questa nuova, il duca riflette come si è lasciato intrappolare da questa infatuazione se la sua donna ha tutti i pregi possibili. Così sembra di svegliarsi dal sogno della passione, ma la presenza di Alexandro (e Comino che introduce momenti di comicità) rafforzano la sua diffidenza verso il suo consigliere e così gli parla del memoriale, gli fa intendere che si è raffreddata la sua fiamma per Nisea, e lo saluta dicendogli che è caduto in disgrazia. Alexandro si consola della sua caduta come favorito al pensiero dell'amore della sua dama. Arriva la duchessa e il consigliere le racconta la sua disgrazia presso il duca e questa decide di aiutarlo favorendo il suo ingresso nel giardino. Il fatto è interpretato diversamente dal duca, che pensa che questo appuntamento sia motivato dall'affetto che la duchessa prova per Alexandro. Convinto il duca che la sua moglie abbia preso appuntamento con Alexandro nel giardino, chiama Lidoro, il quale con le sue parole accende sempre di più i cupi pensieri del suo Signore. Alexandro si rivolge al duca credendo sia Comino e così il duca rimane sempre più sicuro del suo tradimento. Si fa riconoscere e Alexandro con la spada in mano gli fa sapere che vuole soltanto difendersi ma che non ha intenzione di attaccare il suo Signore. Appunto per non dover lottare, fugge e viene catturato dagli sbirri di Lidoro, e così, benché dichiari la sua innocenza, viene condotto presso la torre del palazzo.	
Entracte		Il duca di Atene, per l'inganno di Lidoro, ha creduto al tradimento della moglie Aurora, che viene imprigionata in un'altra stanza della torre del palazzo ducale.
Atto III	Comino, trasandato e cencioso, parla con Irene, la serva di Nisea. Questa gli racconta che secondo la legge del Senato contro l'adulterio, il duca ha disposto che, essendo sua moglie accusata di questo delitto, dovrà subire il supplizio del rogo, insieme al suo amante. Lidoro prova a incontrare il duca ma un servitore glielo impedisce, così, da solo, comincia a temere per il suo tradimento. Comino tenta di parlare con il duca del tradimento di Lidoro ma viene incarcerato per ordine del Signore. Nisea con altre dame, tutte in lutto, tenta di intercedere davanti al duca raccontandogli, piena di lacrime, come siano realmente accaduti i fatti, perché si renda conto della fedeltà di Alexandro e del tradimento di Lidoro, causato dalla sua furiosa passione. Pentito del suo operato erroneo, il duca accede alla stanza di sua moglie e prova a storpiare la voce per non essere riconosciuto. Propone alla donna di uscire dalla prigione e di salvare in questo modo la vita, ma lei si mostra restia perché considera l'onore più importante della vita, cosa che non risolverebbe la sua fuga. Riprova lo stesso stratagemma nella camera di Alexandro, con identici risultati. Eppure sapendo che sono innocenti, la legge è legge ed egli stesso dovrebbe dare l'esempio. Il giorno dopo è tutto pronto sulla piazza, con due giudici davanti ai quali compaiono la duchessa e Alexandro, e anche Lidoro per sostenere l'accusa contro Aurora. Prima della conclusione del tempo stabilito, compare sulla piazza un cavaliere armato dal volto coperto che sostiene la sfida contro Lidoro, in difesa dell'innocenza della duchessa. Entrambi i cavalieri combattono e, vinto Lidoro, chiede perdono al vincitore che si scopre come il duca in persona, difensore del proprio oltraggio.	

65.- Tema principale: Il pericolo delle passioni (amore, gelosia) che impediscono la piena lucidità della ragione.

66.- Temi secondari: Trionfo dell'amore razionale sull'irrazionale. Onore, gelosia, ira, ecc. Fedeltà e infedeltà dei sudditi al signore. La calunnia creduta e il finale giudizio delle armi.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Anche se non è indicato esplicitamente da nessuna didascalia, si deduce che l'azione inizi e si svolge ad Atene.

68.- Luoghi particolari: Pur non essendo specificato dalle didascalie, si possono individuare diverse camere del palazzo del duca, il giardino della duchessa, una piazza.

69.- Identità di luogo fra le scene: No. Anche se il testo non è diviso in scene, ma in *jornadas*, cioè atti, le didascalie contenenti informazioni spaziali sono molto ridotte. Non c'è informazione spaziale all'inizio della *jornada*, questo e anche i cambiamenti all'interno della *jornada*, devono dedursi dal contesto e dalle parole dei vari personaggi. Così la prima parte della prima *jornada*, si svolge nella sala del palazzo del duca, ma verso la fine di questa parte (p. 10) l'azione teatrale ha luogo nel giardino della duchessa. Lo stesso accade nella seconda *jornada*, la prima parte trascorre nel palazzo ducale (pp. 12-19) mentre la seconda parte di nuovo si svolge nel giardino della duchessa (pp. 19-22). E infine nella terza *jornada* c'è più varietà di spazio: anticamera del palazzo, torre del palazzo, camera della duchessa, poi camera del condannato Alexandro e, per ultimo, la scena corale in piazza con tutti i personaggi. Come si è accennato, queste informazioni, tranne due didascalie verso la conclusione (III, p. 31), vengono offerte dalle parole dei personaggi e dal contesto.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto:

	I	II	III	Totale
Numero di versi	1113	941	988	3042

71.- Durata totale dell'azione: Quattro giorni. La prima *jornada* presumibilmente si svolge nell'arco di un giorno e una notte. Lo stesso accade con la seconda, un intero giorno con la notte. La terza *jornada* trascorre in due giorni.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): I/II/III.

Tra la prima e la seconda *jornada* trascorre del tempo, ma non si specifica quanto, o almeno non viene indicata una continuità temporale. Tra la seconda e la terza *jornada* sembra che ci sia un'interruzione temporale indeterminata, dato che Comino tutto trasandato e rattoppato dopo l'imprigionamento del suo signore non è riconosciuto da Irene, serva di Nisea.

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): No. Trascorre del tempo tra i diversi movimenti dei personaggi all'interno delle tre *jornadas*.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: Nella prima giornata Nisea fissa un appuntamento con il suo innamorato: "Nisea: [...] esta noche ocasión tiene / de hablar nuestro amor [...]" (I, p. 9). Nella seconda giornata di nuovo si ripete l'incontro nel giardino della duchessa: "Alexandro: [...] Yà al jardin hemos entrado: / Nisea aviso me ha dado / de que esta noche saldremos / de dudas, ansias, y enojos [...]" (II, 19). Nella terza giornata si avverte, dalle parole di Lidoro, che il giorno dopo avrà luogo il rogo sulla piazza: "Lidoro: [...] pues es el plazo mañana (*sic*), siendo yo instrumento della [...]" (III, p. 23). Queste indicazioni servono a determinare, seppur minimamente, la durata dell'azione.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No. tempo indeterminato, ma almeno quattro giorni.

76.- Luogo: Sì. Città di Atene.

77.- Azione: Sì. Tutta l'azione gira intorno alle errate passioni e decisioni del duca.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: • La musica e la poesia servono a placare le sofferenze amorose del duca (è malato d'amore) al momento della sua irrazionalità, ma man mano che diventa ragionevole la musica come terapia sarà meno necessaria. • Giochi di luci, importanza delle scene buie per la progressione dell'azione.

79.- Didascalie di particolare importanza: Le didascalie non offrono informazioni dettagliate, almeno per quanto riguarda lo spazio, e servono principalmente a offrire indicazioni gestuali e, soprattutto, cinetiche agli attori. Comunque, nella terza *jornada* ci sono didascalie corali con ampia e varia informazione: "Tocan caxas destempladas, y sordinas, y descubrese un tablado con un bufete de luto, en él un reloj, y dos Jueces, y salen à un tiempo por las dos puertas la Duquesa con un velo en la cara, y sus Damas todas de luto, y

Alexandro vendados los ojos, y las manos atadas, y Soldados” (p. 31): “Buelven à tocar, y salen por el palenque; Lidoro con una pica al hombro, armado, y sombrero con plumas negras, y adelante tres Soldados, uno con una rodela, otro con una maza, otro con hacha de armas, y vandas negras” (p. 31): “Tocan caxas, y clarines, y sale el *duque* armado con espada, rodela y sombrero con plumas blancas” (p. 32). Gozzi prenderà spunto da queste didascalie per il suo rifacimento.

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● Graduale alternanza di elementi tragici e comici. ● La presenza della religione e della giustizia divina è più forte in Gozzi che in Moreto. ● C'è un addolcimento delle strutture comiche. La serva Irene in Gozzi usa un linguaggio aulico improprio di una donna di umile condizione (“Irene: [...] sarà qualche effetto ipocondriaco [...]” (I, 4, p. 155); “Irene: [...] Io vi ho allevata, ho jus di consigliarvi” (I, 4, p. 156). Irene svolge un ruolo più importante e presente nel testo gozziano, forse per favorire una particolare attrice. Gozzi fa di questa serva, avendo confidenza con la padrona, una seconda madre che l'ha allevata. ● Nell'opera spagnola è importante il ruolo svolto dalla musica, con presenza dei *músicos* sul palcoscenico, come curatrice di malinconie causate dall'amore; questo uso terapeutico è stato eliminato nella versione italiana, forse per mancanza di musicisti o per non mostrare sulla scena un duca che canta le sue pene amorose, o anche per non rincarare la messa in scena dell'opera. È vero che nel testo gozziano è importante l'uso della musica, ma è diverso. Allo stesso tempo si perdono i giochi concettuali caratteristici del teatro aureo spagnolo e della letteratura di questo periodo in genere.

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *La donna contraria al consiglio. Composizione scenica in cinque atti.*

02.- Abbreviazione: *DoCo.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN IX, 3-109.

04.- Altre edizioni: -

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 7.3.

06.- Fonte indicata da Gozzi: L'autore dice testualmente che si tratta di una sua invenzione: "è favola allegorica di invenzione da me ideata, intrecciata, e composta a seconda del mio poetico capriccio" (p. 5). Tuttavia esiste una commedia intitolata *La mujer contra el consejo* de Juan de Matos, Antonio Martínez y Juan de Zabaleta molto simile a questa per titolo, nomi dei personaggi ed azione.

II.- TIPO

07.- Genere: "Composizione scenica" (tragicommedia).

08.- Generi interni: ● Aria (II, 1, p. 26: 7-, 7a, 7-, 11B, 7a, 11B); recitativo (II, 1, pp. 26-27: 8c, 8d, 8d, 8c, 8c|, 8f, 8f, 8c|); aria duetto (II,1, p. 27: 8g, 8-, 8g, 8h|, 8g, 8h, 8i, 8i, 8k, 8k, 8h|). ● (III, 2, p. 60): 8a, 8b|, 8a, 8a, 8b|.
| |

| |

| |

| |

| |

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell'edizione):

Serena, duchessa di Salerno vedova.

Aurelio, vecchio cavaliere primo ministro di Serena.

Diana +

Laura, figlie di Aurelio, dame della duchessa.

Adolfo, signore ricchissimo svizero (*sic*) +

Il marchese Luigi francese, amanti di Serena.

Alessandro, duca d'Urbino sotto nome di Lindoro, amante di Serena.

Giannetto, veneziano, sotto nome del dottore Conchetta consigliere di Alessandro.

Musici.

Cacciatori.

Soldati.

Servi.

Nota: ● Il marchese Luigi è denominato lungo tutta l'opera marchese Fulberto. ● All'elenco si devono aggiungere alcune "voci dentro". ● Sono anche nominati, benché non compaiano mai: D. Cesare, conte di Barcellona, padrone di Giannetto (I, 1, pp. 9-10, ecc.); Ippolito, conte d'Urghel (III, 3, p. 61); le Prens de Camerin (III, 3, p. 61); Onorio, principe di Gallura (III, 3, p. 62). ● È nominato anche D. Gastone, duca di Amalfi, promesso sposo di Serena, precedentemente deceduto. ● Alessandro e Giannetto si presentano a Serena travestiti da filosofi sotto i nomi, rispettivamente, di dott. Lindoro e di dott. Conchetta.

10.- Protagonisti: Serena, Alessandro, Giannetto. Serena è l'oggetto d'amore di Alessandro il quale, aiutato da Giannetto, il veneziano che ha una presenza costante lungo tutta l'opera, è disposto a tutto pur di sposarla.

11.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Giannetto (si chiama così proprio perché deriva da Zanni, che a sua volta proviene dal *gracioso* del testo spagnolo da cui trae ispirazione). È un servitore, molto ironico, spiritoso e divertente ma per niente sciocco, anzi decisamente saggio e acuto, pur nella sua bizzarria.

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Serena è nome ironico per una protagonista malinconica e addolorata.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: -

14.- Rapporti fra i personaggi: Giannetto-Alessandro: servo-padrone; Alessandro-Serena amante-oggetto d'amore; Adolfo svizzero/marchese francese-Serena: amanti-oggetto d'amore.

15.- Personaggi speculari: -

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Atta del personaggio	Atto I														Atto II				Atto III						
	Scena							Scena				Scena													
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7					
<i>Personaggio</i>																									
Giannetto	X	X	X	X	X	(X)	X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X					
Serena								X	X	X	X	X			X	X	X	X	X						
Diana			X	X	X	X			X	X		X	X	X	X	X	X		X						
Laura			X	X	X	X			X	X		X	X	X	X	X	X	X	X						
Alessandro	X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	X			X	X	X	X					X	X	X					
Adolfo					X	X	X					X							X						
marchese Luigi (o Fulberto)				X	X	X	X					X						X	X						
Aurelio					X	X			X	X					X	X	X								
Soldati	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)																		
Cacciatori																									
Servi					X	X																			
(Voci dentro)		X	X									X													
Musici								X																	

Personaggio	Atto IV											Atto V						Totale (37)
	Scena											Scena						
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	
Giannetto			X	X			X		X	X				X	X	X		24
Serena	X						X	X	X	X			X	X	X	X		19
Diana	X					X				X	X			X	X	X		18
Laura							X		X	X			X	X	X	X		18
Alessandro		X						X								X		13 + (4) = 17
Adolfo	X			X	X		X		X	X	X			X	X	X		15
marchese Luigi (o Fulberto)					X	X			X	X				X	X	X		15
Aurelio																X	X	9
Soldati																		(7)
Cacciatori	X					(X)	X	(X)	X	X								4 + (2) = 6
Servi														X	X	X		5
(Voci dentro)						X												4
Musici											X							2

17.- Soliloqui di particolare importanza: ● (II, 1, p. 28): Serena, da sola, rivolge delle parole al ritratto del defunto sposo e chiede di perire a sua volta per potere così rivederlo e porre fine al suo dolore. ● (III, 3, p. 64): Serena riconosce il suo interesse per lo sconosciuto che ha vinto la giostra. ● (IV, 2, p. 81): Alessandro, da solo in tenuta da caccia e in mezzo ai boschi, confessa il suo amore per Serena e lamenta che essa si sia esposta ai pericoli della caccia. Per questo promette d'inseguirla ovunque vada; (IV, 10, p. 91): Serena esprime fra sé e sé la sua agitazione e i suoi dubbi. ● (V, 3, pp. 98-99): Serena identifica i ritratti del duca di Urbino.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (I, 1): Alessandro racconta a Giannetto tutto l'antefatto. ● (II, 4): Dialogo tra Alessandro e Serena sulla natura dell'amore (molto interessante anche per la descrizione della passione amorosa come malattia, in totale conformità con la tradizione), in cui quello di Serena per il promesso sposo morto appare incurabile. ● (III, 1, pp. 52-53): dialogo fra Giannetto e Alessandro in cui si sono esposti gli accadimenti della giostra.

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': ● (I, 2, p. 16): Diana e Laura dichiarano, separatamente, il loro interesse per il marchese Fulberto; (I, 2, 3, 4 e 5): Giannetto commenta ironico e divertito, in diversi "a parte", tutto quello che succede in queste scene. ● (V, 6, p. 105): Serena si rende conto che Lindoro, lo sconosciuto giostratore e il duca di Urbino sono la stessa persona, dalla quale si sente turbata.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Alessandro, Diana, Laura, marchese Luigi (Fulberto), Adolfo, Aurelio, Serena.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: Giannetto.

Nota: In III, 2, p. 60 recita una breve poesia in italiano; in III, 4, pp. 65-66 recita tra sé e sé tre settenari in italiano, forse ben noti al pubblico in quanto appartenenti a una lirica famosa all'epoca.

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Alessandro, Laura, Diana, Aurelio, Serena, un servo, due musici, voci dentro.

Nota: il marchese Luigi (Fulberto) parla in francese italianizzato, mentre Adolfo si esprime in una sorta di italiano pieno di inflessioni tedesche.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Giannetto, tranne per una breve poesia e tre settenari, cfr. § 21.

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: Cfr. § 21.

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>		
Da quando è morto il suo promesso sposo, due anni prima, pochi giorni prima delle nozze, Serena si è negata ad ogni contatto umano e vive rinchiusa in una stanza del suo palazzo con l'unica compagnia del sepolcro e del ritratto del suo amato; nemmeno le intimitazioni fatte dal Consiglio de Salerno di dare nuovo Principe allo stato la inducono a cambiare vita. Tutti hanno tentato di parlare con lei, ma nessuno è riuscito ad arrivare alla sua presenza a causa delle guardie del palazzo. Alessandro si è innamorato di lei dopo averne visto un ritratto, che ha unito a uno di se stesso. La situazione è complessa perché, oltre allo stato d'animo di Serena, a rendere impossibile il loro avvicinamento è anche l'inimicizia di lunga data tra le famiglie di Serena e di Alessandro. D. Cesare, amico di Alessandro, sapendo della sua situazione, gli invia il suo segretario veneziano, Giannetto, perché lo aiuti a ottenere l'amore di Serena.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1 Alessandro, duca d'Urbino sotto il nome di Lindoro, legge a Giannetto, entrambi in tenuta da viaggio, una lettera di D. Cesare in cui questo raccomanda Giannetto, che si esprime in veneziano, al suo amico Alessandro quale servitore e consigliere negli affanni amorosi. Il duca racconta a Giannetto l'antefatto, sottolineando di essersi innamorato di Serena grazie a un suo ritratto, che ha fatto unire a un altro di se stesso ("[...] Ebbi di furto / il suo ritratto, unir lo feci al mio [...]"), p. 10). L'improvviso annuncio di un incendio scoppiato a palazzo induce Alessandro ad approfittarne per entrarvi, ma è fermato da una sentinella e, in seguito, portato via da Giannetto.	Dal castello in fiamme giungono richieste di soccorso.
	2 Laura e Diana, figlie di Aurelio, primo ministro di Serena, escono di corsa dal palazzo in fiamme e parlano della pazzia di Serena, che non si vuol separare dal sepolcro e dal ritratto che c'è sopra, del suo defunto promesso sposo. Diana e Laura svelano, separatamente, di essere sensibili alla corte di uno stesso uomo, del marchese francese Fulberto. Giannetto non lascia che il suo nuovo padrone corra in aiuto di Serena.	Giannetto e Alessandro seguono l'azione celati allo sguardo dei nuovi personaggi.
	3 Entra in scena il marchese Fulberto, un francese che parla un italiano mescolato con il francese, per accorrere in soccorso di Serena ma è fermato dalle due donne, che temono per la sua vita, e dalla guardia che gli sbarrò il passo. Fra sé il francese dichiara di avere fatto innamorare le due ragazze per potere arrivare a Serena, di cui è innamorato. Giannetto, non visto, commenta divertito la scena. Laura e Diana si rendono conto di essere innamorate tutte e due del marchese Fulberto.	Dal castello in fiamme giungono richieste di soccorso.
	4 Sopraggiunge Adolfo, ricco svizzero che si esprime in uno stentato italiano con tratti fonetici tedeschi. Anche lui, innamorato di Serena, tenta di avvicinarla con la scusa di salvarla dal fuoco, ma la guardia gli impedisce nuovamente di entrare nel castello. Fulberto e Adolfo si dichiarano rivali nella conquista di Serena, mentre Laura e Diana sono rivali d'amore per Fulberto. Diana e Laura litigano per l'amore del marchese Fulberto. Giannetto, non visto, commenta divertito la scena.	
	5 Dal palazzo esce Aurelio che rimprovera le figlie Laura e Diana per aver abbandonato la loro sovrana e le spinge ad affrontare anche la morte, pur di non venir meno agli ordini ricevuti, mentre impedisce il passo dei due spasimanti. Giannetto, non visto, commenta divertito la scena.	Il fuoco è spento.
	6 Un servo interviene annunciando che il fuoco è stato spento e che la sovrana è salva. Alla notizia i due rivali reagiscono in modo diverso: il francese gioisce, mentre lo svizzero si rammarica perché il suo stratagemma di aver appiccato fuoco al palazzo per forzare Serena a uscirne non ha funzionato. Giannetto dà ad Alessandro la buona notizia e commenta ironico la follia amorosa dello svizzero.	
	7 Giannetto, uscito dal suo nascondiglio, riassume in poche e ironiche battute gli avvenimenti di cui è stato testimone. Allo sconcerto di Alessandro risponde con un fiducioso ottimismo. Giannetto progetta che Alessandro si presenti a Serena come filosofo che può guarire la sua malinconia. Per riuscire a convincerla, Alessandro soltanto dovrà seguire il suo metodo: indurre l'amata a fare il contrario di ciò che sarebbe il suo bene.	
Entracte		Dopo l'incendio tutto torna alla 'normalità' nel palazzo.
Atto II	1 Serena da sola parla con il ritratto del suo amato defunto ricordando che quella passione che per lui aveva da vivo ora è diventata fedeltà alla sua immagine: pertanto si nega a ogni contatto umano, pur di non separarsi dal suo ritratto e dalla sua tomba. Impazzita, pensa che lui sia presente quando guarda il suo ritratto.	Dentro dei musicisti suonano e cantano una canzone d'amore, un recitativo e un duetto.
	2 Entrano Diana e Laura con il compito di distoglierla dal delirio. Le ricordano che sono ormai passati due anni dalla morte di Gastone e che dovrebbe concedersi qualche sollazzo e uscire un po' da quella stanza. Lei riconosce di essere folle ma subito ricade nel pianto e nella tristezza. Inoltre Serena giudica leggeri e vani gli amori delle due damigelle per lo stesso uomo, mentre il suo, che perdura anche dopo la morte, è l'unico vero.	Giannetto e Alessandro si presentano nel palazzo travestiti da filosofi.
	3 Aurelio ricorda a Serena che sta per radunarsi il Consiglio di Salerno, suo tutore, per decidere cosa bisogna fare perché lo stato abbia di nuovo un Principe al più presto. Le dice inoltre che lei deve superare l'afflizione. Aurelio la informa che ci sono due filosofi, un greco e un veneto, che intendono aiutarla in questo senso. Lei accetta d'incontrarli e Aurelio fa uscire le sue figlie.	

	4	Entrano Alessandro e Giannetto, sotto mentite spoglie, i quali si presentano a Serena come il dott. Lindoro e il dott. Conchetta rispettivamente. Giannetto ammette che la sua università è stata la vita e che non ha mai aperto un libro. Poi tocca il turno ad Alessandro il quale, dopo le presentazioni, inizia a esplorare la sua paziente. Serena gli dice che vorrebbe conservare l'amore, ma liberarsi dal dolore. Alessandro le risponde che è impossibile tale separazione e le raccomanda di non fare altro che pensare al suo defunto sposo e di non uscire mai dalla stanza dove c'è il sepolcro (cfr. riassunto di I, 7), perché, se lo facesse, dimenticherebbe Gastone e si innamorerrebbe di qualche altro uomo, situazione che le provocherebbe un dolore maggiore di quello che sente ora. Lei afferma che quanto dice Alessandro è impossibile.	
	5	Serena, per dimostrare ad Alessandro-Lindoro che sbaglia, ordina ad Aurelio di preparare il trasferimento a Salerno dove si allestiranno dei divertimenti con la città tutta decorata a gala e si metterà in palio un gioiello per chi vincerà la giostra. Chiede anche ad Alessandro di rimanere con lei affinché si renda conto dell'errore che ha commesso giudicandola. Alessandro e Giannetto celebrano di nascosto il loro successo. Giannetto, diventato ormai direttore di scena, convince Alessandro di partecipare alla giostra senza scoprire il volto.	
	6	Laura e Diana escono molto contente di quello che hanno sentito dire ai filosofi e trovano i due spasimanti stranieri che chiedono loro notizie di quello che è avvenuto.	Voci dentro e suoni di strumenti.
Entracte			Tutti si spostano a Salerno. Ha luogo la giostra.
Atto III	1	Giannetto ricorda con Alessandro non solo il risultato della giostra, vinta da quest'ultimo, ma anche le trasformazioni che ha potuto vedere nell'atteggiamento di Serena riguardo ad Alessandro; tutti segni, secondo lui, che l'amore è entrato nel suo cuore. Ricorda anche che Alessandro ha regalato il premio per avere vinto la giostra, un gioiello, a Laura, il che ha fatto impallidire Serena per la gelosia. Alessandro, molto più pessimista di Giannetto, si allontana dopo aver ricordato al servo che è andato via dalla giostra senza aver svelato il suo volto; il veneziano resta nascosto a osservare quello che succederà.	Si ode suonare strumenti.
	2	Escono Diana, Laura e Serena, precedute da suonatori e staffieri da parata. Serena resta da sola con le altre due donne, osservate da Giannetto. Laura e Diana parlano fra di loro del misterioso vincitore della gara, che stranamente ha regalato a Laura il gioiello in palio. Serena allora interviene per redarguirlo di averlo accettato da uno sconosciuto. Nel dialogo che segue si rende evidente che la passione d'amore per questo cavaliere si è insinuata nel cuore di Serena. Giannetto osserva la scena di nascosto.	
	3	Arriva Aurelio portando la notizia che il Gran Consiglio di Salerno è molto contento che Serena abbia superato la malattia e si appresta a ricompensare il filosofo greco che l'ha aiutata a guarire. Porta anche i ritratti di quattro pretendenti: una scelta per la quale il Gran Consiglio la lascia interamente libera. Serena si fa leggere i nomi mentre guarda i ritratti dei signori e fa dei commenti sprezzanti sui tre primi. Quando arriva il turno di Alessandro, ricorda seccata l'inimicizia fra le loro famiglie. Invece fra sé e sé rammenta la passione che l'ha travolta per il cavaliere sconosciuto. Giannetto osserva la scena di nascosto.	
	4	Arrivano Adolfo e Fulberto, i quali discutono con Serena dell'irregolarità della gara, visto che il vincitore non ha scoperto il viso nel momento della premiazione neanche sotto richiesta di Serena. Quest'ultima infatti sottolinea che è sua intenzione scoprire di chi si tratti per punirlo della sua irriverenza. Giannetto osserva la scena di nascosto.	
	5	Il cavaliere svizzero e quello francese promettono a Serena di scoprire l'identità del misterioso vincitore. Aurelio a sua volta chiede a Serena il risultato della sua scelta riguardo al futuro sposo. Lei non sa cosa rispondere, ma fra a sé e sé ribadisce ancora una volta la decisione di scoprire l'identità del cavaliere che le ha preso il cuore. Alessandro raggiunge Giannetto nella postazione nascosta, e questi lo informa dell'ormai sicuro amore di Serena per lui. Tutti i personaggi maschili che escono di scena li incontrano [Alessandro e Giannetto sono di nuovo travestiti da filosofi]. Aurelio commenta ad Alessandro che Serena non è ancora del tutto guarita.	
	6	Alessandro e Giannetto, da filosofi, si presentano alle tre donne rimaste sulla scena. Serena chiede ad Alessandro della giostra. Per lui risponde Giannetto dicendo che, per quanto l'abbia pregato, quello si è rifiutato di andarci, preferendo la compagnia dei libri. Serena dice di essersi seccata, perché dopo aver assistito a un bell'incontro, il vincitore si è rifiutato di scoprirsi nel momento della premiazione, lasciandole un sentimento di inquietudine, che non può che sciogliersi con la necessaria scoperta della vera identità del cavaliere e con la sua punizione. Alessandro le svela che intende punirlo perché ne è innamorata e gelosa. All'inizio Serena nega fermamente questa conclusione, ma poi dice che proprio questo cavaliere potrebbe essere il pretendente su cui far ricadere la sua scelta. Alessandro, facendo ancora uso del metodo consigliato da Giannetto, nega che questa sia una buona scelta. Serena, dopo un primo momento di stizza, in cui sembra voler tornare a rinchiudersi nella sua malinconia, ordina che si prepari una caccia con la speranza di rivedere il cavaliere vincitore.	
	7	Giannetto ride del successo ottenuto. Alessandro intende partecipare, mascherato, alla caccia perché teme che Serena si faccia male.	Si fanno i preparativi per la caccia. I personaggi si spostano nel bosco.
Entracte			
Atto IV	1	Prima della comparsa dei personaggi si vede un cinghiale in scena. Serena, Diana e Laura, armate di lance, sono pronte a partire con una grossa comitiva di cacciatori pure armati di "spiedi da caccia". Serena interPELLA i presenti per sentire se hanno visto uno straniero. Tutti negano, ma lei sente che è vicino. Ordina di partire in ordine sparso e di avvisarla se lo vedono. Quando tutti sono andati via, esce di nuovo il cinghiale.	Si sentono corni da caccia e cani.

	2	Alessandro, vestito come durante la giostra, ma a volto scoperto e armato, esce dal bosco, timoroso di essere visto. Riflette sui pericoli a cui va incontro Serena andando a caccia.	
	3	Giannetto da solo con l'archibugio sulle spalle dice fra sé e sé che Alessandro se n'è andato vestito come nella giostra senza che potesse fermarlo e manifesta la paura che sia riconosciuto e smascherato, fatto che avrebbe rovinato tutto il suo piano. Ora anche lui si trova con un'arma in mano a inseguire cinghiali con più paura che altro.	
	4	Giannetto s'imbatte in Adolfo. Lo svizzero gli chiede se il suo amico oltre che filosofo sia astrologo e se sa dove si trova il vincitore della giostra. Giannetto promette di dirglielo, pensando che presto lo verrà a sapere.	
	5	Adolfo e Fulberto si trovano per caso nel bosco mentre cercano l'uomo mascherato.	
	6	Diana e Fulberto si trovano per caso nel bosco. Diana gli dice che la duchessa vaneggia in un prato, vuole restare da sola e fa mille stramberie per tentare di trovare il giostratore. Approfitta dell'occasione anche per chiedergli di chiarire i suoi sentimenti nei suoi confronti, ma il francese la lascia per andare ad accudire Serena. Diana però è convinta che alla fine il francese cadrà ai suoi piedi.	Serena è in mezzo al prato che sragiona. Suono di corni vicini e voci di cacciatori.
	7	Adolfo corre sulla scena in preda allo pavento e trova Laura che a sua volta grida e fugge. Adolfo la lascia mentre continua la sua fuga. Entra in scena Giannetto che maledice la caccia. Non trova più il fucile. Molti cacciatori danno la caccia a diversi animali.	
	8	Un cinghiale strappa il vestito di Serena, la quale chiede aiuto. Alessandro, con il volto coperto, si precipita ad aiutarla uccidendo il cinghiale. Lei sorprende gli si avventa contro per non farlo fuggire, mentre continua a chiamare gli altri. Alessandro, vedendo arrivare alcuni cacciatori, taglia con un coltello il lembo di vestito al quale Serena si era aggrappata e fugge.	I cacciatori che si avvicinano al luogo della scena
	9	Accorrono sul posto Adolfo, Fulberto, Laura, Diana e Giannetto, che resta indietro. Serena li accusa di tradimento perché l'hanno lasciata da sola, mentre un cinghiale l'assaliva e il giostratore misterioso uccideva l'animale. Ordina loro di chiudere tutte le strade affinché non possa fuggire. Tutti si allontanano in direzioni diverse.	
	10	Serena, agitata, appoggia il lembo di tela del vestito di Alessandro al suo seno, lo bacia e scopre che dentro la tasca c'è un ritratto (il suo unito a quello di Alessandro di cui si parla in I, 1); così si rende conto che il giostratore misterioso la ama. Giannetto osserva ironico la scena mentre capisce che la passione della donna è ormai molto forte.	
	11	Tutti escono sulla scena, portando alcuni cacciatori chi un cinghiale, chi un orso uccisi. Serena chiede se hanno trovato il giostratore. Laura risponde che alcuni contadini hanno visto un uomo fuggire a cavallo. Serena ordina che il cinghiale sia imbalsamato a ricordo della giornata, mentre Laura commenta ironicamente e sottovoce che forse farà innalzare un tumulo con il cinghiale morto dentro.	Suona una marcia e tutti se ne vanno.
Entracte			Tutti tornano al palazzo ducale di Salerno.
Atto V	1	Diana, seccata, redarguisce Fulberto per il suo dongiovannismo. Lui ammette di aver amato Serena, ma ora vorrebbe sposare lei. Diana gli chiede del tempo per pensarci.	
	2	Entra in scena Laura parlando fra sé del fatto che il giostratore è innamorato di Serena e che le ha dato il gioiello solo per ingelosire Serena. Ricorda, pentita, di avere scacciato in malo modo il marchese Fulberto e afferma che accetterebbe il matrimonio con lo svizzero Adolfo. Quando questi arriva gli dichiara il suo amore, ma lo svizzero è perplesso.	
	3	Serena esce con il lembo della veste di Alessandro in una mano e nell'altra il ritratto di questi, che contempla come ammalata, confrontandolo con i ritratti dei quattro principi che le hanno fatto la corte. Quando si rende conto che il ritratto di Alessandro corrisponde a quello dello sconosciuto giostratore, chiama Diana, Laura e Aurelio.	
	4	Accorrono Diana, Laura, Fulberto, Adolfo e i servi, mentre Giannetto guarda di nascosto la scena. Serena è fuori di sé e parla mentre confronta i ritratti trovati nel pezzo di lembo della veste di Alessandro e quello del duca di Urbino, inviatole insieme agli altri dei suoi pretendenti, chiedendosi se le inimicizie familiari devono essere eterne. Incomincia ad avere il sospetto che il duca di Urbino, il giostratore mascherato e il filosofo Lindoro siano la stessa persona. Giannetto si fa avanti e spiega che Lindoro è rimasto tutto il giorno a studiare. Serena gli dice di chiamarlo perché vorrebbe parlare con lui.	
	5	Entra Aurelio per comunicare a Serena che il Gran Consiglio ha deciso che lei deve scegliere il suo sposo prima del tramonto del sole, ma lei, seccata, chiede ad Aurelio due borse d'oro.	
	6	Entra Lindoro. Serena confronta la sua immagine con quella del ritratto di Alessandro e dichiara davanti a tutti che la sua decisione finale ricade su Ippolito d'Urghel. Alessandro si sente svenire, ma rassicurato da Giannetto, loda il conte da lei prescelto. Serena, convinta ormai che il duca di Urbino, lo sconosciuto giostratore e Lindoro siano la stessa persona, gli confessa di provare una certa avversione nei suoi confronti e gli regala due borse d'oro per il suo impegno nel guarirla. Lui rifiuta e se ne va seguito da Giannetto, ma prima che possa attraversare la soglia viene richiamato da Serena. Torna indietro e si toglie la maschera, mentre Serena confessa che la sua scelta finale ricade proprio su di lui. Fulberto e Diana si dichiarano il loro amore, come fanno anche Adolfo e Laura.	Voci dentro. Suono di strumenti.

29.- Tema principale: Potere dell'amore sul lutto e sulla malinconia.

30.- Temi secondari: L'inimicizia fra le famiglie. Il dolore per la morte di una persona amata superato grazie a un altro amore.

31.- Motivi: -

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: -

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: Giannetto è presentato come una sorta di “regista” di tutta l’azione, diventando in questo modo uno dei protagonisti dell’azione, anche se estraneo al suo intreccio amoroso.

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Salerno e dintorni.

Nota: Si ricordi che nella fonte spagnola l’azione si svolge in Grecia.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III/IV/V.

Atto I: esterno del “castello (o palazzo) di delizia” di Serena nelle vicinanze di Salerno.

Atto II: stanza grande addobbata di nero, sul fondo un magnifico sepolcro, nel “palazzo di delizia”.

Atto III: grande sala ducale a Salerno.

Atto IV: campagna estesa, con monti, boscaglie e paludi (con acque stagnanti e canneti).

Atto V: sala ducale (potrebbe essere la stessa dell’atto III: comunque sia, tutto fa pensare che si tratti di una sala nel palazzo di Salerno).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto II: 1_2_3_4_5_6/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11/

Atto V: 1_2_3_4_5_6.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene											Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Atto I	versi	81	23	28	18	44	21	22	-	-	-	-	237
	righe di prosa	77	9	5	2	2	5	64	-	-	-	-	164
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	68	85	47	56	39	9	-	-	-	-	-	304
	righe di prosa	-	-	-	56	35	5	-	-	-	-	-	96
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	33	91	85	32	25	228	6	-	-	-	-	500
	righe di prosa	95	9	13	6	-	40	11	-	-	-	-	174
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto IV	versi	20	11	-	16	8	33	4	12	19	27	22	147
	righe di prosa	-	-	32	25	-	-	4	-	6	11	-	78
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	versi	20	47	13	31	20	97	-	-	-	-	-	228
	righe di prosa	-	-	-	40	-	24	-	-	-	-	-	64
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale													
		versi											1416
		righe di prosa											576
		soggetto											-

Nota: L’ultimo verso di (IV, 5) è, in realtà, diviso fra tale scena e la successiva: lo computiamo solo nella prima.

38.- Durata totale dell’azione: Non ci sono particolari indicazioni di tempo. Anche se l’azione è molto compressa, risulta difficile pensare che si svolga in un’unica giornata (cfr. § 39).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III/IV/V. ● Fra il primo e il secondo atto ci deve essere un salto temporale, anche se potrebbe essere molto breve, per permettere il ritorno alla vita ‘normale’ nel palazzo dopo l’incendio. ● Nel passaggio dal secondo al terzo atto ci deve essere un salto temporale per permettere non solo ai personaggi di raggiungere Salerno, ma anche per organizzare la giostra e perché questa abbia luogo. Anche se non ci sono dati precisi nel testo, siamo inclini a pensare che, per verosimiglianza, l’azione del terzo atto si svolga il giorno seguente alla decisione di partire per Salerno, con cui si chiudeva l’atto secondo. ● Anche fra il terzo e il quarto atto ci deve essere un salto temporale, poiché si deve approntare tutto per la caccia (perfino Serena ordina che ne sia pubblicato un annuncio: “Il grido sia / d’una caccia solenne pubblicata”: III, 6, p. 77) e i personaggi si spostano nel bosco. È difficile però determinarne la durata. A nostro avviso, la verosimiglianza richiederebbe forse che la caccia si svolgesse il giorno successivo alla decisione di Serena. ● Fra il quarto e il quinto atto ci deve essere anche un salto temporale necessario per far tornare i personaggi al palazzo di Salerno, ma l’azione si svolge nella stessa

giornata dell'atto precedente come si deduce da un'affermazione di Adolfo in riferimento a una frase di Giannetto dell'atto precedente (cfr. § 41).

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti, cioè fra le scene che formano ogni singolo atto:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto II: 1_2_3_4_5_6/

Atto III: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11/

Atto V: 1_2_3_4_5_6.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

- (IV, 4, p. 84): “Giannetto: [...] Ghe dago parola onorata da galantomo, ch’el sol no anderà a monte stassera, che la saverà chi star chell’ome (*sic*) [...]”.
- (V, 2, pp. 97-98): “Adolfo: [...] Star ancor alte sol, nè a monte antar [...] Aspettar sol a monte [...] e sol a monte”;
- (V, 4, p. 101): “Giannetto: [...] Voleva che el [Alessandro] vegnisse con mi a veder la grandiosa cazza [...] El m’ha serrà la porta in tel muso. Son tornà, e l’ho trovà ancora incocalio al tavolin. Go domandà se l’aveva disnà. El m’ha risposto, che el studio gera la so marena, el so disnar, e la so cena [...]”;
- (V, 4, p. 102): “Adolfo: Ehi Filosofo, sol star vicino a monte”;
- (V, 5, p. 103): “Aurelio: Signora, perorai più di quattr’ore / col Gran Consiglio [...] Pria che il sol tramonti / di questo dì, vuol che scegliate un Sposo [...]”;
- (V, 6, p. 108): “Giannetto: Sior Svizero, el sol no xe ancora a monte, e la sa chi xe l’incognito come gaveva promesso [...]”.

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: Non ci sono indicazioni di tempo significative tranne che negli ultimi due atti, ma la verosimiglianza rende difficile pensare a un’unica giornata.

43.- Luogo: L’azione si svolge nel “palazzo di delizia” di Serena, vicino a Salerno, e nel palazzo ducale a Salerno. Comunque l’atto IV si svolge in piena campagna, benché sempre nelle vicinanze di Salerno, per cui si potrebbe accettare l’adempimento della regola dell’unità di luogo.

44.- Azione: L’unità d’azione è rispettata, in quanto l’intreccio è chiaramente costruito attorno all’amore di Alessandro per Serena, e conseguentemente allo stratagemma ideato da Giannetto, mentre tutte le altre trame sono secondarie.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: ● (II, 1, p. 26): ritratto del promesso sposo di Serena, defunto; (II, 4, p. 34): travestimenti da filosofi di Alessandro e di Giannetto. ● (IV, 2, 8): sciarpa con cui Alessandro occulta il volto; (IV, 10, p. 91): ritratto di Serena; (V, 6, p. 105): due borse piene d’oro; (V, 6, p. 107): un pugnale.

46.- Uso di effetti sonori e musicali: ● (II, 1, pp. 26-27): canzoni; (II, 6, p. 50): suoni di strumenti dentro. ● (III, 2, p. 56): suonatori e staffieri da parata. ● (IV, 1, pp. 79-80): si sentono corni da caccia e l’abbaiare di cani; (IV, 11, p. 94): marcia al suono della quale entrano tutti i personaggi. ● (V, 6, p. 108): musica allegra di strumenti dentro.

47.- Uso di effetti ‘speciali’: ● (I, 1, p. 14 e ss.): incendio del palazzo di Serena. ● (IV, 1, p. 79): uscita e rientro in scena del cinghiale; (IV, 7, p. 87): “[...] *seguirà una caccia di qualche orso, di qualche cinghiale, inseguiti da moltitudine di cacciatori* [...]”; (IV, 8, p. 88): lotta di Serena e di Alessandro contro un cinghiale.

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: ● (IV, 1, 7): scene di caccia e di ricerca del cavaliere mascherato. ● (V, 4, 6) scene dell’agnizione di Alessandro.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: Come nella maggior parte dei testi, non ci sono riferimenti sul modo in cui si cambiavano le scene, tranne che per un piccolo riferimento alla tendina che viene tirata a coprire e scoprire il ritratto del defunto amore di Serena. Questo particolare scenico rafforza il delirio della donna che, per un attimo, pensa che Gastone sia tornato da lei: (II, 1, pp. 28-29): “*vien tirata la cortina e si scopre il ritratto* [...] *Vien tirata la cortina di dentro, che copre il ritratto*”.

50.- Didascalie di particolare importanza: ● (II, 1, p. 25): descrizione della stanza del sepolcro e dell’atteggiamento di Serena; (II, 4, p. 34): descrizione dei travestimenti da filosofi di Alessandro e di Giannetto. ● (III, 2, p. 56): descrizione dell’ingresso di Serena e delle sue dame al suono di una marcia. ● (IV, 1, p. 79): descrizione particolareggiata della decorazione della campagna in cui si svolge la caccia; (IV, 7, p. 87): descrizione della caccia di alcuni animali; (IV, 8, p. 89): descrizione del divincolamento di Alessandro per impedire che Serena gli strappi la sciarpa che gli copre il volto e scopra la sua identità.

IX.- EVENTUALI DATI D’IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d’importanza: Nella *Prefazione* Gozzi fa riferimento ai nemici del suo teatro, che classifica in tre gruppi diversi: il primo è formato da persone che si credono “colte” e che disprezzano le sue

opere, ritenendole incolte; il secondo è costituito dai poeti che si fanno pagare le opere che scrivono, mentre lui le regala; e nel terzo ci sono tutti quegli attori che, non ricevendo in omaggio le opere gozziane, vedono diminuiti i loro guadagni.

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: Trieste.

Nota: Il testo fu recitato anche a Vicenza nell'estate dello stesso anno.

53.- Data: Primavera 1800.

54.- Compagnia: Pellandi.

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente da quello della prima assoluta): Teatro S. Angelo.

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente da quella della prima assoluta): Autunno 1800.

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: Tredici.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Uso dei termini “romanzo” e “romanzesco” con valore spregiativo: (I, 1, p. 11): “Giannetto: Romanzetti, romanzetti, Eccellenza” (in riferimento all’innamoramento di Alessandro, tramite un ritratto, di Serena); (I, 5, p. 19): “Laura: [...] Co’ suoi romanzi / vorrà farci abbruciar per eroismo”. ● Continuo uso di forme veneziane manieristico-popolaresche da parte di Giannetto (se ne indicano solo alcune a modo di esempio): (I, 1, p. 9): “Giannetto: Mi no go più nè testa, nè gambe, nè tavernelle [...]”; (I, 1, p. 11): “Giannetto: [...] La xe un musetto da procreazion [...]”; (I, 1, p. 12): “Giannetto: Oh ghe saria manco mal in questa che in Donna Teodora assae assae [...]”; (I, 1, p. 14): “Giannetto: Eh questo xe un obbiettin cappa da deo.” ● Riferimenti storici, mitologici e letterari: (I, 1, p. 11): “Giannetto: [...] La ghe scriva una lettera da Caloandro fedele, la ghe manda un Sonettin [...]”; (I, 2, p. 15): “Giannetto: [...] La se ricorda el verso dell’Ariosto. Spesso dei pazzi la fortuna ha cura [...]”; (I, 5, p. 19): “Aurelio: [...] Gettosi Curzio un dì nella voragine / per amor della patria [...] Diana [ad Aurelio, suo padre]: [...] Ma, Signor, Curzio ... [...]”; (I, 5, p. 20): “Fulberto: Vantrebù, D. Quiosotto! Adolfo: Star Scipione.”; (I, 7, p. 24): “Giannetto: [...] e i gaverà anca dito quel bel verso del Petrarca / Come d’asse si trae chiodo con chiodo [...]”; (I, 7, p. 25): “Giannetto: [...] Amore a nullo amato amar perdona”; (II, 3, p. 33): “Aurelio: [...] V’auguro qualche Enea, non già infedele / che vi abbandoni no, ma che v’induca / ad amarlo, ed a porre nell’oblio / l’inutil fedeltà per i Sichei”; (II, 3, p. 33): “Aurelio: Anche Andromaca un dì per il suo Ettore ...”; (II, 4, p. 37): “Alessandro: “Dove Omero ha la tomba, ebbi la cuna”; (II, 4, p. 39): “Serena: [...] tornate in Grecia a ritrovar Omero”; (III, 1, pp. 53-54): “Alessandro: [...] Ella mi parve [...] la statua di Niobe lacrimosa”; (III, 1, p. 55): “Giannetto: La vada là che la ghe ne sa più de mi, e de Ovidio de arte amandi [...]”; (III, 2, p. 57): “Diana: [...] D’un Ganimede mascherato [...]”; (III, 3, p. 61): “Aurelio: [...] augurando al nuzial talamo vostro / la venerata dea pronuba Giuno [...]”; (IV, 4, pp. 83-84): “Giannetto: [...] ga tutte le facultà dell’omo, e de Pluton [...]”; (V, 1, p. 95): “Diana: [...] voi mi parete D. Giovan Tenorio / del Convitato [...]”. ● Riferimenti alla filosofia e anti-illuministici: (I, 1, p. 13): “Alessandro: [...] Libri filosofici / le [a Serena] vengono recati atti a guarire / le fantasie alterate [...] Giannetto: [...] Sta povera signora ga per consegnar dei cattivi Filosofi. I falla el metodo de ajutar un cervello che ha fatto una tombola, e particolarmente nella organizzazion femminina [...]”; (I, 7, p. 23): “Giannetto: [...] la me diga. Come stala de batola, de periodi rotondi, de logica, de fisica, de metafisica, e sora tutto, de energici sofismi moderni?”; (II, 3, p. 34): “Aurelio [...] Se fossero Platoni o vero Seneche / vi lasciarei; ma questi son Filosofi / moderni, ed io non voglio che impariate / a dar volta al cervello, e a far che il padre / diventi matto come tanti padri”; (II, 4, p. 36): [...] Egli ha l’istinto / di pender più al sistema di Democrito, / che al sistema d’Eraclito [...]”; (II, 4, p. 38): “Serena: [...] La costanza in amor non può dividersi / dalla mestizia, e dal dolor ch’io provo? / Siete un strano filosofo [...]”. ● Riferimenti metateatrali: (I, 1, 14): “Giannetto: [...] La me lassa studiar ben sto antefatto, soverzer teren per impiantar sta commediola [...]”; (I, 3, p. 17): “Giannetto: Ho speso più de mille volte do traeri a una commedia pezzo de questa [...] (Oimè, no vorria un tragico fine)”; (I, 4, p. 18): “Giannetto: (Scena terza. Godemola.)”; (II, 4, p. 47): “Serena: [...] Eh taci tu dottore da Commedia”; (III, 1, p. 56): “Giannetto: [...] Oh se arrivo a consolar sto povero afflitto [...] l’è un prodigio se no devento matto mi dalla consolazion, e che no vada cantando per le strade quell’aria: Superbo di me stesso”; (III, 3, p. 63): “Giannetto: [...] Se el ghe piasesse senza conoscerlo la commedia sarave finia”. ● Misogallicismo: (I, 2, p. 16): “Giannetto: [...] gnanca de far l’amor con un franzese non ze fortuna”; (III, 3, p. 62): “Serena: [...] parlando di un pretendente] questa scimia francese mi farebbe / morir di freddo in capo a cinque giorni.” ● Commenti divertiti di Giannetto che segue le vicende con una buona dose di buon senso: (I, 2, p. 15): “Giannetto: Sento sento e me schioppa el cuor dalla voglia de rider.”; (I, 5, p. 20):

“Giannetto: Quella xe una cinquina rara. Un capo d’opera”. ● Riferimenti (positivi) a Venezia e ai veneziani: (I, 7, p. 24): “Giannetto: [...] No so da che paese i fusse, ma da bon servitor, che per vincer el cervello d’una donna el vol esser un Filosofo venezian [...]”; (II, 4, p. 35): “Giannetto: [...] Son venezian, ergo, nato colla scienza infusa”; (II, 4, p. 47): “Giannetto: [...] nò l’è miga el zingarelo strolego de piazza, sala”; (II, 5, p. 48): “Giannetto: Se avesse da correr la lanza a cavallo mi sareve intrigà da bon venezian [...]”; (III, 1, p. 52): “Giannetto: [...] la nostra Regata a Venezia che xe el non plus ultra [...]”; (III, 6, pp. 68-69): “Giannetto: [...] Amigo no ve ne abbiè per mal, perchè mi son venezian de cuor avertò, e squaquero tutto [...] e ho volesto veder, e goder la giostra, perchè son venezian, e bon vivan [...]”. ● Affermazioni misogine: (I, 7, p. 24): “Giannetto: [...] no, no i ha studià l’indole vera delle donne. Mi si l’ho studiada, e sala da chi Eccellenza? [...] Da una cagnetta [...]”; (V, 2, p. 96): “Laura: [...] A dire il vero / noi altre Donne abbiàm spesso del matto. / Non è più da sperar [...]”; (V, 6, p. 108-109): “Giannetto: [...] avendo provà col fatto, e da insolentin, che le Donne, per el più, opera contro o consègi dei omeni [...]”.

B.- FONTE SPAGNOLA: *La mujer contra el consejo*

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Juan De Matos (prima *jornada*), Antonio Martínez (seconda *jornada*) e Juan De Zabaleta (terza *jornada*), *La mujer contra el consejo*.

60.- Edizione utilizzata: JUAN DE MATOS - ANTONIO MARTÍNEZ - JUAN DE ZABALETA, *La myger contra el consejo. Comedia famosa*, Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. d. (probabilmente fine ‘600 o inizio ‘700).

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia

62.- Generi interni: ● Una didascalia (I, p. 4) parla di una “copla” (“*dentro dize[n] la primera copla*”), ma non ne riporta il testo. ● Musici dentro e Sirena cantano (in I, p. 7 e in I, p. 8) un testo la cui forma strofica è denominata *lira*: 7a, 11B, 7a, 7b, 11B. ● *Exemplum*: Machín (II, p. 16) racconta la storia di una vedova che, mentre piange la notte accanto alla tomba del marito appena seppellito, si innamora di una guardia che deve custodire il corpo di un uomo impiccato. Vanno assieme a cena, ma quando tornano scoprono che il corpo dell’impiccato è stato trafugato. La vedova, che prima piangeva dirottamente per il marito morto, propone al soldato di impiccare il corpo di suo marito per evitargli la punizione. Si tratta di una narrazione di antica tradizione presente almeno già in diverse raccolte medievali che sottolinea, misoginamente, l’incostanza delle donne nelle loro decisioni e nei loro amori. ● Musici dentro cantano (III, p. 27): 8-, 8a, 8-, 8a, 8-, 8a, 8-, 8a; e anche in III, p. 28: 8-, 8a, 8-, 8a (i versi non sono rimati, ma legati da assonanze: si tratta di un *romance*).

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell’edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>La mujer contra el consejo</i>	<i>La donna contraria al consiglio</i>
Sirena	Sirena
Diana	Diana
Laura	Laura
Aureliano, barba (vale a dire, <i>vecchio</i>)	Aurelio
Alexandro	Alessandro
Anteo	Adolfo
Hipólito	Marchese Luigi (Fulberto)
Machín, gracioso	Giannetto
Un criado	Servi
Músicos	Musici
(Guardas)	Soldati
(Voces dentro)	(Voci dentro)

Nota: ● Il ruolo di Machín nello sviluppo dell’intreccio è molto meno importante di quello di Giannetto, che nell’opera di Gozzi è costantemente presente con mansioni quasi di direttore di scena. Ad esempio nel testo spagnolo lo stratagemma per introdursi nel palazzo è idea di Alexandro e non di Machín mentre nel testo gozziano è Giannetto a ideare il piano. ● Alexandro si travestirà da Lidoro e Machín da Chancleta (ciabatta). ● Anche se non indicate nel *dramatis personae* ci sono anche *voces dentro* e *guardas*.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO**64.- Riassunto e distribuzione:**

<i>Antefatto</i>		
Sirena, il cui promesso sposo è morto prima delle nozze, è in preda a una mestissima malinconia. Alexandro, che si è innamorato di lei contemplandone un ritratto, decide di partecipare alla gara che è stata bandita per guarirla dalla tristezza e si reca con Machín nella reggia di Sirena.		
	<i>Azione scenica</i>	<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	Alexandro in vista del palazzo di Sirena spiega a Machín il motivo del loro viaggio: egli è spinto dall'amore per la principessa Sirena, il cui promesso sposo è morto alla vigilia delle nozze lasciandola in preda a una mestissima malinconia. I due s'interrogano sul modo in cui entrare nel palazzo per poter vederla e parlare con lei. Escono. / Entrano Sirena, Diana, Laura e Aureliano che fuggono da un incendio scoppiato nel palazzo. Sirena si baricca in un padiglione del giardino e ordina a Aureliano di vietare l'accesso a chiunque. Aureliano ferma Alexandro e Machín che vorrebbero salvare Sirena dalle fiamme. L'incendio si placa. Nel frattempo Anteo dice a Hipólito di aver appiccato fuoco deliberatamente al palazzo con il fine di avvicinare Sirena. Alexandro veste i panni del Saggio, e con questo travestimento si propone come guaritore della malinconia di Sirena: Alexandro con il nome di Lidoro e Machín con quello di Chancleta, "graduado en artes". Nel frattempo la principessa, vestita a lutto, contempla il ritratto del defunto promesso sposo e canta un triste lamento d'amore. Diana e Laura tentano di alleviare la sua cupa malinconia. / Aureliano annuncia l'arrivo di due saggi che intendono guarirla. Sono Lidoro e Chancleta. Alexandro / Lidoro s'imbatte nello strano comportamento della paziente che vuole guarire dallo stato di prostrazione in cui si trova, senza però rinunciare alla sua insana passione d'amore. Il Saggio decide allora di assecondarla contro ogni logica, ben sapendo che Sirena, come tutte le donne, avrebbe fatto il contrario di quanto le avrebbe consigliato. Per questo le raccomanda di tenersi lontana da ogni diversione. E lei, per ripicca, ordina che siano preparate feste e cacce.	Anteo, Alexandro, Machín da dentro si dichiarano pronti a soccorrere la principessa. Si ode una musica e dei versi cantati
Entracte		Si celebra una giostra in cui vince un cavaliere mascherato (Alexandro). Alexandro e Machín si travestono di nuovo da saggi.
Atto II	Sirena racconta a Diana e Laura il turbamento provato per il cavaliere vincitore della giostra che non ha voluto svelare la sua identità. Alexandro e Machín, di nuovo travestiti da saggi, si presentano dalla loro paziente per seguirla nella cura. Ed essa svela i suoi sentimenti per l'ignoto cavaliere di cui fa un elogio, pur sdegnata per il fatto che ha preferito donare l'anello, che ha ricevuto in premio, a Diana anziché a lei. Alexandro, come medico, le vieta di rivederlo e le raccomanda di essere ferma in questo proposito. Anche questa volta la donna farà il contrario e ordina di scoprire ad ogni costo chi si cela sotto le vesti dell'ignoto cavaliere. Machín è sicuro che Sirena dimenticherà presto l'amante morto. Entra Aureliano per comunicare che la città di Atene le intima di scegliere al più presto un marito tra i tre pretendenti che hanno fatto arrivare i loro ritratti: sono Lisandro de Tesalia, Fineo de Tracia e Alexandro, principe di Tiro. La Principessa si sofferma su quest'ultimo e ricorda che le loro famiglie sono da tempo nemiche. Ciò nonostante esso la colpisce per la rassomiglianza del ritratto con il filosofo greco e con il cavaliere ignoto. Infine, accostando l'immagine del ritratto ad Alexandro travestito da filosofo, arriva a concludere di essere davanti alla stessa persona. Per provocarne la reazione, Sirena mostra questo ritratto al Saggio chiedendogli consiglio. E questi, celando il suo turbamento, lascia a lei la scelta in base ai suoi gusti. Sirena indice una battuta di caccia per l'indomani alla quale vuole partecipare. / Nella scena successiva situata già in piena campagna, Anteo e Hipólito proseguono i loro tentativi di avvicinamento a Sirena. Alexandro e Machín, di nascosto, seguono la scena e il primo, perdutamente innamorato, si lancia a una descrizione lirica della donna amata, provocando l'ironia di Machín. La battuta di caccia ha inizio sotto i loro occhi. Ma a un certo punto Alexandro, rendendosi conto che un cinghiale ferito minaccia la Duchessa, esce allo scoperto travestito da cavaliere per salvarla. Fatto ciò, fugge. Sirena allora ordina di cercarlo per scoprirne l'identità, giacché sente bruciare dentro di sé il fuoco d'amore.	Voci e musiche dentro. Aureliano inizia ad approntare tutto il necessario per una caccia. Voci dentro. Alexandro salva Sirena dal cinghiale ma senza scoprire il suo volto.
Entracte		
Atto III	Anteo e Hipólito, a cui non è sfuggito l'interesse che Sirena ha mostrato per lo sconosciuto cavaliere, offrono a Machín una grossa ricompensa per aiutarli a scoprire chi è l'uomo mascherato di cui sono gelosi. Machín accetta ben volentieri i loro soldi, con il proposito di ingannarli. Per questo li convince che il suo padrone è in realtà un mago di cui magnifica i prodigi. Entrano in scena Sirena e Alexandro, questo nei panni di Lidoro, il filosofo. La Duchessa parla della sua guarigione che è avvenuta proprio grazie al fatto di aver agito contrariamente a quello che lui le aveva prescritto. Alexandro (Lidoro) si difende dalle accuse e la mette in guardia dal suo eccessivo ardore per un uomo come il cavaliere, che sicuramente non è un amante fidato. Sirena allora chiede al filosofo di quale sentimento sarebbe capace un uomo pacifico come lui. Alexandro dà sfogo allora al suo reale sentimento per lei. Anteo e Hipólito vogliono parlare con Lidoro (Alexandro) per chiedergli di scoprire con la sua arte chi è il cavaliere mascherato. Alexandro non sa come cavarsela, non essendo al corrente dello stratagemma ideato da Machín; ma poi intuisce il gioco del suo servitore e porta avanti la beffa chiedendo loro di farsi trovare nel parco quella stessa sera. Anteo e Hipólito si presentano all'appuntamento, ma trovano soltanto le guardie che li allontanano da quel luogo. Immediatamente dopo giungono Alexandro e Machín che, non vedendo nessuno, si apprestano ad andarsene. Anche Sirena accompagnata da Laura e Diana ha deciso di affacciarsi sul parco per guardare le stelle. I personaggi in scena scorgono le rispettive ombre. Nel buio Sirena interroga Alexandro, senza riconoscerlo, ma essendo da lui riconosciuta, sui motivi che lo hanno portato a violare quel luogo vietato ai plebei. Alexandro approfitta dell'oscurità per manifestarle il	Machín duella con

suo amore. Entrano in scena Anteo e Hipólito alla ricerca del cavaliere. Sirena, nel frattempo, ordina alla guardia di non lasciarsi sfuggire il cavaliere mascherato, che però riesce a scappare. Sirena chiede ad Aureliano di portarle dei soldi e ai servi di dire ad Alexandro di presentarsi al suo cospetto. Quando questi le si presenta davanti lo accusa di aver sbagliato cura, perché invece di guarirla dalla passione, non ha fatto altro che accrescerla e gli dice di andarsene. Sirena interroga Laura sui suoi presunti amori con il cavaliere, ma la dama chiarisce che lei ama Anteo e che non conosce nessun cavaliere. Lidoro vuole salutare Sirena e le si presenta con le vesti che indossava nel parco e nella giostra. Quando la duchessa lo vede, gli chiede di ritardare per pochi momenti la sua partenza. Dice sottovoce ad Aureliano di fingere che sia fuggito il leone dalla gabbia e che stia per aggredirla. Aureliano esegue l'ordine e Alexandro promette alla duchessa di liberarla da questa minaccia. Sirena finge di svenire. Allora Alexandro confessa di essere non solo il cavaliere mascherato e Lidoro, filosofo, ma il vero principe di Tiro, che ha osato travestirsi per poter avere la sua mano, visto che i loro rispettivi stati sono nemici. Sirena e Alexandro si danno la mano come futuri sposi.	Anteo e Hipólito. Aureliano urla che il leone è scappato.

65.- **Tema principale:** Potere dell'amore sul lutto e sulla malinconia.

66.- **Temi secondari:** -

V.- LUOGO

67.- **Luogo generale:** Atene e dintorni.

68.- **Luoghi particolari:** Esterno del palazzo di Sirena, nelle vicinanze di Atene, interno del palazzo, monte.

69.- **Identità di luogo fra le scene:** ● La prima *jornada* si svolge nelle vicinanze di Atene, inizialmente all'esterno del palazzo in cui vive Sirena, isolata dal mondo; in seguito l'azione si sposta in una stanza del palazzo stesso (p. 7) ● Il luogo iniziale del secondo atto non è ben definito. Potrebbe trattarsi dell'interno dello stesso palazzo poiché Alexandro, dopo aver vinto la giostra, dice: "No fue advertencia vana / tener en esta Aldea comarcana / prevención, y cavallos à esse efecto" (nel contesto il dimostrativo "esta" resta comunque ambiguo). Inoltre più avanti Sirena parla di "la plaza artificial / en este campo fundada [...]" (II, p. 14). Successivamente l'azione si sposta sulle pendici del monte dove si svolge la caccia (II, p. 19). ● Nella terza *jornada* l'azione sembra tornare presso il palazzo iniziale (III, p. 23: "Sirena: Yo, Lidoro, os admiti / en esta torre [...]"), poi nel parco attorno al palazzo (III, p. 27), per ritornare finalmente al suo interno.

Nota: I pochi dati presenti nella descrizione non permettono di stabilire con precisione i luoghi in cui si svolgono le diverse scene.

VI.- TEMPO

70.- **Numero di versi per atto:**

	I	II	III	Totale
Versi	1163	898	1209	3270

71.- **Durata totale dell'azione:** Tra il primo e il secondo atto c'è una forte cesura che ci induce a pensare anche a un salto temporale, da un giorno al successivo. Più esplicito è il salto temporale che si produce a metà del secondo atto, quando Sirena indice per l'indomani una battuta di caccia. L'azione della caccia arriva approssimativamente fino alla metà del terzo atto, quando avviene un cambio spaziale molto netto con la scena che si svolge di notte nel giardino del palazzo. In questo caso possiamo calcolare in tre giorni e tre notti la durata di tutta l'azione teatrale.

Nota: Il ridotto numero di riferimenti temporali presenti nel testo non ci permette ipotesi più precise circa la durata dell'azione teatrale.

72.- **Soluzione di continuità fra gli atti (jornadas):** 1/2_3. ● Fra la prima e la seconda *jornada* si produce un salto temporale durante il quale si è svolta la giostra. Conformemente alla logica del tempo compresso propria dell'azione teatrale, si potrebbe ipotizzare che la giostra si svolga il giorno dopo a quello corrispondente al primo atto e che il secondo atto, cioè la seconda *jornada*, si apra a continuazione, subito dopo la giostra. Il terzo giorno dell'azione scenica corrisponde a quello della caccia, non essendoci alcun dubbio che la giostra e la caccia si svolgono in due giorni diversi giacché Sirena dice: "salgo mañana al monte por divertir mi pasión" (cioè per partecipare alla caccia) e subito dopo parla di "ayer" riferendosi alla giostra: "Pues lograste ayer tu esfuerzo / y aquí también, sepa yo, / quien eres" (II, p. 21). ● Fra la seconda e la terza *jornadas* potrebbe non esserci nessun salto temporale rilevante, poiché i personaggi iniziano parlando del cavaliere mascherato che ha salvato Sirena alla fine dell'atto precedente. Comunque si deve pensare a un breve lasso di tempo perché è da supporre che i personaggi siano tornati a palazzo.

73.- **Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene):** ● La prima *jornada* si svolge senza salti temporali. ● Nella seconda *jornada* c'è un salto di una notte, cioè si passa da un giorno al successivo, poiché Sirena afferma che andrà a caccia "domani", e di seguito l'azione passa a sviluppare proprio tale caccia. ● Nella terza *jornada* non sembra che ci sia nessun salto. La giornata continua fino alla sera e poi si fa giorno di nuovo (cfr. § 74).

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: ● (II, p. 19): “Sirena: Sabed [...] / que salgo mañana al monte / por divertír mi passion [...]”; (II, p. 21): “Sirena: Pues lograste ayer tu esfuerso / y aqui tambien, sepa yo, / quien eres”. ● (III, p. 26): “Anteo: No es largo plazo el q(ue) dais, / porque ya va anocheciendo”; (III, p. 27): “Alexandro: [...] ya han salido / las Estrellas [...]”; (III, p. 29): “Machín: [...] và saliendo la Luna”; (III, p. 30): “Laura: Todo esto và encaminado, / à que a noche yo vèr quise [...]”; (III, p. 30): “Aureliano: Señora, tan de mañana, / vuestra Alteza se despide / de su lecho [...]”.

Nota: L'azione si svolge in primavera, tempo particolarmente propizio all'amore secondo una lunghissima tradizione letteraria (I, p. 1: “Machín: [...] solo has llegado / à este sitio deseado / centro del Abril florido [...]”).

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No, l'azione si svolge durante tre giorni, forse quattro.

76.- Luogo: Sì, se accettiamo che il palazzo nelle vicinanze di Atene, il bosco e la montagna attorno siano un unico luogo.

77.- Azione: Sì.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: ● Didascalia in cui è indicato un cambiamento di scena e di luogo grazie a una tenda che viene fatta scorrere: (I, p. 7): “*Correse una cortina, y aparecese sentada Sirena vestida de negro [...] en la parte donde se descubre la cortina, estará puesto vn Retrato en lienzo*”. Un'altra tenda poi serve solo a coprire il ritratto (I, p. 8: “*Corren por dentro la cortina, y cubren el Retrato, y salen Laura, y Diana*”). ● Musica e canto di Sirena (I, p. 7). ● Il ritratto del promesso sposo defunto di Sirena (I, pp. 7 e ss.). ● Travestimenti di Alexandro e Machín. ● Musiche e voci dentro (II, p. 13). ● I ritratti dei tre pretendenti di Sirena, tra cui anche quello di Alexandro (II, p. 18 e ss.). ● La sciarpa con cui Alexandro si copre il volto quando assume le sembianze del cavaliere, tanto nella giostra come nella caccia. ● (III, p. 27): canti dentro; (III, p. 28): canti dentro.

79.- Didascalie di particolare importanza: (I, p. 7) cfr. § 78.

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: ● L'attacco del cinghiale a Sirena, a differenza di quanto succede nel testo gozziano, si produce fuori dalla vista del pubblico. ● Riferimenti misogini: (I, p. 6): “Alexandro: [...] las mugeres, / por mas sutiles, que sean, / del hombre menos agudo / tal vez engañar se dexan [...]”; Riferimenti misogini: *exemplum* della vedova e il soldato raccontato da Machín (II, p. 16). ● Riferimenti metateatrali: (I, p. 7): “Machín: Vamos, que la trama empieza! [...]”; (II, p. 18): “Machín: Viendote imaginativa, / que estabas me pareció / trazando alguna comedia”.

A.- TESTO GOZZIANO: *Il montanaro Don Giovanni Pasquale*

Schedatrici: **María Consuelo de Frutos Martínez - Laura Rodríguez Tato**

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

01.- Titolo (con sottotitolo): *Il montanaro D. Giovanni Pasquale. Azione scenica morale divisa in cinque atti. Inedita.*

02.- Abbreviazione: *MoGi.*

03.- Edizione utilizzata: ZAN XI, pp. 3-133.

04.- Altre edizioni: -

05.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Fondo Gozzi 7.4/1 e 7.4/2.

06.- Fonte indicata da Gozzi: “La Storia delle rivoluzioni di Spagna del Padre d’Orleans Gesuita, altre Memorie storiche di quella Nazione, non che una deforme Commedia Spagnola intitolata *El Montagnese D. Jovan Pascal*” (p. 5). Il nobile veneziano si riferisce qui al gesuita e storico francese Pierre-Joseph d’Orléans, la cui opera *Histoire des révolutions d’Espagne* fu pubblicata postuma nel 1734; probabilmente anche al libro di viaggi del calabrese Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaggio per la nuova Spagna*, e alla commedia di Juan de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pasqual y primer asistente de Sevilla*, anche se Gozzi non ne indica l’autore. Come in altre fonti delle sue opere spagnolesche, Gozzi è fedele, nel complesso, al modello spagnolo indicato come fonte (sebbene egli stesso dica che “maggior parte dell’intreccio è d’immaginazione”, p. 8), ma introduce elementi “attualizzanti”, funzionali sia alla sua polemica contro gli illuministi, sia al suo rifiuto del teatro goldoniano. Modifica anche la struttura dei personaggi, in particolare la figura del re D. Pedro, soprannominato il crudele, che rappresenta come nobile di cuore, ma corrotto da circostanze esterne: l’educazione materna, la presa del potere in giovanissima età, ecc. (p. 13); e anche il personaggio di D. Marzia.

II.- TIPO

07.- Genere: Gozzi la chiama “Azione scenica morale”, ma in realtà è una tragicommedia.

08.- Generi interni: -

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

09.- Elenco (come risulta nell’edizione):

Don Pietro, re di Castiglia, detto il Crudele, personaggio assai giovine.

Donna Marzia Padilla, contessa d’Aranda favorita del re.

Don Giovanni Toledo, vecchio sotto il nome di Pasquale.

Eleonora, figlia di D. Giovanni, amante di D. Alvaro.

Don Alvaro, cavaliere di corte del Re, amante di Eleonora.

Don Fernando, capitano della guardia reale, aderente di D. Marzia, e favorito del Re.

Donna Bianca, infanta di Aragona destinata sposa a D. Pietro, che non si vede.

Don Luigi, cugino del re D. Pietro, che non si vede.

Martella, villana serva di Eleonora.

Pasquino, servo di D. Alvaro.

Un corriere di D. Luigi.

Un poeta teatrale.

Un ricordante meccanico.

Sancio, giovine calzolaio

Cassandra di lui madre.

Due fanciulletti figli di Sancio; che non parlano.

Grandi del regno.

Cavalieri.

Uffiziali.

Soldati.

Servi.

Cacciatori.

Villani.

10.- Protagonisti: D. Giovanni Toledo, D. Pietro e D. Marzia Padilla.

11.- Maschere della commedia dell’arte (o personaggi derivati): -

12.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Cassandra, la madre del calzolaio Sancio, vede da un balcone l'uccisione di suo figlio da parte del re D. Pietro e, come si sa, Cassandra nella mitologia classica ha il dono della profezia.

13.- Interpretazione autobiografica dei personaggi: Poeta Teatrale = Carlo Goldoni. D. Giovanni si riferisce al poeta teatrale come «Riformator degli Europei teatri» (III, 4, p. 62).

14.- Rapporti fra i personaggi: ● D. Pietro e D. Giovanni: rapporto di subordinazione. D. Giovanni cercherà di ricondurre il re sulla strada della giustizia e della misura ma rispettando sempre l'autorità regale. ● D. Pietro e D. Marzia: rapporto amoroso. Il re è invaghito di D. Marzia. Lei ne è innamorata e, approfittando del potere che esercita su di lui, cercherà di farsi incoronare regina. ● D. Pietro ed Eleonora: Il re sente una forte passione per questa donna, ma non è ricambiato. ● D. Alvaro e Eleonora: coppia secondaria di amanti. ● D. Pietro e D. Alvaro: rapporto di subordinazione.

15.- Personaggi speculari: ● D. Pietro e D. Giovanni: il primo è immorale e ingiusto e dovrà imparare dal secondo, allo stesso tempo il primo è giovane (appena ventenne) e D. Giovanni è un anziano di settanta anni. ● D. Pietro e D. Alvaro, molto diversi in amore: il primo vola di donna in donna e il secondo si considera “differentissimo in amore” (I, 1, p. 15) del suo signore.

16.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

Personaggio	Atto I Scena							Atto II Scena									Atto III Scena						
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7
D. Pietro						X	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
D. Giovanni									X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X
D. Marzia		X	X	X	X	X	X											X					
D. Fernando			X	X	X		X									X	X	X					X
Martella								X	X	X	X		X	X	X	X							
Eleonora								X	X	X	X		X	X	X	X							
D. Alvaro	X							X	X		X		X		X	X		X					
Villani					(X)	(X)				(X)	(X)		(X)	(X)		(X)							
Grandi del Regno																		(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)
Pasquino	X	X	X			X																	
Soldati																		(X)			(X)		
Cassandra																					X		
Sancio																					(X)		
Ufficiali																							
Cacciatori					(X)	(X)										(X)							
Fanciulletti																					(X)		
Corriere				X																			
Un poeta teatrale																			X				
Un meccanico																			X				
Cavalieri																(X)							
D. Luigi																							
D. Bianca																							
Servi																							

	Atto IV								Atto V									Totale (40)
	Scena								Scena									
Personaggio	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
D. Pietro						X	X		X	X	X			X	X	X		23
D. Giovanni							X		X	X	X	X	X	X	X	X		18
D. Marzia									X	X	X			X			X	12
D. Fernando									X	X							X	11
Martella	X				X												(X)	10 + (1) = 11
Eleonora											X						X	10
D. Alvaro				X	X											X		10
Villani																(X)	(X)	(8)
Grandi del Regno																(X)	(X)	(7)
Pasquino				X	X													6
Soldati								X			X					X	(X)	3 + (3) = 6
Cassandra		X						X									(X)	3 + (1) = 4
Sancio						X	X										(X)	2 + (2) = 4
Ufficiali													(X)	(X)		(X)		(3)
Cacciatori																		(3)
Fanciulletti																	(X)	(2)
Corriere																		1
Un poeta teatrale																		1
Un meccanico																		1
Cavalieri																		(1)
D. Luigi																		0
D. Bianca																		0
Servi																		0

Nota: ● Anche se indicati nell'elenco di personaggi, non si fa mai riferimento nelle scene ai "servi", a D. Bianca né a D. Luigi. ● Prima di essere scoperto da D. Alvaro il re vestito da cacciatore si fa chiamare D. Rodrigo. ● D. Giovanni chiama un certo Biagio (II, 3, p. 31), forse un servitore, che non compare nell'elenco dei personaggi.

17.- Soliloqui di particolare importanza: (IV, 1, p. 72): Il soliloquio di Martella serve a informare gli spettatori che D. Marzia Padilla è stata avvertita da Eleonora delle autentiche intenzioni che il Re ha nei suoi confronti. (V, 5, pp. 94-95). D. Giovanni chiede aiuto e coraggio al cielo per indirizzare moralmente il giovane e crudele sovrano.

18.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: ● (II, 5, pp. 35-40): dialogo fra D. Pietro e D. Giovanni in cui quest'ultimo fornisce, mediante il confronto fra Alfonso XI e D. Pietro, un quadro delle qualità che deve possedere un monarca (giusto, clemente, austero, generoso, coraggioso, decente, che non si fa dominare dalle donne) e di quelle che invece dovrebbe evitare (crudele, ingiusto, violento, capriccioso). ● (III, 4, pp. 61-63): dialogo fra D. Giovanni e il poeta teatrale. Gozzi fa pronunciare a D. Giovanni una critica sulle nuove forme di teatro (un teatro che induce al vizio e alla sovversione dell'ordine sociale stabilito).

19.- Uso particolarmente rilevante degli 'a parte': Soltanto in due occasioni, gli "a parte" servono a informare il pubblico di alcuni fatti di cui altrimenti resterebbe all'oscuro. (II, 9, p. 50): Il Re svela il vero motivo per cui decide di accogliere D. Giovanni alla corte; (V, 1, p. 87): D. Fernando racconta che ha informato D. Giovanni degli intrighi di D. Marzia per far imprigionare D. Bianca e D. Luigi.

20.- Personaggi che parlano solo in verso: Tutti.

21.- Personaggi che parlano solo in prosa: -

22.- Presenza di parti a soggetto: -

23.- Personaggi che alternano testo scritto e improvvisazione: -

24.- Personaggi che parlano solo in italiano: Tutti.

25.- Personaggi che parlano solo in dialetto: -

26.- Personaggi che alternano italiano e dialetto: -

27.- Uso significativo e iterativo di figure retoriche (o risorse simili): -

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

28.- Riassunto e distribuzione:

Antefatto		
In Castiglia regna D. Pietro, re crudele e sanguinario. Invaghitosi di D. Marzia Padilla, il monarca si lascia fortemente influenzare da questa donna forte e intelligente. D. Giovanni, Consigliere e Ministro del defunto re Alfonso XI, per aver svelato alla madre reggente l'indole spietata dell'erede al trono, viene mandato in esilio a Siviglia e si fa chiamare "villano Pasquale". Eleonora, figlia di don Giovanni, si crede villana ed è innamorata ricambiata da più di un anno del nobile don Alvaro, cavaliere di Corte del Re.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)

Atto I	1	D. Alvaro e il suo servo Pasquino durante una partita di caccia in cui si è smarrito il re, raccontano parte dell'antefatto, per presentare l'immagine di un re crudele e terribile, di fronte al quale l'unica cosa che si può fare è obbedire e "far da pecorelle". Dichiara don Alvaro la grande differenza in ambito amoroso tra lui e il re, che è un grande donnaio.	
	2	D. Marzia, vestita alla cacciatrice e armata di un dardo e due pistolette alla cintura, chiede a Pasquino del re. Il servo, il quale conosce il forte carattere della favorita del re, si finge stolto e risponde alle sue domande affermando che non sa nulla di nulla.	
	3	Arriva D. Fernando che afferma anche lui è in cerca del monarca da più di un'ora.	
	4	D. Fernando, parlando con D. Marzia, fa sapere che deve la sua carica di capitano della guardia reale e favorito del Re a questa donna, e riconosce il carattere crudele e sanguinario del monarca. D. Marzia, sebbene sia molto innamorata del re, ci tiene al suo onore e aspira a un matrimonio con il suo amato, per questo motivo dovrà ordire uno stratagemma per evitare il matrimonio con la promessa sposa donna Bianca, infanta di Aragona.	
	5	Mentre D. Fernando sta per giurare fedeltà ai piani della donna, arriva un corriere per far sapere che la futura sposa del re D. Pietro e suo cugino D. Luigi arriveranno a Siviglia il giorno dopo.	
	6	D. Marzia, spaventata dalle grida del monarca, chiede aiuto a Pasquino e al gruppo di cacciatori e di villani fuggiaschi, ma tutti sono spaventati e dovrà essere lei ad intervenire.	Due fiere attaccano D. Pietro e soltanto donna Marzia, usando le sue pistolette, riesce a liberarlo.
	7	Il re, vestito da cacciatore e sbalordito dallo spavento, arriva appoggiato alla spalla di D. Marzia che prende in mano la situazione e sollecita dell'acqua per rinvenire il monarca. D. Pietro riconosce che le deve la vita e lei gli ricorda la possibilità di un legame nuziale. Racconta al monarca la presenza della futura sposa il giorno dopo a Siviglia. Di fronte alla gelosia della donna il re, alla vista dei cervi, preferisce continuare la sua caccia e se ne va. La donna innamorata chiede a tutti di seguire il re tranne D. Fernando, a cui ordina di assecondarla nei suoi piani di sposare D. Pietro.	
Entracte			Eleonora figlia di D. Giovanni, credendo di essere una villanella, è molto malinconica, pensando al suo amore per il nobile D. Alvaro, grande della Castiglia, e avendo in mente il suo terribile e austero progenitore.
Atto II	1	Eleonora confessa alla serva Martella le sue preoccupazioni per il futuro del suo innamoramento. Martella le consiglia di non rinunciare a quest'amore perché in realtà sa bene quali siano i suoi natali. Le due donne, sul calar della sera, mostrano le loro preoccupazioni per il ritardo di D. Giovanni che, nonostante i suoi settanta anni, è andato a caccia.	
	2	Arriva D. Alvaro per incontrare la sua amata. Martella incoraggia entrambi a proseguire nel suo amore.	
	3	Alla voce del padre che sta per arrivare e per proteggere l'onore della ragazza decidono di nascondere l'amante nella forestiera che è vuota. Martella un po' comicamente controlla la situazione e decide tutto.	D. Giovanni da lontano chiama la figlia e la serva senza ottenere risposta.
	4	Arrivano vestiti da cacciatori il villano D. Giovanni e il cavaliere D. Pietro, quest'ultimo senza alcun attributo reale. Il re si invagisce subito della giovane. Il vecchio racconta di aver incontrato il cavaliere perduto nel bosco e perciò l'ha invitato a casa sua, offrendogli cibo e alloggio.	
	5	Il cavaliere arde d'amore per Eleonora e vede in lei un contegno che non è da contadina. Nel frattempo D. Alvaro da una fessura scopre il suo re ma per forza d'onore deve rimanere nascosto. Il vecchio chiede il suo nome e il re dichiara un finto nome e una finta patria; dice di chiamarsi Ramiro e Ampuria è il suo luogo d'origine. Quando a sua volta chiede il nome del vecchio, meravigliandosi che i suoi panni di rustico villano smentiscano le sue buone maniere e il suo modo di parlare, il vecchio dichiara il nome finto (Pasquale il Montanaro) e il suo vero nome (Giovanni di Toledo, ministro e consigliere del re) e racconta al suo ospite il motivo del suo ritiro in campagna, indicato nell'antefatto. Il re dichiara di ricordare questo nome, che a Siviglia è sinonimo di uomo venerabile e incorrotto. Il vecchio fa un dettagliato elenco delle virtù dell'antieriore monarca, modello di sovrano giusto e buono, per fare da contrappunto alla figura del giovane re, suo figlio. Spiega una a una tutte le crudeltà commesse dal re D. Pietro dal momento che prese lo scettro reale e conosce anche la sua passione per la favorita D. Marzia. Il monarca prova qualcosa dentro di sé di fronte alle parole del buon vecchio, mentre sente il cuore che batte per sua figlia.	
	6	Cenano tutti insieme e, mentre il montanaro si sente stanco e parte per coricarsi, D. Pietro vuole rimanere sveglio per incontrare Eleonora. Questa è nervosa per la presenza del suo innamorato nella stanza che suo padre ha destinato al nuovo ospite. Da parte sua D. Pietro crede di sentire qualcosa per lei. Finge di addormentarsi sul tavolo.	
	7	Entrano Eleonora e Martella per liberare D. Alvaro, credendo vinto dal sonno D. Pietro, ma il re prende la giovane per un braccio. Questa chiama scellerato l'ingrato ospite e chiede soccorso al cielo.	

		D. Alvaro, che sente tutto ma non può intervenire per evitare di essere identificato, decide di prendere l'archibugio del montanaro e spara un colpo in aria per fare rumore, in modo di destare tutti e per poter fuggire.	
	8	Arrivano tutti e D. Giovanni si sorprende di vedere tutti svegli e vicini alla foresteria. Risponde la serva Martella con una bugia e con un'altra D. Pietro. I due villani che erano entrati da dove era partita l'archibugiata tornano con un lenzuolo a pezzi e l'archibugio vuoto. Il montanaro si insospettisce.	
	9	Arrivano D. Alvaro e D. Fernando con cacciatori e soldati e scoprono la vera identità di D. Pietro. Il re, allo scopo di poter avvicinare Eleonora, la figlia di D. Giovanni, chiede a questi di accompagnarlo alla Corte come Primo Ministro e Consigliere, per amministrare la giustizia nel suo regno.	Grande rumore da fuori provocato dai cavalieri, villani e soldati in cerca del re smarrito.
<i>Entracte</i>			Tutti i personaggi importanti delle scene anteriori si sono spostati a Siviglia. Tutti i cittadini sivigliani, nobili e soldati, sono molto contenti per il ritorno di D. Giovanni, sebbene siano trascorsi vent'anni dalla sua partenza.
<i>Atto III</i>	1	D. Pietro e D. Fernando parlano di D. Marzia, che è sempre rinchiusa nelle sue stanze. Il capitano della Guardia reale svela al re che la donna è veramente innamorata.	
	2	D. Marzia con seducente abbigliamento arriva e dichiara di voler sparire per sempre dalla vita del monarca. In realtà ha ordito un piano con D. Fernando per far passare il cugino del re D. Luigi e la promessa sposa D. Bianca come amanti che intendono impossessarsi del regno e della corona reale di D. Pietro. D. Marzia ha scoperto questo complotto. Il re ordina di incarcerare entrambi e richiede a D. Fernando di non lasciar andare via D. Marzia.	
	3	Nella Sala Regia, prima dell'Udienza, D. Pietro dice a D. Giovanni che è preoccupato e questo lo tranquillizza dicendo che il regno è come un orologio con la ruota maestra (cioè il suo monarca) difettoso, che egli stesso s'incaricherà di mettere in ordine.	
	4	Entra un poeta teatrale, parodia del Goldoni, pretesto per parlare delle sue opere che offrono una morale insidiosa e spargono il veleno dell'ateismo. Di fronte alla sentenza frettolosa del re, la risposta prudente e giusta di D. Giovanni.	
	5	Entra un meccanico che dichiara di costruire ingegnosi apparecchi che faranno risparmiare molto all'erario pubblico. D. Giovanni rifiuta la sentenza reale e indica al meccanico di dedicarsi unicamente agli attrezzi teatrali.	
	6	Entrano all'udienza reale una madre, un figlio, e due ragazzini. Il figlio è accusato di uxoricidio, poiché ha ucciso la moglie con l'adultero amante. Di fronte alla risposta di D. Pietro, che ordina vengano eseguite le leggi e perciò condannato a morte questo calzolaio, il prudente e giusto D. Giovanni, sostiene che di fronte alle rigide leggi possono sottrarsi certi casi come l'amore, la gelosia e l'onore macchiato, e così lascia libero, per mantenere la famiglia, questo disgraziato che aveva agito accecato dalla passione.	
	7	D. Pietro dopo questa udienza non sa se in realtà è re o vassallo. Chiede a D. Fernando se ha eseguito i suoi ordini nei confronti di D. Luigi e D. Bianca e anche se è riuscito a trattenere D. Marzia. D. Alvaro si congratula con D. Giovanni per aver insegnato al crudele re lezioni di morale, e questi lo interrompe incollerito per dire che il monarca deve essere sempre rispettato.	
<i>Entracte</i>			D. Pietro insegue Eleonora e guarda le sue finestre con un grosso cannochiele, ma la giovane ha avvertito del fatto D. Marzia per evitare dei problemi.
<i>Atto IV</i>	1	Martella saluta da lontano Cassandra prima di rincasare e parla da sola assicurando che dietro la sua padrona ci sono molti corteggiatori.	Martella ha promesso un colloquio in giardino della sua padrona con D. Alvaro.
	2	Cassandra dall'altro finestrino della casupola è in ansia per suo figlio, il calzolaio Sancio, che a notte inoltrata non è ancora arrivato.	
	3	Entrano D. Alvaro e il servo Pasquino intabarrati per vedere Eleonora, in un incontro fissato da Martella. Pasquino racconta che il re continua con la sua fissazione per le donne e ormai si sa che l'imprigionamento dell'infanta d'Aragona e di D. Luigi, oltre a un folto gruppo di detenuti, tra cui	

		anche altri nobili, è stata ordinata dalla signora Marzia. Allo stesso tempo dichiara che D. Pietro si è già pentito di aver preso a corte di nuovo D. Giovanni.	
	4	Martella si rivolge agli intabarrati per dire loro che la sua padrona aspetta da quasi un'ora dalla veranda l'arrivo del suo innamorato e che non è scesa in giardino per evitare penosi incontri con arditi spasimanti. Anche la coppia di servi parla d'amore.	
	5	Sancio, che ormai è diventato un uomo nuovo, ben vestito e rasato, vedendo spalancato il cancello dell'abitazione del suo liberatore D. Giovanni, per proteggere l'onore di Eleonora, si cela in una strada accanto al cancello.	
	6	Il re, avvolto nel mantello, entra nel giardino di D. Giovanni per importunare Eleonora.	
	7	D. Pietro viene sorpreso dal calzolaio Sancio che tenta di impedirgli la sua azione. L'uccisione del figlio è osservata da Cassandra che aspettava Sancio dall'alto finestrino con un lumicino d'olio.	
	8	D. Giovanni scopre, grazie alla testimone Cassandra, che l'autore dell'assassinio del povero Sancio è il suo sovrano. Cassandra svela al ministro che D. Pietro desidera sua figlia, ma che lei è da più di un anno fedelissima a D. Alvaro. Aggiunge di conoscere tutte queste cose per la sua amicizia con Martella. D. Giovanni ordina di rinchiudere Cassandra a casa sua e di perquisire la zona. È deciso ad amministrare giustizia ai colpevoli, siano re o siano altri mortali.	
Entracte			
Atto V			
	1	D. Marzia parla con D. Alvaro sul suo matrimonio con il monarca e aggiunge che l'unico punto dolente dei suoi piani è la figura del giusto D. Giovanni.	
	2	Il re comunica a D. Marzia che sarà il giorno dopo la sua consorte, per ringraziarla di avergli salvato la vita e per avergli svelato il complotto. A D. Alvaro ordina di eseguire i suoi ordini, cioè di sgozzare e di avvelenare tutti i prigionieri del fallito attentato. D. Marzia reagisce assicurando che un re, posto dal cielo per giudicare sulle vite altrui, non può agire così senza riflettere. Perciò, aggiunge, dovrebbe cercare una nuova moglie altrove. Allo stesso tempo gli ricorda di avere insidiato la figlia di D. Giovanni, come tutti ormai sanno.	
	3	Entra D. Giovanni, con un seguito di soldati e con Eleonora vestita da nobildonna, e racconta tutto ciò che era successo la notte precedente davanti ai suoi giardini. E perciò è presente anche sua figlia, perché abita lì vicino e perfino tutti i suoi servi sono stati fatti prigionieri. Il sovrano, credendosi in possesso del segreto della morte di Sancio, pensa che è l'occasione giusta per sbarazzarsi di D. Giovanni. Piangendo, Eleonora chiede rifugio e protezione a D. Marzia, che prende in custodia la ragazza.	
	4	Il giudice D. Giovanni racconta al re che ci sono molti detenuti per quel misfatto, anche il cavaliere D. Alvaro, perché si trovava nei dintorni e aggiunge che avrebbe arrestato il re stesso, nel caso improbabile che si fosse trovato da quelle parti. Il monarca, credendosi protetto, ordina al giudice di condannare e trancare il capo all'omicida. Il ministro tenta di far capire al re che forse il reo è una persona molto vicina e molto amata, ma il re, accecato dal desiderio di screditarlo davanti ai Grandi per condannare un innocente, insiste per far eseguire la sentenza in pubblico.	
	5	D. Giovanni si lamenta della crudeltà del re, tutto l'opposto del suo saggio e giusto padre. Considera che l'unica persona che può ammansire il cuore di questo monarca è D. Marzia. Fa chiamare da un caporale il capitano D. Garzia.	
	6	Il ministro fa vedere a D. Marzia che in verità non è innamorata tanto dell'uomo quanto di un titolo e di una corona. Fa sapere alla donna che conosce il crudele destino che avranno tutti i detenuti, in verità innocenti, del cosiddetto complotto causato dalla donna. Di fronte alle terribili parole del giudice, la donna piange a dirotto e finalmente decide di aiutare D. Giovanni a convertire il re da uomo crudele in re saggio e giusto, proprio quando prende il sigillo del giudice. Ordina a un sergente di far liberare tutti i detenuti.	
	7	Entra D. Pietro, e chiede se è tutto pronto per la condanna pubblica dell'omicida davanti ai nobili e al popolo. D. Giovanni gli fa sapere che tutti i detenuti non colpevoli sono già liberi e, piangendo, afferma che ama più il reo di suo figlio.	
	8	Sulla grande piazza affollata dal popolo e in presenza dei nobili il sovrano ansioso chiede a D. Giovanni dove sia l'omicida e il ministro gli risponde di non essere così smanioso.	
	9	Entra D. Marzia vestita di nero e con le chiome sciolte e fa sapere al re che non si sposerà, che ha già salvato la vita ai poveri innocenti condannati del finto complotto e che si ritirerà nel suo feudo di Aranda e aiuterà le giovani donne nobili, prive di fortuna, a vincere le passioni amorose, cause di tanti mali sulla terra. Il re, avendo scoperto che D. Giovanni è dietro tutto questo, decide di smascherarlo affermando che non è così giusto un uomo che in breve tempo condannerà a morte un innocente. Il giudice risponde che la sua condanna sarà senz'altro giusta e fa vedere una scena simile a quella dell'uccisione del calzolaio, con Sancio morto per terra, i due fanciulli piangenti e una statua che somiglia al monarca mentre guarda con grande ferocezza il cadavere e in procinto di rimettere la spada nel fodero. Compare anche la figura della stessa Cassandra con il lumicino d'olio in mano e i soldati sul punto di arrestare il re. D. Pietro si vergogna del suo operato e D. Giovanni decide di ritornare nel suo solitario soggiorno porgendogli il sigillo e la bacchetta di comando. Il re riconosce i suoi errori e vorrebbe abdicare, ma il ministro fa sapere che è rinato un nuovo monarca, liberale e giusto. Il monarca ordina di conservare quel simulacro d'omicidio a eterna memoria della giustizia reale. La scena si conclude con un abbraccio fra D. Pietro e D. Giovanni come figlio e padre.	

29.- Tema principale: ● La trasformazione morale di due personaggi, il re e D. Marzia. ● La necessità della sottomissione all'autorità regale.

30.- Temi secondari: ● La giustizia è uguale per tutti. ● Presenza massiccia della giustizia divina. ● Critica al teatro contemporaneo.

31.- Motivi: Immoralità, tirannia, giustizia, amore, subordinazione sociale.

32.- Il riso: funzione politica, sociale, retorica e teatrale: Funzione retorica e sociale del riso. Ci sono pochi momenti comici. Quasi tutti questi episodi vedono protagonista un personaggio appartenente alle classi sociali più basse: la serva Martella, che fa delle battute: “Martella: [...] (Se dico la sua nascita, suo padre / mi tira il collo come a una pollastra) [...]” (II, 1, p. 28); “Martella: [...] ho venti occhi che mi guardano / e D. Alvaro è un uom, non è una mosca [...]” (II, 6, p. 42). Inoltre, c’è una scena con lazzi comici indicata in didascalia (II, 6, p. 42). Anche il servo Pasquino offre delle battute comiche: “Pasquino: [...] Il Re è crudele, e par che si diverta / a far decapitare a un sol sospetto, / come gli uomini fossero cocomeri [...]” (I, 1, p. 14).

33.- Elementi polemici, satirici e parodici: ● Nella *Prefazione* (pp. 9-10) e in (III, 4, pp. 61-63) Gozzi lancia una critica contro le nuove forme di teatro e contro i poeti dell’epoca (presumibilmente Chiari e Goldoni). Vengono accusati di realizzare un teatro che diffonde il vizio e l’ateismo fra il pubblico e che mira a sovvertire l’ordine sociale imperante. ● Le considerazioni sugli aspetti misogini dell’opera vanno inseriti all’interno del contesto storico e sociale del Settecento. Comunque, può essere utile sottolineare questo aspetto visto che alcuni autori dell’epoca, come Goldoni, avevano incominciato a rivendicare il ruolo della donna nella società. Nel testo si accenna all’ambizione della donna e alla sua debolezza nei confronti delle passioni (IV, 8, pp. 81-82; V, 6, p. 96; V, 9, p. 103). Critica alle donne che educano i loro figli in modo sbagliato, con funeste conseguenze nel caso del re D. Pietro: “D. Marzia: [...] Bollor di sangue giovanile; amore / troppo indulgente della debil madre [...]” (I, 4, p. 18); “D. Giovanni: [...] una di quelle madri / vidi, indulgenti, e tenere, che appagano / di tutto i Figli, e che alla lor presenza / condannano i Maestri di delitto / se ardiscono correggerli [...] una di quelle madri, che tessendo / la rovina de’ Figli, a lor medesme [...]” (II, 5, pp. 37-38).

V.- LUOGO

34.- Luogo generale: Siviglia e dintorni.

35.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III_IV_V.

Atto I: campagna nei dintorni di Siviglia (1-7).

Atto II: sala di un palazzo in campagna (1-9).

Atto III: gabinetto regio (1-2); sala regia di udienze (3-7).

Atto IV: piazzetta con varie strade e con un cancello da una parte e con una casa dall’altra (1-8).

Atto V: sala regia (1-7); grande piazza con una loggia (8-9).

36.- Identità di luogo fra le scene:

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7/

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/

Atto III: 1_2/3_4_5_6_7/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8/

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7/8_9.

Nota: Mentre nell’atto terzo il cambiamento di luogo è tra due stanze vicine, per quanto riguarda il mutamento tra la scena settima e ottava dell’ultimo atto, gli spazi sono diversi, dalla sala principale del palazzo ad una piazza gremita di gente.

VI.- TEMPO

37.- Numero di versi o righe di prosa degli interventi ‘premeditati’ dei personaggi, e righe di testo a soggetto per scena (solo dialoghi, monologhi e soliloqui):

		Scene									Totale
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Atto I	versi	70	15	12	98	21	15	64	-	-	295
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto II	versi	56	8	22	40	185	48	29	20	71	479
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto III	versi	37	140	5	114	43	55	9	-	-	403
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto IV	versi	27	7	44	18	10	32	12	120	-	270
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atto V	versi	49	66	59	49	21	112	43	6	145	550
	righe di prosa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	soggetto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Totale		versi									1997
		righe di prosa									-
		soggetto									-

Nota: L'ultimo verso della scena quarta dell'atto primo è, in realtà, condiviso con quello della scena successiva: lo includiamo solo nel conteggio della prima. Così anche fra la quinta e la sesta scena dell'ultimo atto.

38.- Durata totale dell'azione: Circa tre giorni. L'azione prende avvio probabilmente in un pomeriggio (atto I) e si prolunga per una notte (atto II), un giorno (atto III), la notte successiva (atto III e parte del IV) e, almeno, la mattina del terzo giorno (ultima parte dell'atto V).

39.- Soluzione di continuità fra gli atti: I_II/III/IV_V.

40.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (cioè, fra le scene che formano ogni singolo atto):

Atto I: 1_2_3_4_5_6_7_

Atto II: 1_2_3_4_5_6_7_8_9/

Atto III: 1_2/3_4_5_6_7/

Atto IV: 1_2_3_4_5_6_7_8_

Atto V: 1_2_3_4_5_6_7/8_9.

41.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

“D. Alvaro: [...] pria che il sol tramonti, [...]” (I, 1, p. 14); “Corriere: [...] Doman sarà in Siviglia [...]” (I, 5, p. 21); “D. Marzia: [...] Doman con D. Luigi, Donna Bianca / in Siviglia averete” (I, 7, p. 24); “D. Giovanni: [...] La notte è giunta [...]” (II, 4, p. 32); “D. Giovanni: [...] è innanzi assai la notte [...]” (II, 6, p. 42); “[...] È notte oscurissima” (IV, p. 71); “Martella: Cassandra, buona notte. Ho degli affari [...]” (IV, 1, p. 71); “D. Giovanni: [...] Nella via Candelejo questa notte [...]” (V, 3, p. 90); “D. Giovanni: [...] I prigionier da me ordinati / la scorsa notte [...]” (V, 6, p. 99); “D. Pietro: [...] Trascorre il sole, / e in questo di punir devi di morte / l'omicida notturno [...]” (V, 7, pp. 99-100).

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

42.- Tempo: No. Tre giorni e due notti.

43.- Luogo: Sì. Siviglia e dintorni.

44.- Azione: Sì. D. Giovanni, con la sua saggezza trasformerà D. Pietro in un re giusto e amato dai sudditi e D. Marzia in una donna virtuosa e prudente.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

45.- Uso di particolari oggetti: ● Lo scoppietto da caccia (II, 4, p. 31). In genere negli atti I e II hanno grande importanza gli attrezzi e i vestiti da caccia. ● Gli elementi che rappresentano il potere, come lo scettro reale (III, 3, p. 59), la corona (V, 9, p. 107) e il sigillo e la bacchetta di comando (V, 9, p. 107).

46.- Uso di effetti sonori e musicali: L'uso di effetti musicali è fondamentale in questo testo. ● (I, 5, p. 22): si sente uno strepito di corni e di voci che annuncia la vicina presenza dei cacciatori e del pericolo in cui si trova il Re; (I, 6, p. 23): si sentono due colpi di pistola che annunciano che D. Marzia ha ucciso la belva che aveva aggredito il re. ● (II, 7, p. 45): colpo di un archibugio sparato da D. Alvaro per salvare Eleonora dalle voglie del Re; (II, 8, p. 47): si sentono voci e colpi alla porta che annunciano l'arrivo di D. Alvaro e il

seguito del Re; (II, 9. 51): si sente una banda di corni e di altri strumenti da caccia che annuncia la partenza di D. Giovanni per la corte. • (III, 2, p. 58): squillare di trombe che annuncia l'inizio dell'udienza reale; (III, 3, p. 60): uno squillo di tromba che indica l'inizio dell'udienza e l'ingresso del poeta teatrale; (III, V, p. 66): uno squillo di tromba segna la partenza del Meccanico e l'entrata in scena di Cassandra, di Sancio e dei due fanciulli; (III, 6, p. 69): tre squilli di tromba annunciano la fine dell'udienza. • (V, 8 p. 102): mentre si sente una marcia lugubre, entrano lentamente in scena le guardie. Ha inizio la scena del processo al re; (V, 9, p. 108): si sente una dolce sinfonia di strumenti che sancisce l'acclamazione del re da parte di tutti gli spettatori del processo e l'arrivo della futura sposa dell'ormai giusto monarca.

47.- Uso di effetti 'speciali': Pochi effetti speciali. Da indicare soltanto la presenza di giochi di illuminazione. • (I, 7, p. 45): la luce si attenua e la scena diventa più buia quando D. Pietro importuna Eleonora; (I, 8, p. 46) la scena si rischiarava quando entrano in scena Martella, D. Giovanni ed altri personaggi che accorrono al suono del colpo di un archibugio. • (IV, 7 e 8, pp. 78-79). Si gioca con la presenza e occultamento del lume che porta Cassandra. • (V, 9, p. 105) viene illuminata la loggia in cui si vedrà la scena che rappresenta l'assassinio compiuto dal re.

48.- Uso di scene con ampia presenza di attori: • (II, 8, pp. 46-47): in un palazzo campestre, accanto a diversi personaggi, entrano molti villani con i lumi. • (II, 9, p. 47): sempre davanti a questo palazzo in campagna, oltre i presenti, entrano cavalieri, cacciatori e soldati in cerca del re. • (III, 3-7, p. 59): nella sala di udienze ci sono diversi personaggi, i grandi del regno, paggi e guardie. • (IV, 8, p. 79): D. Giovanni con un numeroso accompagnamento di soldati arriva sulla scena del delitto. • (V, 3, p. 90): D. Giovanni seguito dai soldati. • (V, 8-9, pp. 101-108): D. Pietro, D. Giovanni, D. Alvaro, D. Fernando, i grandi del regno, guardie, popolo.

49.- Cambiamenti delle decorazioni: In (III, 3, p. 59) Gozzi indica che si apre un tendaggio e c'è un cambiamento di decorazione: "Apresi in due parti il cortinaggio, e la decorazione rappresenta una sala regia [...]".

50.- Didascalie di particolare importanza: • Sotto l'elenco dei personaggi, una breve didascalia informa che la scena si svolge a Siviglia e nei suoi dintorni e anche si sottolinea che "Il vestiario è alla Spagnola antica" (p. 12), e in altre piccole didascalie posteriori, si preciserà l'abbigliamento dei personaggi: "Donna Marzia, oltre ad un ricco, e bizzarro vestito da caccia, sarà armata di un dardo, due pistolette nella cintura [...]". (I, 2, p. 16): "[...] il Re, il quale non avrà nessun fregio di Re, ma di semplice cacciatore [...]". (I, 7, p. 23): "Marte la [sic] vestita da cameriera cittadina alla spagnola" (IV, p. 71). • Sono anche abbastanza esplicite le didascalie riguardanti la decorazione (II, p. 27; IV, p. 71; cfr. anche § 49).

IX.- EVENTUALI DATI D'IMPORTANZA PRESENTI NEI PARATESTI PROEMIALI

51.- Eventuali dati d'importanza: Nella prefazione intitolata *Notizie ed avvertimenti al pubblico* l'autore, oltre a parlare delle sue fonti (Cfr. § 06) e dell'argomento del testo di partenza, esprime le motivazioni del suo rifacimento, indicando che per la maggior parte è immaginario (il che non è vero) e che ha un chiaro scopo morale. Indica anche che questa sua opera non segue le regole poetiche aristoteliche, rispondendo così alle critiche subite dai suoi nemici, denominati dal drammaturgo "creduti sapienti" (p. 10) e difensori di un certo tipo di componimenti teatrali che il veneziano considera molto simili fra di loro, ma che servono solo a "sovertire gli umani cervelli, e a sconnettere la catena armonica del necessario bell'ordine della subordinazione" (p. 10). Inoltre, ci tiene molto in questa sede a precisare il sottotitolo della sua opera: "Io non la intitolò, nè Tragedia, nè Commedia, nè Tragicommedia, nè Dramma; la intitolò: *Azione scenica morale*. Prego ai critici a concederle almeno questo titolo" (p. 10).

X.- PRIMA RECITA

52.- Città e teatro: -

53.- Data: -

54.- Compagnia: -

55.- Teatro della prima a Venezia (qualora fosse differente a quello della prima assoluta): -

56.- Data della prima a Venezia (qualora fosse differente a quella della prima assoluta): -

57.- Numero complessivo di recite a Venezia indicato dall'autore: -

Nota: Gozzi afferma ne *La più lunga lettera...* (ZAN XIV, p. 67) che la recita di *MoGi* fu vietata a Venezia, ma che seppur fu poi rappresentata a Udine, benché senza successo. Dato che, nella stessa sede, indica che fu scritta dopo *AnDu* e *DoCo*, possiamo ipotizzare che *MoGi* fosse stata redatta nel 1801 o anni immediatamente successivi.

XI.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

58.- Osservazioni generali: ● Riferimenti metateatrali: Tutta la scena quarta dell'atto III (pp. 60-4), dove viene parodiato il teatro e la figura di Carlo Goldoni, è colma di riferimenti metateatrali di indiscutibile importanza per capire l'ideologia gozziana e lo scopo delle sue opere. "Poeta: [...] I pregiudizi / della imbecillità fuggon dinanzi / la scienza mia [...] Ragione, e verità dietro a' miei lumi / sorgono altere, e dalle puerili / catene miserabili ed abbiette / del pregiudizio, i popoli disciolgo." (III, 4, p. 60); "D. Giovanni: [...] I Teatri, Signor, son necessari / per trattenere onestamente i popoli [...]" (III, 4, p. 61). ● Riferimenti letterari e simili: "Pasquino: (da se) Rumores fuge. Io son nuovo Catone." (I, 2, p. 17), è una citazione che proviene da un'opera di Dionisio Catone, intitolata *Disticha de moribus* (libro I, dist. 12): "Martella: [...] Questa notte / è l'incendio di Troja" (II, 9, p. 47); "D. Giovanni: [...] Sire/ Vespasiano Imperatore illustre / uom saggio, giusto, ed avvéduto, e umano/ pensò da voi diverso [...]" (III, 5, p. 65). ● Riferimenti misogini: D. Alvaro all'inizio dell'opera ammonisce le donne che si vantano del fatto di possedere degli oggetti costosi, ma, in riferimento alla sua donna, Eleonora, che crede senza nobili natali, dichiara che nelle donne: "Nobiltà vere / son le virtùdi, e le onorate azioni" (I, 1, p. 15). Un'altra allusione misogina si trova nella sua critica all'educazione materna. Così, anche la madre del monarca è colpevole, insieme ad altri aspetti, dell'aspro e crudele temperamento del re, come affermano sia D. Marzia che D. Giovanni: "D. Marzia: [...] amore/ troppo indulgente della debil madre, / ch'ebbe D. Pietro [...]" (I, 4, p. 18); "D. Giovanni: [...] Nella regina, una di quelle madri / vidi, indulgenti, e tenere, che appagano / di tutto i Figli, e che alla lor presenza / condannano i Maestri di delitto / se ardiscono correggerli, ed infine/ una di quelle madri, che tessendo/ la rovina de' Figli, a lor medesme/ tesson le più funeste aspre sciagure [...]" (II, 5, pp. 37-38). Altri riferimenti misogini: "D. Giovanni: [...] (a Cassandra) Il cervel ti si accese, ed il cervello / d'una donna agitata, facilmente / immagina veder ciò che non vede." (IV, 3, p. 81); "D. Giovanni: [...] Oh donne, o donne, o figlie, o mogli, o serve,/ oh padri miserabili, o mariti, / occhio di lince, austerità, morale / che mai vi giova? Oh donne, oh donne, o donnel" (IV, 8, 82). ● Elementi proverbiali e idiomatici: "Martella: Eh vita mia non sono quella stolidà, / che comperò per pane un ravanello [...]" (Se dico la sua nascita, suo padre / mi tira il collo come a una pollastra" (II, 1, p. 28). "Martella: [...] Donna Marzia [...] è un gran di pepe, e troncherà la tresca" (IV, 1, pp. 71-72).

B.- FONTE SPAGNOLA: *El montañés Juan Pasqual y primer asistente de Sevilla*.

I.- TITOLO E DATI BIBLIOGRAFICI

59.- Autore e titolo: Juan De la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pasqual y primer asistente de Sevilla*.

Nota: Si chiama *asistente*, il primo magistrato del capoluogo andaluso, e *montanaros* si chiamano gli abitanti di una parte della Castiglia in cui i cristiani si erano rifugiati ai tempi dell'invasione araba.

60.- Edizione utilizzata: JUAN DE LA HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pasqual y primer asistente de Sevilla de un ingenio de esta corte*, Madrid, Antonio Sanz, 1750.

Nota: Anche se le pagine non sono numerate, ne indicheremo i numeri, da 1 a 28, per rendere più facile la consultazione dei riferimenti e delle citazioni del testo.

II.- TIPO

61.- Genere: Commedia

62.- Generi interni: Tre *seguidillas* di tipo popolare con versi si sette e cinque sillabe senza rima (7-5-7-5-5-7-5) cantate dalla serva Lucia (pp. 18-19) e un breve componimento di sette versi ottosillabi con rima in assonanza cantato da Mochuelo (p. 18). Tutt'e tre nella seconda *jornada*.

III.- PERSONAGGI E DIALOGHI

63.- Elenco (come risulta nell'edizione) ed equivalenza dei personaggi fra la fonte spagnola e il testo gozziano:

<i>El Montañés Juan Pasqual y primer asistente de Sevilla</i>	<i>Il Montanaro don Giovanni Pasquale</i>
El Rey D. Pedro	D. Pietro
Juan Pasqual	Pasquale (D. Giovanni Toledo)
D. Alvaro	D. Alvaro
Mochuelo, Gracioso	Pasquino
Perote, Segundo	-
Llorente	-
Una Muger	-
Una Vieja	Cassandra
Un Hombre	-
Leonor, Dama primera	Eleonora
Doña Maria Padilla	Donna Marzia Padilla
Lucia	Martella
Un Zapatero	Sancio, giovine calzolaio
Sancho Pineda	-
Un letrado	-
Ministros	-
Vecinos	-

Nota: ● La corrispondenza fra alcuni personaggi non sempre è totale. Il protagonista Juan Pasqual è un “alcalde” nella opera di partenza e Gozzi lo innalza alla categoria di ministro del re e lo rende di nobile estrazione. ● Mochuelo, il *gracioso* del teatro spagnolo, non si corrisponde esattamente con Pasquino. Sebbene entrambi offrano una certa comicità, è molto minore nel caso di Pasquino. ● La serva di Leonor/Eleonora, non soltanto cambia nome ma è molto diversa caratterialmente: mentre nel testo spagnolo è una serva avida di soldi, nell’opera gozziana è, al contrario, molto fedele alla sua signora e svolge un ruolo importante sia per quanto riguarda la sua presenza sulla scena sia nella sua comicità, è tutt’altro che rozza, tanto da usare anche citazioni colte, perfino in latino (I, 3, p. 17). Questo fa pensare che forse Gozzi avesse in mente un’attrice particolare, vale a dire, una donna che potesse mostrare una performance *ad hoc*. ● Nel caso del calzolaio, il personaggio della madre testimone dell’uccisione del figlio è stata un’invenzione di Gozzi, per aumentare il patetismo della scena, mentre nel testo di Hoz y Mota è una semplice donna anziana senza nessun rapporto di parentela con lo scellerato calzolaio. ● Si riduce enormemente il numero di personaggi, forse per la disposizione degli attori della compagnia Sacchi.

IV.- STRUTTURA DELL'INTRECCIO

64.- Riassunto e distribuzione:

07. "Passante e distribuzione."		
Antefatto		
Juan Pasqual, nato nelle montagne di Leon, dedicò tutta la sua vita al servizio del re Alfonso e non avendone ricevuta ricompensa, in vecchiaia si trasferì nella campagna sivigliana dove possedeva, in eredità dalla moglie, diverse terre, con le quali riesce a mantenere sua figlia Leonor.		
	Azione scenica	Azione fuori scena (parallela)
Atto I	D. María de Padilla è a caccia. Dopo aver ucciso un orso, incontra il re e con grande dispiacere gli domanda se è deciso a risposarsi con Blanca de Borbón. Il re, senza rispondere, se ne va, per inseguire un altro animale. In una dimora non lontana la figlia di Juan Pasqual, Leonor, racconta alla sua serva Lucia della sua noia di dover restare in un deserto per il desiderio capriccioso di suo padre. Lucia la convince a lasciarsi rapire dal suo spasimante D. Alvaro, ma la dama si nega dato che l'onore è importante. In quel momento si presenta D. Alvaro, proprio quando inizia una tempesta. D. Alvaro, sentendo arrivare il padre della donna amata con il re, si nasconde in una stanza vicina. Juan Pasqual, senza riconoscere il suo ospite, gli racconta tutto l'antefatto. Afferma che ciò che manca al nuovo monarca è un buon amministratore di giustizia e fa vedere al finto Ramiro tutti i difetti del giovane re D. Pedro. In quel momento, un vicino arriva per affermare che a Siviglia un calzolaio ha ucciso sua moglie perché viveva con l'organista della cattedrale, con il quale era scappata. Il re accetta l'operato del calzolaio, ma Juan Pasqual dichiara che è un delitto. Dopo queste parole il montanaro dice al suo ospite che è giunta l'ora di andare a dormire e che ha disposto un letto per lui, proprio nella stanza dove è nascosto D. Alvaro. Gli innamorati sono disperati. D. Alvaro vuole difendere l'onore della donna, ma non vuole esser riconosciuto dal suo sovrano. Leonor ha paura di suo padre. Il re si è invaghito della bella giovane per cui non vuole andare nella camera che gli è stata assegnata per poter trovarsi da solo con la bella giovane. Ci riesce senza sapere che D. Alvaro, nascosto, sta sentendo tutto. Per troncare questo dialogo amoroso, D. Alvaro dà fuoco alla stanza e con forti grida riesce a fuggire senza essere visto. Così rientra nella dimora di Juan Pasqual con sei servi per aiutarli contro le fiamme e scopre il suo re, che in questo modo è riconosciuto dall'anziano e da tutti. Il monarca invita il vecchio signore a trasferirsi a Siviglia per fare da Assistente di Giustizia. Juan Pasqual accetta, a patto che gli sia permesso di fare giustizia a tutti, siano ricchi o poveri.	Una scena di caccia con villani e nobili.
Entracte		
Atto II	D. María de Padilla è disperata, dato che l'imprigionamento della futura sposa del re, la francese dona Blanca non ha provocato l'amore del re verso di lei. Arriva Leonor che, angosciata per le avances del re, che	

	addirittura proprio quel giorno è entrato a casa sua in assenza del suo progenitore, le racconta tutto ciò che è capitato a suo padre e a lei dal primo incontro con il monarca. María de Padilla le assicura che lei si occuperà di conservare il suo onore. Va via la giovane e arrivano il re, D. Alvaro e Mochuelo, che parlano della buona gestione di Juan Pascual nell'amministrare la giustizia, poiché il carcere della città è vuoto e nessuno dei carcerati vi trascorre più di un mese. Arrivano Juan Pascual e il notaio. Il primo ha fatto mettere delle arance in uno stagno e ha fatto chiamare i notai per chiedere quante ve n'erano. Soltanto il suo amico Sancho Pineda è entrato nello stagno per provare che invece di tre ve n'erano solo tre metà. Il re concede a Sancho Pineda il titolo di notaio del Consiglio di Siviglia e decide che nessun'altro porti questo titolo in avanti. Entrano altri due con la notizia che hanno catturato un calzolaio che ha sgozzato l'organista della cattedrale. Fanno entrare l'assassino con due guardie e il detenuto racconta a tutti le cause del suo agire. Per aver commesso adulterio con sua moglie, l'organista è stato condannato dal giudice a non suonare lo strumento per un anno, e così, per questa mancanza di giustizia, ha ucciso prima la moglie e più tardi l'organista, che era fuggito. La condanna di Juan Pascual sarà che il calzolaio non potrà cucire scarpe per un anno. La notte sta arrivando e il re vuole incontrare Leonor, come D. Alvaro. Senza soluzione di continuità vanno via tutti i personaggi di prima (Juan Pascual parte per fare la ronda) ed entrano Leonor e la serva Lucia. Quest'ultima con la promessa di diversi gioielli ha tradito sua padrona, avendo dato la chiave del giardino al re D. Pedro. Arriva prima D. Alvaro con Mochuelo. Scena comica tra una vecchia e Mochuelo e gli altri servi, che canteranno componimenti di carattere popolare. Lucia canta per essere riconosciuta nel buio della notte dal re. Nel frattempo arriva il calzolaio, fedele a Juan Pascual, che, sentendo il rumore davanti alla dimora del suo benefattore (sono il re e Lucia che chiacchierano), decide di intervenire e muore nella lotta, ma prima di morire dichiara di ricevere la punizione divina. Arrivano diversi vicini e la vecchia, che ha visto tutto e riconosciuto il monarca. Arriva pure Juan Pascual sorpreso di aver trovato un morto davanti alla sua inferriata. I passanti dichiarano di essere usciti al richiamo della vecchia e questa viene chiamata. In un primo momento l'anziana confessa di non aver visto niente, ma, di fronte alla prospettiva di una vita in prigione, scopre, davanti al giudice Juan Pascual, il nome del vero assassino, cioè il re stesso. Allo stesso tempo dichiara tutto ciò che non sapeva il buon amministratore, vale a dire, che il re faceva la guardia davanti al suo portone e che sua figlia amava, ricambiata, D. Alvaro. Da questo momento Juan Pascual si dichiara giudice del suo onore. Vanno via e arrivano D. Alvaro e Mochuelo; quest'ultimo, facendo la figura del millantatore, dichiara di aver lottato contro un esercito intero. È l'alba. Arriva María de Padilla, e Juan Pascual, Leonor, Lucia e Perote. Il re crede che nessuno è stato testimone del suo misfatto. Per proteggere l'onore di sua figlia e poter fare giustizia la consegna a María di Padilla, mentre afferma di saper fare giustizia.	
<i>Entracte</i>		
<i>Atto III</i>	Il monarca presiede un'udienza con Juan Pascual dove giudicano con grand'astuzia parecchie cause. Quindi si riprende l'argomento della giornata II ed il re esige che si faccia giustizia. A proposito di questo, si solleva una discussione sui poteri rispettivi del sovrano e della giustizia. María di Padilla intercede in favore della regina, che il re vuole giustiziare. Questi ordina di mettere in libertà D. Alvaro e, al contrario, di prendere D. Enrique. Il re continua a pensare ai suoi amori con Leonor e questo amore è combattuto contemporaneamente da D. María, Leonor, D. Alvaro e Sancho Pineda. Juan Pascual interviene in favore di D. Alvaro e D. Leonor ma il re nega il suo consenso affinché possano sposarsi. Si ricevono notizie che D. Enrique è riuscito a scappare. Juan Pascual è restio a fare morire D. Bianca e discute un'altra volta sul potere del re e della giustizia. Annuncia finalmente che la causa dell'omicida del calzolaio è giudicata. Allora tutti si spostano nella strada del Candilejo dove Juan Pascual scopre la testa del re. Questo lo nomina assistente perpetuo e malvolentieri unisce in matrimonio D. Alvaro con Leonor.	

65.- Tema principale: Il re deve essere un esempio chiaro di moralità, e la giustizia è uguale per tutti.

66.- Temi secondari: Onore, giustizia, amore.

V.- LUOGO

67.- Luogo generale: Anche se non è indicato esplicitamente da nessuna didascalia, si deduce dal testo che l'azione si svolge a Siviglia e nei dintorni

68.- Luoghi particolari: Anche se non è indicato in modo esplicito, la campagna sivigliana, la dimora di Juan Pascual, vicina alla scena di caccia, il palazzo reale a Siviglia e una piazza vicina alla stanza di Juan Pascual.

69.- Identità di luogo fra le scene: Anche se il testo non è diviso in scene e non c'è nessuna didascalia che lo indichi, la prima *jornada* si svolge nella campagna sivigliana. La seconda *jornada* trascorre a Siviglia, nel palazzo reale e in una piazza vicina alla dimora del primo *assistente* di Siviglia. La terza *jornada* si sviluppa anche nel palazzo reale di Siviglia e sulla stessa piazza della seconda *jornada*.

VI.- TEMPO

70.- Numero di versi per atto (*jornadas*):

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>Totale</i>
<i>Versi (Suelta 1750)</i>	1153	1057	2027	4247

71.- Durata totale dell'azione: Parecchi giorni. Non c'è una soluzione di continuità tra la prima e la seconda *jornada*, si potrebbe dedurre che sono passati diversi giorni.

72.- Soluzione di continuità fra gli atti (*jornadas*): I/II/II.

Tra la prima e la seconda *jornada* è trascorso un po' di tempo, da quanto si deduce dalle parole dei personaggi: Leonor, l'amata non ricambiata del re D. Pietro, indica che dal suo arrivo a Siviglia da parecchi giorni è rinchiusa in casa per evitare l'incontro con il re; anche il *gracioso* Mochuelo puntualizza che la

presenza del primo assistente ha svuotato il carcere della città: “Mochuelo: La Carcel tiene desierta, / no ay preso che dure un mes [...]” (II, p. 14).

73.- Soluzione di continuità all'interno degli atti (anche se non c'è indicazione della divisione fra le scene): Sì. ● Nella prima *jornada* sono trascorsi diverse ore, dato che è necessaria la luce per andare a caccia e verso la fine sappiamo da una battuta del Re (I, p. 12) che il nuovo giorno sta per arrivare. ● La seconda *jornada* si svolge in modo simile, dal pomeriggio alla notte, fino all'alba. ● La terza *jornada* copre una parte del giorno successivo.

74.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie: “Alvaro: Viendo que el dorado Febo / su carroza en el mar baña, / cediendo à la noche el Cetro [...]”, (I, p. 3); “Rey: Pues a del rosado Oriente / el Sol dora los balcones, / que el Alva à perlas guarnece, / vamos à Sevilla”, (I, p. 12); “Leonor: [...] Oy, pues, quan lo el Alva hermosa / entre dorados zelages, / corriò la cortina el Sol / de su cristalino catre [...]”, (II, p. 13); “Juan: [...] corre la noche el velo”, (II, p. 17); “Rey: [...] Juan Pasqual ronda / hasta muy tarde [...]”, (II, p. 19); “María: Aora amanece?”, (II, p. 22); “Rey: [...] veamos si mañana aveis / el delito averiguado”, (II, p. 23); “Juan: Y aunque lo vereis mañana / castigado [...]”, (II, p. 23).

VII.- RISPETTO DELLA REGOLA DELLE TRE UNITÀ

75.- Tempo: No. Diversi giorni.

76.- Luogo: Sì, se si considera un unico luogo la città di Siviglia e dintorni.

77.- Azione: Sì. L'azione principale è la conversione morale del monarca in un sovrano giusto e clemente.

VIII.- ELEMENTI MATERIALI, PERFORMATIVI E DIDASCALICI

78.- Uso di particolari oggetti, presenza di effetti speciali, uso di scene con ampia presenza di attori, cambiamenti delle decorazioni, ecc.: ● Le tre mezz'arance gettate nello stagno per mettere alla prova i notai (*escribanos*). ● Il lumicino d'olio che porta la vecchia e che le permette di riconoscere l'assassinio del calzolaio nella persona del re. ● L'immagine in pietra del re.

79.- Didascalie di particolare importanza: Non ne esistono appena, sono ridotte alla minima espressione. L'unica un po' più lunga è presente verso la fine dell'opera per indicare il piano ordito da Juan Pasqual per far veder al re che il colpevole deve sempre pagare per le sue colpe, e dato che il reo è proprio il sovrano, bisogna punire un'immagine del re: “Descubrese un nicho, y en él la imagen del Rey de medio cuerpo, fingido de piedra; y à la ventana, donde se assomó la Vieja, un candil colgado” (III, p. 35).

IX.- ALTRI DATI DI PARTICOLARE IMPORTANZA E OSSERVAZIONI GENERALI

80.- Osservazioni: È una delle diciotto opere del *Siglo de Oro* spagnolo che presentano come personaggio la figura del re *D. Pedro el cruel*. Lo stesso Gozzi lo farà protagonista di un'altra opera ‘spagnolesca’, intitolata *Le due notti affannose*.

Indici e bibliografia

Indice delle abbreviazioni

COL: *Opere del Conte Carlo Gozzzi*, Venezia, Colombani, 1772-74, 8 voll.

*COL IX: *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Foglierini, 1787.

*COL X: *Opere del Conte Carlo Gozzzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Venezia, Curti, 1792.

ZAN: *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzzi*, Venezia, Zanardi, 1801-03, 14 voll.

AmAs: Amore assottiglia il cervello

AnDu: Annibale duca di Atene

BiCo: Bianca contessa di Melfi

CaDo: La caduta di donna Elvira

CiPa: Cimene Pardo

DoCo: La donna contraria al consiglio

DoIn: La donna innamorata da vero

DoVe: La donna vendicativa

DrAm: Le droghe d'amore

DuFr: I due fratelli nemici

DuNo: Le due notti affannose

EcNa: Eco e Narciso

FiAr: La figlia dell'aria

MaVo: La malia della voce

Meta: Il metafisico

MoCo: Il moro di corpo bianco

MoGi: Il montanaro don Giovanni Pasquale

PrFi: La principessa filosofa

PuPr: La punizione del precipizio

PuSe: Il pubblico secreto

Bibliografia citata

Manoscritti

Biblioteca del Museo Correr di Venezia

Archivio Gradenigo-Dolfin 67, *Notatori Gradenigo*.

Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*.

Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*.

Fondo Gozzi 7.1: *Il Cavalier amico*.

Fondo Gozzi, 9.4 *Le Convulsioni o sia Il Contratempo. Introduzione a due farse*, cc. 1r-9r; *Addio per Venezia 1763*, cc. 11r- 12v.

Fondo Gozzi 9.8: *Enrichetta a Londra*.

Fondo Gozzi, 9.10.

Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti teatro*.

Fondo Gozzi, 11.1/1-7, *Memorie inutili*.

Fondo Gozzi, 18.4.

Ms. Italiano, VII, 2504 (=12069), *Memorie inutili*-

Ms. Italiano, IX, 685 (=12075), *La rappresentazione del re cervo*.

Ms. Italiano, IX, 681 (=12071).

Biblioteca della Casa Goldoni di Venezia

Archivio Vendramin, 42 F 9 /1, *Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759, e litte, e Antonio Sacco per pagamento di detto debito 1752-1759*.

Archivio Vendramin, 42F 12/11, *Giornale e Cassa di Palchi venduti in Teatro e di Careghe. Per l'Autunno 1781 e il Carnevale 1782*.

Archivio di Stato di Padova

Archivio Teatro Verdi, busta 86, *Nota delle rappresentazioni e introiti fatti dalla compagnia Pellandi nella quadragesima 1802 nel nobil teatro di Padova*.

Archivio Storico della Città di Torino

Collezione IX, vol. 5, *Ordinati della società dei cavalieri*.

Collezione IX, vol. 8, *Ordinati della società dei cavalieri*.

Collezione IX, vol. 46, *Conti*.

Collezione IX, vol. 52, *Conti*.

Collezione IX, vol. 54, *Conti*.

Collezione IX, vol. 55, *Conti*.

Collezione IX, vol. 60, *Conti*.

Collezione IX, vol. 64, *Conti*.

Collezione IX, vol. 67, *Conti*.

Collezione IX, vol. 68, *Conti*.

Edizioni delle opere di Carlo Gozzi

BARBIERA, RAFFAELLO (a cura di), *Poesie veneziane scelte e illustrate da Raffaello Barbiera con uno studio sulla poesia vernacola e sul dialetto di Venezia*, Firenze, Barbèra, 1886.

GOZZI, CARLO, *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-74, 8 voll. (= COL).

GOZZI, CARLO, *Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co: Carlo Gozzi con due ragionamenti preliminari*, Venezia, Pasquali, 1782.

GOZZI, CARLO, *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Foglierini, 1787 (= *COL IX).

GOZZI, CARLO, *Bianca contessa di Melfi, ossia Il maritaggio per vendetta. Dramma tragico in cinque atti e in verso sciolto del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Curti, 1791.

- GOZZI, CARLO, *Cimene Pardo. Dramma tragico in cinque atti e in verso sciolto del Conte Carlo Gozzzi*, Venezia, Antonio Curti q. Vito, 1791.
- GOZZI, CARLO, *Opere del Conte Carlo Gozzzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Venezia, Curti, 1792 (= *COL X).
- GOZZI, CARLO, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, Carlo Palese, 1797, 3 voll.
- GOZZI, CARLO, *Il metafisico, ossia L'amore e l'amicizia alla prova. Dramma del Co. Carlo Gozzzi, ne Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di "Notizie storico-critiche" e del "Giornale dei teatri di Venezia"*, Venezia, s. s., 1798, vol. XIX, pp. 1-106 c. n. i.
- GOZZI, CARLO, *Il moro di corpo bianco. Commedia del Conte Carlo Gozzzi, ne Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di «Notizie storico-critiche» e del «Giornale dei teatri di Venezia»*, Venezia, s. s., 1799, vol. XXXVIII, pp. 1-125 c. n. i.
- GOZZI, CARLO, *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzzi*, Venezia, Zanardi, 1801-03, 14 voll. (= ZAN).
- GOZZI, CARLO, *Bianca contessa di Melfi ossia il maritaggio per vendetta. Dramma Tragico del Conte Carlo Gozzzi*, in *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'«Anno Teatrale» corredata di Notizie storico-critiche*, Venezia, Rosa, 1808, vol. IX, pp. 2-91.
- GOZZI, CARLO, *Fiabe* (a cura di ERNESTO MASTI), Bologna, Zanichelli, 1884, 2 voll.
- GALANTI, FERDINANDO, *Scritti inediti di Carlo Gozzzi*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. VI, t. IV (1885-86), pp. 1201-1215 e 1319-1346 (poi Venezia, Antonelli, 1886).
- GOZZI, CARLO, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà* (a cura di GIUSEPPE PREZZOLINI), Bari, Laterza, 1910, 2 voll.
- GOZZI, CARLO, *Opere. Teatro e polemiche teatrali* (a cura di GIUSEPPE PETRONIO), Milano, Rizzoli, 1962.
- CARLO GOZZI, *Il ragionamento ingenuo* (a cura di ALBERTO BENISCELLI con presentazione di ELIO PAGLIARANI), Genova Costa & Nolan, 1983.
- GOZZI, CARLO, *Fiabe teatrali* (a cura di PAOLO BOSISIO), Milano, Bulzoni, 1984.
- Carlo Gozzzi* (scelta e introduzione di FERDINANDO TAVIANI; apparati di MIRELLA SCHINO), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (ma nel *colophon* 2001).
- GOZZI, CARLO, *Lettere* (a cura di FABIO SOLDINI), Venezia, Marsilio-Regione del Veneto, 2004.
- GOZZI, CARLO, *Fiabe teatrali* (a cura di ALBERTO BENISCELLI), Milano, Garzanti, 2004² (1994).
- GOZZI, CARLO, *Memorie inutili* (a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA), Milano, LED, 2006, 2 voll.
- GOZZI, CARLO, *Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto* (a cura di CAMILLA GUAITA), Milano, CUEM, 2008.
- GOZZI, CARLO, *La semplice in cerca di spirito*, Milano, Cento Amici del Libro, 2010.
- GOZZI, CARLO, *La cena mal apparecchiata* (a cura di PIERMARIO VESCOVO), Venezia, Marsilio, in corso di stampa (CARLO GOZZI, *Le Opere*, Edizione Nazionale).

Edizioni di opere di altri autori

- ARISTOTELE, *Rhetorica e Poetica* (a cura di MARCELLO ZANATTA), Torino, UTET, 2004.
- «Avvisi» [della città di Genova], 4 novembre 1780.
- BARETTI, GIUSEPPE, *Epistolario* (a cura di LUIGI PICCIONI), Bari, Laterza, 1936, 2 voll.
- BARETTI, GIUSEPPE, *Opere* (a cura di FRANCO FIDO), Milano, Rizzoli, 1967.
- BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Forni, 1978, 2 voll. (ristampa anastatica dell'edizione padovana Conzatti, 1781-1782).
- BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani precedute dal foglio che serve dei prospetto all'opera Notizie storiche de' comici più rinomati italiana* (a cura di GIOVANNA SPARACELLO et alii), 2010 (consultabile online e scaricabile in <http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Bartoli_notizie.pdf>; *princeps*: Padova, Conzatti, 1782).
- BERENGO, MARINO (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La hija del aire* (a cura di FRANCISCO RUIZ RAMÓN), Madrid, Cátedra, 1987.
- Abbiamo preso visione anche delle seguenti edizioni settecentesche:
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedia famosa, La hija del ayre. Parte primera. Fiesta que se representò à sus Magestades en el Salon Real de Palacio. De Don Pedro Calderon de la Barca*, s.n.t. (ma Settecento).

- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedia famosa. La hija del ayre. Parte segunda. Fiesta que se representó á sus Magestades en el Salon Real de Palacio. De Don Pedro Calderon de la Barca*, Barcelona, Carlos Sopera, 1763.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedia famosa. La hija del ayre. Primera parte de Don Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Francisco Suriá, 1781.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedia famosa. La hija del ayre. Segunda parte. Fiesta que se representó á SS. MM. en el Salon de Palacio. De Don Pedro Calderon de la Barca*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada a costas de la Compañía, s. d. (ma Settecento).
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedia famosa Gustos, y disgustos no son más que imaginación de Don Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada a costas de la Compañía, s. d. (ma Settecento).
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedias* (ed. facs. prepared by DON W. CRUICKSHANT and J. E. JAREY with textual and critical studies), Westmead (England), Gregg International, 1973, 10 voll., vol. 19 [ed. facsimile di *Sexta parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] que publica la amistad de Don Ivan de Vera Tassis [...]*, Madrid, Francisco Sanz, 1683].
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedias. Vol. VI: Sexta Parte de Comedias: Andrómeda y Perseo. El José de las mujeres. Los empeños de un acaso. Primero soy yo. La estatua de Prometeo. El secreto a voces. Dar tiempo al tiempo. El mágico prodigioso. Mejor está que estaba. Fieras afemina amor. Dicha y desdicha del nombre. Para vencer a amor, querer vencerle* (ed. de JOSÉ MARÍA VIÑA LISTE), Madrid, Biblioteca Castro - Fundación José Antonio de Castro, 2010 (in corso di stampa).
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La gran comedia Eco, y Narciso, fiesta que se representó á sus magestades en el Coliseo de Buen-Retiro, de Don Pedro Calderon de la Barca*, s. n.t. (ma Settecento).
- CAMINER TURRA, ELISABETTA, *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Savioni, 1774-1776, 6 voll.
- CASANOVA, GIACOMO, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de La Houssaje*, Amsterdam (ma Lugano), Pietro Mortier (ma Agnelli), 1769
- CHIARI, PIETRO, *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Pasinelli, 1750-1752, 4 voll.
- DE AYALA Y GUZMÁN, MARCELO ANTONIO, *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*, Valencia, Impr. de la Viuda de J. de Orga, 1763.
- [DE AYALA Y GUZMÁN, MARCELO ANTONIO], *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco de un ingenio de la Corte*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, (1755?).
- [DE AYALA Y GUZMÁN, MARCELO ANTONIO], *Comedia famosa. El negro del cuerpo blanco y el esclavo de su honra de un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz , 1743.
- [DE AYALA Y GUZMÁN, MARCELO ANTONIO], *El negro del cuerpo blanco: comedia famosa de un Ingenio de esta Corte*, s. l. (ma Sevilla), Imprenta de la Viuda de Francisco Leefdael, s. d. (ma 1700-1717).
- [DE CAÑIZARES, JOSÉ], *Comedia famosa Pedro de Urdimalas de un ingenio de esta corte*, Madrid, Antonio Sanz, 1750.
- DE CAÑIZARES, JOSÉ, *Comedia famosa El honor da entendimiento, y el más bobo sabe más de Don Joseph de Cañizares*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada a costas de la Compañía, s. d. (ma Settecento).
- DE CÓRDOBA Y FIGUEROA, DIEGO - DE CÓRDOBA Y FIGUEROA, JOSEPH, *Comedia famosa Rendirse a la obligacion*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada a costas de la compañía, s. d. (ma s. XVIII).
- DE LA HOZ Y MOTA, JUAN, *Comedia famosa El montañés Juan Pasqual y primer asistente de Sevilla de un ingenio de esta corte*, Madrid, Antonio Sanz, 1750.
- DE LEYVA RAMÍREZ DE ARELLANO, FRANCISCO, *El negro del cuerpo blanco*, Granada, Impr. de Juan Vazquez Piedrola, 1756.
- DE LEYVA RAMÍREZ DE ARELLANO, FRANCISCO, *El negro del cuerpo blanco*, Madrid, Impr. de Juan Sanz, 1756.
- DE MATOS FRAGOSO, JUAN, *Comedia famosa La venganza en el despeño y tyrano de Navarra de Don Juan de Matos Fragoso*, s. n. t. (suelta).
- DE MATOS FRAGOSO, JUAN - MARTÍNEZ, ANTONIO - DE ZABALETA, JUAN, *La myger contra el consejo. Comedia famosa*, Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. d. (probabilmente fine '600 o inizio '700).
- DE MOLINA, TIRSO, *El amor y la amistad y prueba real para conocer los verdaderos amantes y amigos. Comedia sin fama del maestro Tirso de Molina*, Madrid, Theresa de Guzmán, 1734.
- DE MOLINA, TIRSO, *Celos con celos se curan* (edición crítica, estudio y notas de BLANCA OTEIZA), Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- DE ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO, *Comedia famosa Casarse por vengarse de Don Francisco de Roxas*, Madrid, Antonio Sanz, 1744.
- DI PORCIA, GIOVANARTICO, *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro Vite*, «Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici», 1 (1728) [Venezia, Cristoforo Zane], pp. 127-143

- DU BOS, JEAN-BAPTISTE, *Riflessione critiche sulla poesia e sulla pittura* (a cura di MADDALENA MAZZOCUT-MIS e PAOLA VINCENZI, pref. di ELIO FRANZINI, trad. di MANUELE BELLINI e PAOLA VINCENZI), Palermo, Aesthetica, 2005 (1770⁷: 1719).
- ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984 (1980).
- Elite des bons mots et des pensées choisies, recueillies avec soin des plus célèbres Auteurs & principalement des Livres en ANA*, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1709⁴ (1704).
- FIORIO, GAETANO, *Trattenimenti teatrali*, Venezia, Domenico Fracasso, 1791, 4 voll.
- «Gazzetta Toscana», 25 aprile 1778.
- «Gazzetta veneta privilegiata», 7 dicembre 1799.
- GOLDONI, CARLO, *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*, Paris, Veuve Duchesne, 1787, 3 voll.
- GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere* (a cura di GIUSEPPE ORTOLANI), Milano, Arnoldo Mondadori, 1935-1956, 14 voll..
- GOLDONI, CARLO, *Memorie* (a cura di PAOLO BOSISIO, traduzione di PAOLA RANZINI), Milano, Mondadori, 1993.
- GOLDONI, CARLO, *Pamela fanciulla. Pamela maritata* (a cura di ILARIA CROTTI), Venezia, Marsilio, 1995.
- GOLDONI, CARLO, *L'uomo prudente* (a cura di PIERMARIO VESCOVO), Venezia, Marsilio, 2002² (1995).
- GOLDONI, CARLO, *La dalmatina* (a cura di ANNA SCANNAPIECO), Venezia, Marsilio, 2005.
- GOLDONI, CARLO, *La scozzese* (a cura di MARZIA PIERI), Venezia, Marsilio, 2006.
- GRATAROL, PIETRO ANTONIO, *Memorie ultime di Pietro Antonio Gratarol coi documenti della di lui morte, e dell'ingiustizia del Fisco Veneto verso la di lui Famiglia, per servire di Supplemento alla Narrazione Apologetica del medesimo Autore*, Venezia, Zatta, 1797.
- GRITTI, FRANCESCO, *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*, Venezia, Modesto Fenzo, 1776, 2 voll.
- Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, (s.n.t.), 1796-1804, 61 voll.
- LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias* (edición de JUANA DE JOSÉ PRADES), Madrid, C. S. I. C., 1971.
- LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* (a cura di MARIA GRAZIA PROFETI), Napoli, Liguori, 1999 (1609).
- MANCINI, GIAMBATTISTA, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Regio Stampatore, 1777.
- MONTESQUIEU, CHARLES-LOUIS DE SECONDAT DE, *Lo spirito delle leggi* (a cura di ROBERT DERATHÉ, pref. di GIOVANNI MACCHIA, trad. di BEATRICE BOFFITO SERRA), Milano, Rizzoli, 2007⁷ (1748).
- MONTI, VINCENZO, *Aristodemo* (a cura di ARNALDO BRUNI), Parma, Guanda, 1998.
- MORETO, AGUSTÍN, *Comedia famosa Hasta el fin nadie es dichoso*, Valladolid, Alonso del Riego, s. d. (ma 1700).
- MORETO, AGUSTÍN, *Comedia famosa El defensor de su agravio, de don Agustín Moreto*, Madrid, Antonio Sanz, 1754.
- MORETO, AGUSTÍN, *El desdén con el desdén de Don Agustín Moreto*, Madrid, Antonio Sanz, 1757.
- MORETO, AGUSTÍN, *Primera parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabana*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera [...] a costa de Mateo de la Bastida, 1654, in *Teatro español del Siglo de Oro: base de datos de texto completo*, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.
- MORETO, AGUSTÍN, *El desdén con el desdén* (edición, prólogo y notas de ENRICO DI PASTENA), Barcelona, Crítica, 1999.
- MOSCHINI, GIANNANTONIO, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia, Palese, 1806-1808, 4 voll.
- MURATORI, LODOVICO ANTONIO, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 2 voll., 1706.
- PIAZZA, ANTONIO, *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, s. e. (ma Modesto Fenzo), 1771.
- RAVÀ, ALDO (a cura di), *Lettere di donne a Giacomo Casanova*, Milano, Treves, 1912.
- RICCOBONI LUIGI, *Reflexions historiques et critiques sur le differens theatres de l'Europe*, Amsterdam, Aux Depens de la Compagnie, 1740 (1738) [ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969].
- RICCOBONI, LUIGI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti* (a cura di IRENE MAMCZARZ), Milano, Il Polifilo, 1973.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Les confessions*, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, vol. I.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Dictionnaire de musique*, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, vol. V.
- SEREGNI, GIOVANNI et alii (a cura di), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, A. Milesi & figli, 1910-1942, 12 voll.
- TOUSSAINT, FRANÇOIS-VINCENT, *Les Maurs*, Amsterdam, Aux depens de la compagnie, 1748.

- VERTI, ROBERTO (a cura di), *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764 - 1823*, Pesaro, Fondazione Rossini, s. d. (ma 1996), 2 voll.
- WILLI, ANDREA, *Rosalía, ovvero L'Amor coniugale*, Venezia, s. s., 1797.
- ZANNONI, ATANASIO, *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico*, Padova, Conzatti, 1789, 2 voll.

Studi sull'opera gozziana

- ALBERTI, CARMELO (a cura di), *Carlo Gozzzi scrittore di teatro. Atti del convegno internazionale (Venezia, 4-5 novembre 1994)*, Roma, Bulzoni, 1996.
- ALBERTI, CARMELO, *Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie serio-facete oltre le favole teatrali*, in ID. (a cura di), *Carlo Gozzzi scrittore di teatro. Atti del convegno internazionale (Venezia, 4-5 novembre 1994)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 215-271.
- ARQUÉS, ROSSEND, *Il viaggio dell'amore e dell'amicizia: da Tirso a Gozzzi*, in SUSANNE WINTER (a cura di), *Carlo Gozzzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 207-223.
- BAZOLI, GIULIETTA, *Antonio Sacchi: ultimo atto*, «Rivista di letteratura teatrale», 3 (2010), pp. 27-54.
- BENISCELLI, ALBERTO, *Carlo Gozzzi tra romanzi 'antichi' e 'moderni'*, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzzi. Letteratura e musica*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 13-34.
- BENISCELLI, ALBERTO, *Il teatro «spagnolo» di Gozzzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 131-155.
- BENTOGGIO, ALBERTO, *Una filosofa principessa*, in MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI (a cura di), *Studi gozzziani*, CUEM, 2006, pp. 61-86.
- BOMBIERI, CRISTINA, *Le due redazioni delle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLII/438 (1965), pp. 161-208.
- CAMBIAGHI, MARIAGABRIELLA (a cura di), *Studi gozzziani*, Milano, CUEM, 2006.
- CEDERNA, CAMILLA M., *Specchi pericolosi. Carlo Gozzzi critico del dramma flebile francese*, in «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), p. 223-242.
- CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo*, «Problemi di critica goldoniana», XV, 2008 [2009], pp. 7-44.
- CROTTI, ILARIA, *Lo stanzino e lo scrittoio: luoghi metonimici nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, in MONICA GIACHINO - MICHELA RUSI - SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN (a cura di), *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 85-97.
- CROTTI, ILARIA, *Fantasmì del 'romanzesco' nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», III (2008), pp. 11-26.
- CROTTI, ILARIA, *Immagini dell'«ingenioso hidalgo» nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, in MARGHERITA MESIRCA - FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Il revival cavalleresco dal «Don Chisciotte» all'Ivanhoe (e oltre). Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Gimignano, 4-5 giugno 2009)*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 51-74.
- CROTTI, ILARIA, *Il «romanzesco» e le sue epifanie nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, in SIMONA COSTA - MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, 2 voll., vol. I, pp. 195-212.
- FABIANO, ANDREA, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzzi: prime osservazioni*, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 171-186.
- GORLA, MATTEO, *Cinque lettere di Teodora Ricci a Carlo Gozzzi*, in MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI (a cura di), *Studi gozzziani*, Milano, CUEM, 2006, pp. 107-132.
- GUTHMÜLLER, BODO - OSTHOFF, WOLFGANG (a cura di), *Carlo Gozzzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997.
- GUTHMÜLLER, BODO, *«Xe romanzi, o no xe romanzi ste vicende?»*, «I Due fratelli nemici» di Carlo Gozzzi, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzzi. Letteratura e musica*, Roma, Bulzoni, 1997.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Carlo Gozzzi fra 'Carlos' e 'Don Carlo': «Le droghe d'amore»*, in MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ et alii (coordinado por), *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, Tradiciones y Traducciones. Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel Editores, 2005, pp. 412-427.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Gli strati testuali nella versione manoscritta delle «Memorie Inutili» di Carlo Gozzzi*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIII/3 (2005), pp. 89-100.

- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Carlo Gozzzi e le due versioni de «Le droghe d'amore»*, «Theatralia», 8 (2006) (= JAVIER GUTIÉRREZ CAROU - JESÚS G. MAESTRO (a cura di), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*), pp. 81-89.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Carlo Gozzzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006 (aggiornato regolarmente in www.carlogozzi.com).
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzzi*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, 2008, pp.81-106.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Carlo Gozzzi o l'araba fenice (cronaca di un bicentenario)*, «Testo», 55/XXIX (gen.-giu. 2008), pp. 105-113.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzzi*, in GIULIETTA BAZOLI - MARIA GHELFI (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 453-471.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Un «Don Quijote poético» veneciano: la novela cervantina en la obra de Carlo Gozzzi*, in HANS CHRISTIAN HAGEDORN (coord.), *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 391-410.
- LUCIANI, GÉRARD, (recensione del citato articolo di Cristina Bombieri), «Revue des Études Italiennes», XIII/1 (1967), pp. 94-97.
- LUCIANI, GÉRARD, *Carlo Gozzzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, Champion, 1977, 2 voll.
- LUCIANI, GÉRARD, *Carlo Gozzzi e l'Europa teatrale del suo tempo*, «Theatralia», 8 (2006) (= JAVIER GUTIÉRREZ CAROU - JESÚS G. MAESTRO (a cura di), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*), pp. 91-98.
- MARCON, SUSY - LUGATO, ELISABETTA - TROVATO, STEFANO, *Catalogo del fondo Gozzzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, in FABIO SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzzi, 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006., pp. 113-202
- MOLMENTI, POMPEO, *Carlo Gozzzi inedito*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVII/259-260 (1926), 36-73.
- MOMO, ARNOLDO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzzi*, in ID., *La carriera della maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzzi*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 231-367.
- MURESU, GABRIELE, *Memoria e ripudio del teatro nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, in FRANCA ANGELINI (a cura di), *Memorie di Goldoni e memoria del teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-142 (prima «Critica Letteraria», XXI/80 (1993), pp. 489-507).
- PAVESIO, MONICA, *«Rebut pour Rebut – Ritrosia per ritrosia»: un canovaccio del «Nouveau Théâtre Italien» di Luigi Riccoboni come possibile fonte de «La principessa filosofa» di Gozzzi*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 193-206.
- PIERI, MARZIA, *Appunti su Gozzzi tragicomico*, «Rivista di letteratura teatrale», 1 (2008), pp. 45-52.
- PIZZAMIGLIO, GILBERTO, *Alle origini delle «Memorie» gozzziane*, in CARMELO ALBERTI (a cura di), *Carlo Gozzzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-134.
- PIZZAMIGLIO, GILBERTO, *Modelli autobiografici e tentazioni romanzesche nelle «Memorie inutili»*, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale. Centro tedesco di studi veneziani (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 53-76.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, *Gozzzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»*, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 23-41.
- RICCÒ, LAURA, *«Parrebbe un romanzo». Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzzi*, Roma, Bulzoni, 2000.
- RICORDA, RICCIARDA, *Gasparo e Carlo Gozzzi*, in ILARIA CROTTI - PIERMARIO VESCOVO - RICCIARDA RICORDA, *Il 'mondo vivo'. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, il Poligrafo, 2001, pp. 153-224.
- RODA, VITTORIO, *Unità e pluralità nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzzi*, in ID., *Homo duplex. Scomposizione dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-40 (prima in «Studi e problemi di critica testuale», 23 (1981), pp. 131-155).
- ROMERA PINTOR, IRENE, *La impronta española en la nueva vía gozzziana: «Cimene Pardo», de la «Commedia dell'arte» al drama*, in MARIA CHIABÒ - FEDERICO DOGLIO (a cura di), *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2009, pp. 59-87.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Carlo Gozzzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.

- SCANNAPIECO, ANNA, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzzi e i comici*, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 11-27.
- SCANNAPIECO, ANNA, «Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzzi), in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 43-56.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Antologia della critica gozzziana*, in MICHELE BORDIN- ANNA SCANNAPIECO, *Antologia della critica goldoniana e gozzziana*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 213-369.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Per una 'giusta politica della memoria': sui centenari di Carlo Gozzzi e di Carlo Goldoni*, «Rivista di letteratura teatrale», 2 (2009), pp. 31-43.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingenuo»*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 117-147.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Il pubblico teatrale nella riflessione teorica e nella prassi drammaturgica di Carlo Gozzzi*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria. Atti del Convegno (Padova-Venezia, 16-19 giugno 2009)*, in corso di stampa.
- SOLDINI, FABIO (a cura di), *Carlo Gozzzi, 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.
- STAROBINSKI, JEAN, *Ironie et mélancolie: Gozzzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in VITTORE BRANCA (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, vol. II, pp. 423-462.
- VESCOVO, PIERMARIO, «La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...». *Riflessioni sull'ultimo Gozzzi*, in BODO GUTHMÜLLER - WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzzi. Letteratura e musica*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 119-142.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Carlo Gozzzi: dagli esordi teatrali alle fiabe*, in FABIO SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 42-51.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Il repertorio e la «morte dei sorzi». La compagnia di Antonio Sacchi alla prova*, «Problemi di critica goldoniana», XIII (2006) [2007] (= ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 141-153.
- VESCOVO, PIERMARIO, «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli*». Da uno 'spagnolismo' a un altro, in SUSANNE WINTER (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 57-71.
- WINTER, SUSANNE (a cura di; con la collaborazione di MONICA BANDELLA), *Carlo Gozzzi. I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008.
- WINTER, SUSANNE, *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzzi*, Firenze, Franco Cesati, 2009.

Altri studi

- ALBERTI, CARMELO, «*Natura sì, ma belle dee mostrarsi*». *Sentimenti, artifici e interpretazioni sceniche*, in ALBERTO BENISCELLI (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-180.
- ALIVERTI, MARIA INES, *Breve storia di un progetto Leopoldino (1777-1778)*, «Quaderni di teatro», III/11 (1981), pp. 21-33.
- ALMEIDA, MARIA JOÃO, *Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)*, «Problemi di critica goldoniana», XVI (2009), pp. 213-223.
- ALONGE, ROBERTO, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004.
- BACHTIN, MICHAEL M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (trad. a cura di MILI ROMANO), Torino, Einaudi, 1979 [prima edizione: *Tvorčestvo Franskua Rable i narodnaja kul'tura srednevekon'ja i Renessansa* (1965)].
- BEISE, ARND - MARTIN, ARIANE - ROTH, UDO, *Lacharten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld, Aisthesis, 2003.
- BERGSON, HENRI, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900.
- BOCCIA, EGBERTO, *La fine di un'attrice del Settecento: Teodora Ricci*, «Aurea Parma», 3 (1926), pp. 150-155.
- BOCCOTTI, GIANCARLO, *La fuga di P. A. Gratarol nobile padovano a Braunschweig: una loggia massonica negli intrecci politici della Venezia tardosettecentesca*, «Studi veneziani», VIII (1984), pp. 291-337.
- BOLLOW, TANJA, *Estructura dramática y constelación de los personajes en las comedias palatinas calderonianas*, in SUSANNE WINTER (a cura di), *Carlo Gozzzi. I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 243-257.
- BRAUN, THEODORE E. D., *From Marivaux to Diderot: Awareness of the Audience in the «Comédie», the «Comédie Larmoyante» and the «Drame»*, «Diderot Studies», XX (1981), pp. 17-29.
- BRUNELLI, BRUNO, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XX*, Padova, Draghi, 1921.

- CALAS, FREDERIC *et alii* (ed. de), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux - Tunis, Sud - Bordeaux UP, 2007.
- CAMBIAGHI, MARIAGABRIELLA (a cura di), *Studi gozziani* Milano, CUEM, 2006.
- CAMBIASI, POMPEO, *La Scala 1778-1906. Notizie storiche e statistiche*, Milano, Ricordi, 1890⁴ (1881).
- CAPACI, BRUNO, *Il processo nell'autobiografia: la «Narrazione apologetica» di Pietro Antonio Gratarol*, «Quaderni veneti», 25 (1997), pp. 97-117.
- CATAUDELLA, MICHELE - MONTATILE, MILENA, *Comico e riso: da Aristotele alla nuova retorica*, Salerno, Edisud, 2004.
- CEDERNA, CAMILLA M., *Goldoni e le genre sérieux: entre dénégation et reconnaissance*, «Revue des études italiennes», 53/1-2 (janvier-juin 2007), pp. 97-105.
- CHAVES MONTOYA, MARÍA TERESA, *El espectáculo teatal en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- COMPARINI, LUCIE, *Des mouchoirs et des larmes. Pathétique et passion de la page à la scene*, «Chroniques Italiennes», 38 (1994), pp. 121-133.
- COZZI, GAETANO, *Una vicenda nella Venezia barocca: Marco Trevisan e la sua «eroica amicizia»*, in ID., *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 325-409.
- CURIEL, CARLO, *Il Teatro S. Pietro di Trieste: 1690-1801*, Milano, Archetipografia, 1937.
- DI GIACOMO, SALVATORE, *Cronaca e storia del Teatro di San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, Salvatore Di Giacomo, 1891.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, *La escritura didascálica en «El mayor monstruo del mundo» de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana*, «RIICE», 12/2 (1996) (= IGNACIO ARELLANO - BLANCA OTEIZA (ed. de), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra), pp. 249-279.
- FERRONE, SIRO, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», 3 (1988), pp. 37-44.
- FERRONE, SIRO, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- FIETZ, LOTHAR *et alii*, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- FLÓREZ ASENSIO, MARÍA ASUNCIÓN, *El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano*, «Anales de Historia del Arte», 8 (1998), pp. 171-195.
- FORESTIER, GEORGE, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Gênevè, Droz, 2004.
- GAIFFE, FELIX, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1971.
- GALLEPE, THIERRY, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GANDINI, ALESSANDRO, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Modena, Tip. Sociale, 1873, 2 voll. (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1969).
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972 (traduzione di LINA ZECCHI; edizione originale Paris 1972).
- GENETTE, GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (traduzione di RAFFAELLA NOVITÀ; edizione originale: Paris 1982).
- GIARDI, ORIETTA, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, «Biblioteca Teatrale», 5-6 (1987), pp. 219-233.
- GIARDI, ORIETTA, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991.
- GUICHEMERRE, ROGER, *La tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GUTIERREZ CAROU, JAVIER, «Bon voyage: revenez: n'y manquez pas». *Fasti per il tricentenario della nascita di Goldoni*, «Testo», 57/XXX (gen.-giu. 2009), pp. 103-112.
- GUTIERREZ CAROU, JAVIER, *Teodora Ricci (1749-1825): tappe vitali, tappe teatrali di un'attrice italiana del Settecento*, in VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN - MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ - CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ - MILAGRO MARTÍN CLAVIJO (ed. de), *Máscaras femeninas. Ficción, simulación & espectáculo*, Sevilla, ArCiBel, 2010, pp. 603-628.
- GUTIERREZ CAROU, JAVIER, *Luigi Benedetti traduttore: un problema di attribuzione nel catalogo dei fondi manoscritti della Biblioteca Marciana di Venezia*, in ASSUMPTA CAMPS (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura, cultura* (in corso di stampa).
- HAMON, PHILIPPE, *L'ironie, est-elle un genre (hybride)?*, in ANNAMARIA SPORTELLI (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Bari, Laterza, 2001, pp. 79-87.
- HARTMANN, WALO E., *Über das Lachen. Zur anthropologischen Bedeutung des Lachenkönnens und der Sinn des Lachens*, Schaffhausen, Meier, 1998.
- JAKOBS, BÉATRICE, *Rhetorik des Lachens und Diätetik in Boccaccios Decameron*, Berlin, Duncker & Humblot, 2006.

- KAYSER, WOLFGANG, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960.
- KLIMOWICZ, MIECZYSLAW - ROSZKOWSKA, WANDA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia 1748-1756*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1988.
- KORTHALS, HOLGER, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2003.
- LANSON, GUSTAVE, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LEONELLI, NARDO, *Attori tragici, attori comici* (con prefazione di RENATO SIMONI), Milano, E.B.B.I., 1960, 2 voll.
- LICHTENTHÄLER, CHARLES, *Der Eid des Hippokrates. Ursprung und Bedeutung*, Köln, 1984.
- MANGINI, NICOLA, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- MARIUTTI, ANGELA (a cura di), *Quattro spagnoli in Venezia: Leandro Fernández de Moratín, Antonio Pedro de Alarcón, Ángel Sánchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, Venezia, F. Ongania, 1957.
- MOLMENTI, POMPEO, *Epistolari veneziani del Settecento*, Venezia, Supernova, 2005 (ristampa anastatica dell'edizione milanese Sandron, 1914).
- MORETTI, MARIO, *Anatomia del Riso. La meccanica della comicità nello spettacolo dal vivo, nel cinema, nella letteratura, nelle arti plastiche e grafiche*, Roma, Bulzoni, 2003.
- OJEDA CALVO, MARÍA DEL VALLE, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- PASSADORE, FRANCESCO - ROSSI, FRANCO, *Il teatro san Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Fondazione Levi, 2003.
- PICONE, ANGELO, *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo Editore, 1987.
- PIERI, MARZIA (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- PIETZCKER, CARL, *Das Grotteske*, «Deutsche Vierteljahresschrift», 45 (1971), pp. 197-211.
- PRESOTTO, MARCO, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università, 1976.
- RAGAZZI, FRANCO, *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, s. d. (ma 1991).
- RASI, LUIGI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 3 voll.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUTKA, ANNA, *Die Funktion des Lachens und Lächeln in den Romanen von Franz Kafka*, Lublin, Tow, Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2002.
- SAND, MAURICE, *Masques et bouffons (comédie italienne): texte et dessins* (gravures par A. MANCEAU), Paris, Michel Lévy frères, 1862, 2 voll.
- SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: 'Osmano re di Tunisi'*, «Quaderni Veneti», 20 (dicembre 1994), pp. 9-56.
- SCANNAPIECO, ANNA, «... gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, «Problemi di critica goldoniana», VI (1999), pp. 143-238.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII (2000), pp. 25-242.
- SCHOLL, DOROTHEA, *Von den 'Grottesken' zum Grottesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Lit-Verlag, 2004.
- SCHÖNER, ERICH, *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden, Steiner, 1964.
- SOLDINI, FABIO, *Contributo agli studi su Gasparo Gozzi. Gli inediti «Frammenti di memorie» di Francesco Gozzetti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 145-450/451 (1968), pp. 369-402.
- SUCCI, DARIO, *L'arte dell'arte: i capricci veneziani del Settecento*, in *Capricci veneziani del Settecento. Catalogo della mostra*, Torino, Allemandi, 1988.
- TERMINE, LIBORIO, *Storia del comico e del riso: itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Torino, Testo & Immagine, 2003.
- TOMASIN, LORENZO, *«Scrivere la vita». Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Firenze, Franco Cesati, 2009.
- VESCOVO, PIERMARIO, «Mestre e Malghera» da Venezia a Varsavia, «Problemi di critica goldoniana», X/XI (2003-2004), (= MARIA GIOVANNA MIGGIANI - PIERMARIO VESCOVO (a cura di), *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*, pp. 7-20.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

- VESCOVO, PIERMARIO, «*Y en tres actos de tiempo le reparta*»: «*sujeto*», «*asunto*» e *divisione temporale del dramma nel teatro commerciale tra Italia e Spagna*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Atti del Convegno per il quarto centenario del «Arte nuevo de hacer comedias» di Lope de Vega*, Firenze, Alinea, 2011, pp. 321-332.
- VESCOVO, PIERMARIO, «*Farvi sopra le parole*». *Scenario, ossatura, canovaccio*, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», III (2010), pp. 95-116.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011.
- VIALA, ALAIN (ed. de), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- VON ENGELHARDT, DIETRICH, *Krankheit, Schmerz und Lebenskunst. Eine Kulturgeschichte der Körpererfahrung*, München, Beck, 1995.
- VON LOEHNER, ERMANNO, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, «Archivio veneto», XXIII (1882), pp. 45-65.
- VON PROSCHWITZ, GÜNNAR, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Geneva, Slatkine Reprints, 1981 (Ristampa della prima edizione: Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956).
- VUILLERMOZ, MARC (dir.), *Dictionnaire analytique des oeuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.
- WIEL, TADDEO, *I teatri musicali veneziani. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII a Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897.
- ZUMTHOR, PAUL, *Allégorie et allégorèse*, in ID., *La masque et la lumière. La poétique des grandes rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, pp. 78-94.

Indice dei nomi e delle opere anonime

- Agazi, Francesco 59*n*.
 Albergati Capacelli, Francesco 97, 139*n*.
 Alberti, Carmelo 45, 69*n*, 73*n*, 132*n*, 133*n*, 136*n*.
 Alcaini, Giuseppe 132*n*.
 Alfieri, Vittorio 94, 123 e *n*.
 Alighieri, Dante 42*n*.
 Divina Commedia 25, 289.
 Aliverti, Maria Ines 130.
 Almeida, Maria João 131*n*.
 Alonge, Roberto 70*n*.
 Androux, Giovanni 144*n*.
 Androux, Maria 144*n*.
 Angelini, Franca 50*n*.
 Angiolini, Gasparo 123 e *n*.
 Antonelli, Giuseppe 144*n*.
 Aramburu Sánchez, Celia 56*n*, 137*n*.
 Arellano, Ignacio 27*n*.
 Ariosto, Ludovico 42*n*.
 Orlando furioso 18, 77*n*.
 Aristide 133*n*.
 Aristofane 19, 39.
 Aristotele 37*n*, 38*n*, 39 e *n*, 72*n*, 111*n*, 113, 114, 116, 189.
 De partibus animalium 111*n*.
 Etica nicomachea 112 e *n*.
 Poetica 22, 83*n*, 111 e *n*.
 Retrica 111 e *n*, 112.
 Arquès Corominas, Rossend 42*n*, 98, 151, 357.
 Arriaga Flórez, Mercedes 56*n*, 137*n*, 273.
 Arrisi, Anagilda 144*n*.
 Arrisi, Francesco 144*n*.
 Asprucci, Sebastiano 144*n*.
 Aufresne (Jean Rival, detto Aufresne)
 (compagnia teatrale) 25, 34, 59*n*.
 Augusto III (elettore di Sassonia e re di Polonia)
 132*n*, 133.
 Bachtin, Michail M. 113*n*.
 Ballarini, Luigi 133, 143*n*.
 Bandella, Monica 33*n*, 58*n*, 85*n*, 91*n*, 133*n*, 221, 233.
 Bandello, Matteo 77*n*.
 Novelle 77.
 Barbarigo, Niccolò 75 e *n*.
 Barbiera, Raffaello 181.
 Baretti, Giuseppe 18*n*, 38, 139.
 An Account of the Manners and Customs of Italy
 39*n*, 64*n*, 133*n*.
 Epistolario 139*n*.
 Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France 38*n*.
 Barsanti, Domenico 136, 138.
 Bartoli, Francesco 61, 74*n*, 137, 138, 140.
 Notizie storiche de' comici italiani 61*n*, 129, 130, 131 e *n*, 132 e *n*, 133*n*, 134 e *n*, 135*n*, 136*n*, 137*n*, 138*n*, 143*n*, 234.
 Bartoli, Isabella Carlotta Antonia (figlia di Francesco Bartoli e di Teodora Ricci) 61.
 Basile, Giambattista
 Lo cunto de li cunto overo Lo trattenemiento de peccerille 41*n*.
 Battaglia (compagnia teatrale) 61 e *n*, 133, 142, 143*n*, 144, 331.
 Battaglia, Carlo 143.
 Battaglia, Giuseppa 142*n*.
 Battaglia, Maddalena 137, 144*n*.
 Bazoli, Giulietta 21*n*, 27*n*, 64*n*, 65*n*, 93*n*, 129, 138*n*, 143*n*, 323, 332.
 Bazzigotti, Vincenzo 133*n*.
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron De 72 e *n*, 73, 74, 79.
 due amici o sia Il negoziante di Lione, I 137*n*.
 Eugénie 73.
 Beise, Arnd 111*n*.
 Bellini, Manuele 34*n*.
 Belloni, Antonio 142*n*, 144 e *n*.
 Belloni, Luigia 108, 144 e *n*.
 Bellotto, Lorenzo 135 e *n*.
 Benaglia, Luigi 144*n*.
 Benedetti, Chiara 138.
 Benedetti, Luigi 59, 62*n*, 74*n*, 130*n*, 131*n*, 132*n*, 134, 136, 138, 142*n*, 234.
 Offender con le finexze 130, 136.
 tessitor di Segovia, II 136*n*.
 Beniscelli, Alberto 16*n*, 55*n*, 59*n*, 73*n*, 74*n*, 85*n*, 119*n*, 133*n*.
 Bentoglio, Alberto 234.
 Berengo, Marino 76.
 Bergalli, Luisa 51 e *n*, 52 e *n*, 53.
 Bergson, Henri 111*n*.
 Bernardoni, Giuseppe
 L'abate de l'Epée 16*n*.
 Bernaroli, Antonia 137 e *n*, 138.
 Berni, Francesco 19.
 Biancolelli, Domenico 113.
 Biblioteca de' Geni, La 41*n*.
 Boaistuau, Pierre
 histoires tragiques, Les 77 e *n*.
 Boccaccio, Giovanni
 Decameron 111*n*.
 Boccia, Egberto 137*n*.
 Boccotti, Giancarlo 48*n*.
 Boffito Serra, Beatrice 36*n*.

- Boiardo, Matteo Maria
Orlando innamorato 19, 77n.
 Boileau-Despréaux, Nicolas 22, 39 e n, 72n, 92.
 Bollow, Tanja 85n.
 Bombieri, Cristina 46 e n, 51n.
 Bonaldi, Antonio 142n.
 Bonvesin da la Riva
Disputatio rosa cum viola 239.
 Bordin, Michele 34n, 47n.
 Borghieri, Claudio 144n.
 Borghieri, Elisabetta 144n.
 Bosio, Paolo 18n, 31n, 45, 51n, 129n, 132n.
 Bossi, Giovanni 142n, 144n.
 Botarga, Stefanelo 95e n.
 Bouilly, Jean-Nicolas
L'abbé de l'Épée 16n.
 Branca, Vittore 26n, 43n.
 Braun, Theodore E. D. 72n.
 Brecht, Bertold 92.
 Brini, Annetta 144n.
 Brunelli, Bruno 141n, 143n.
 Bruni, Arnaldo 136n.
 Bugani, Vincenzo 144n.
 Buono, Benedict 273, 333.
 Businelli, Gaetano 144n.
 Businelli, Teodora 144n.
 Calas, Frédéric 103n.
 Calderón de la Barca, Pedro 39, 78.
Andrómeda y Perseo 190.
Dar tiempo al tiempo 190.
Dicha y desdicha del nombre 190.
Eco y Narciso 120, 121, 195, **200-204**.
empeños de un acaso, Los 190.
estatua de Prometeo, La 190.
Fieras afemina amor 190.
Gustos y disgustos no son más que imaginación 98, 126, 133n, 200, **214-219**.
hija del aire, La 16n, 121, 122, 333, **340-343**.
José de las mujeres, El 190.
mágico prodigioso, El 190.
mayor monstruo del mundo, El 27n.
Mejor está que estaba 190.
Para vencer a amor, querer vencerle 190.
Primero soy yo 190.
secreto a voces, El 126, 181, **190-194**.
 Calini, Orazio (conte Calino di Brescia)
Zelinda 87, 293.
 Calogerà, Angelo (Domenico Demetrio Calogerà) 48.
 Cambiaghi, Mariagabriella 61, 133n, 234.
 Cambiasi, Pompeo 143n.
 Caminer Turra, Elisabetta 32 e n, 41n, 49, 66.
Composizioni teatrali moderne 32, 50, 73 e n, 137n.
 Caminer, Domenico 76.
 Campagna, Domenico 144n.
 Camps, Assumpta 62n, 130n, 136n.
 Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 89.
 Capaci, Bruno 48n.
 Carcano, Francesco 139.
 Cardosi, Pierina 144n.
 Carlevarijs, Luca 89 e n.
 Casali, Gaetano 74n, 129, 133 e n, 136, 138.
 Casanova, Giacomo 138n.
Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de La Housajé 129n.
Zoroastro 132n.
 Casanova, Ignazio 129, 131n, 134 e n, 138.
cascina, La 143n.
 Casti, Giambattista 119.
 Cataudella, Michele 111n.
 Catone, Dionisio
Disticha de moribus 378.
 Catrolli Zanuzzi, Elisabetta 138n.
 Cavalieri, Giustina 144n.
 Cederna, Camilla M. 70n, 73n.
 Cenerini, Petronio 141n, 244.
 Cerchi, Ricca 144n.
 Cerchi, Silvio 144n.
 Cerlone, Francesco
Pamela maritata 70n.
 Chaves Montoya, María Teresa 200.
 Checchi, Laura 144 e n.
 Chiabò, Maria 323.
 Chiari, Pietro 20n, 35, 53, 64, 65, 71, 72.
bella peregrina, La 70.
Lettere scelte di varie materie 129n.
Marianna, o sia l'orfana riconosciuta 131 e n, 134, 135.
Pamela maritata 69, 70n.
 Cicerone, Marco Tullio 113.
De inventione 112.
De oratore 112 e n.
Orator 112 e n.
 Cicognini, Giacinto Andrea 78, 189.
 Cinquegrani, Alessandro 26, 28n, 43n, 103, 167.
 Cochin, Charles-Nicolas 123n.
 Colardeau, Charles Pierre
Caliste 77n.
 Collé, Charles 72n.
 Colombani, Paolo 65.
 Comparini, Lucie 70n.
 Conti, Giovan Battista 38.
 Coqueley de Chaussepierre, Charles-Georges 72n.
 Coralli, Carlo 57, 136n.
 Corneille, Pierre 32, 33, 38, 78, 91, 92, 98, 100.
Cid, Le 33, 78, 88, 92, 96, 103.
 Corneille, Thomas 38, 78.
charme de la voix, Le 78, 257.
 «Corriere Letterario, Il» 189.
 Costa, Simona 55n.
 Cozzi, Gaetano 75n.
 Crébillon, Prosper Jolyot De 58.

- Croce, Anna 132*n*.
 Croce, Giulio Cesare
 Bertoldo 345.
 Filippa combattua per l'amore di due amanti 316.
 Crotti, Ilaria 47*n*, 51*n*, 52*n*, 55*n*, 136*n*.
 Cruickshant, Don W. 190.
 Curiel, Carlo 141*n*, 143*n*.
 D'Aquino, S. Tommaso
 Commento all'«Etica nicomachea» 112.
 D'Arbes, Cesare vedi Darbes, Cesare
 D'Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard
 Fayel 32.
 D'Aubignac, abbé François Hédelin 100, 101.
 D'Orléans, Pierre Joseph
 Histoire des révolutions d'Espagne 332, 369.
 Da Barberino, Andrea
 Guerrino detto il Meschino 94, 245.
 Da Ponte, Lorenzo 119.
 Darbes, Cesare 20, 21, 40, 115*n*, 129, 132 e *n*,
 133*n*, 137, 138, 234.
 tre fratelli gemelli, Li 132*n*.
 Darbes, Maria 142*n*.
 De Alarcon, Pedro Antonio 132*n*.
 De Ayala y Guzmán, Marcelo Antonio
 moro del cuerpo blanco, El 98, **270-272**.
 De Cahusac, Louis
 Encyclopédie 120.
 Traité historique de la danse 120.
 De Cañizares, José 265.
 honor da entendimiento, El 98, 307, **317-322**.
 Pedro de Urdemalas 221, **227-228**.
 De Cervantes Saavedra, Miguel
 ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, El
 51*n*, 77, 94.
 Novelas ejemplares 77.
 De Córdoba y Figueroa, Diego
 Rendirse a la obligación 89*n*, 98, 151, 160, **161-166**.
 De Córdoba y Figueroa, José (o Joseph)
 Rendirse a la obligación 89*n*, 98, 151, 160, **161-166**.
 De Crébillon, Prosper-Jolyot
 Radamisto e Zenobia 136.
 De Falbaire, Charles-Georges Fenouillot 73.
 bonnête criminel, L' 73, 74.
 De Frutos Martínez, María Consuelo 69, 345,
 369.
 De Graffigny, Françoise
 Cénie 70*n*.
 De José Prades, Juana 101 e *n*.
 De La Harpe, Jean-François 72*n*.
 De la Hoz y Mota, Juan
 montañés Juan Pasqual, El 98, 369, **378-381**.
 De Leyva Ramírez de Arellano, Francisco
 moro del cuerpo blanco, El **270-272**.
 De Marivaux, Pierre 72*n*.
 De Matos Frago, Juan
 venganza en el despeño y tirano de Navarra, La 87,
 96, 167, **170-171**, 173, **178-180**.
 mujer contra el consejo, La 98, 357, **365-368**.
 De Molina, Tirso (fray Gabriel Téllez) 39, 285,
 289.
 amor y el amistad, El 42*n*, **289-291**.
 Celos con celos se curan 58, 64, 97, 273, **281-284**.
 De Musset, Alfred
 On ne badine pas avec l'amour 103.
 De Pure, abate Michel 92.
 De Rojas Zorrilla, Francisco 78, 87.
 Casarse por vengarse 293, **301-305**.
 De Rosset, François
 histoires tragiques de nostre temps, Les 76, 77 e *n*,
 78.
 De Vaucher Gravili, Anne 77*n*.
 De Vera Tassis, Juan 190.
 De Villaizán y Garcés, Jerónimo
 Ofender con las finezas 130.
 De Virués, Cristóbal
 Tragedia de la gran Semíramis 101.
 De Zabaleta, Juan
 mujer contra el consejo, La 98, 357, **365-368**.
 De Zinzendorf, Carlo 141*n*.
 De' Calzabigi, Ranieri 123*n*.
 Democrito di Abdera 112 e *n*.
 Derathé, Robert 36*n*.
 Derbes, Cesare vedi D'Arbes, Cesare
 Destouches, Philippe Néricault 70*n*.
 Di Fiore, Domenicantonio 133*n*.
 Di Giacomo, Salvatore 133*n*.
 Di Pastena, Enrico 234.
 Di Porcia, Giovanartico 45, 48, 51.
 Progetto ai letterati d'Italia 45, 46, 49, 53.
 Di Robilant, Giovanni Battista Nicolis 139.
 Di Sangro, Francesco 64*n*, 138*n*.
 Di Viglayzan, Girolamo vedi De Villaizán y
 Garcés, Jerónimo
 Diamante
 Pedro de Urdemalas 221, **227-228**.
 Diderot, Denis 70*n*, 72 e *n*, 73, 79, 123*n*.
 père de famille, Le 59*n*, 72*n*.
 fils naturel, Le 72 e *n*.
 Didone abbandonata 143*n*.
 Diogene di Sinope 129*n*.
 Doglio, Federico 323.
 Dolfín Tron, Caterina 52*n*.
 Dolfín, Andrea Daniele 133, 143*n*.
 Donato
 Commento (a Terenzio) 100.
 Dorat, Claude-Joseph 72*n*.
 Dori, Gaspare 142*n*.
 Du Bos, Jean-Baptiste
 Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura 34 e
 n, 36 e *n*.
 Eco, Umberto
 nome della rosa, Il 111 e *n*.

*Élite des bons mots et des pensées choisies, recueillies avec
soin des plus célèbres Auteurs & principalement des
Livres en ANA* 39n.

Elvezio (Claude-Adrien Helvétius) 46n.

Epicuro 46n.

Eraclito 112 e n.

Espinosa Carbonell, Joaquín 98, 181, 205.

Eugrafio 100, 101.

Euripide 38n.

«Europa Letteraria» 57n, 64n.

Fabbrichesi (compagnia) 60n, 143n.

Fabbrichesi, Francesca 144n.

Fabbrichesi, Salvatore 144n.

Fabiano, Andrea 25 e n, 50n, 73n, 119, 120, 130n,
195, 234.

Favart, Charles Simon 119 e n.

belle Arsène, La 119n.

chercheuse d'esprit, La 119n, 316.

fée Urgèle, La 119n.

Fernández de Moratín, Leandro 132n.

Fernández Mosquera, Santiago 27n.

Ferrari, Pietro 143.

Ferrari, Pietro (compagnia teatrale) 143n.

Ferrone, Siro 135n.

Feydeau, Georges

dindon, Le 103, 104.

Fidanza, Carlo 144n.

Fido, Franco 133n, 141n.

Fietz, Lothar 111n.

Filippo IV di Spagna, re 200.

Filottete 136.

Finger di essere morto per non morire 134n.

Fiorilli Pellandi, Anna 130n.

Fiorilli, Agostino 20, 21, 40, 74n, 129, 133 e n,
137 e n, 138, 139 e n, 142, 144n.

Fiorilli, Antonio 133 e n, 142n.

Fiorilli, Caterina 142n, 144n.

Fiorilli, Giuseppe 144n.

Fiorilli, Laura 142n.

Fiorio, Gaetano 61n, 130n, 142n, 143, 144n, 332.

pazzi corretti, I 131n.

sogno avverato, Il 130n.

Firenzuola, Agnolo 74n.

Ragionamenti 75 e n.

Flórez Asensio, María Asunción 200.

Forestier, George 92 e n, 93.

Fortuny y Madrazo, Mariano 132n.

Fougt, Enrico 53n.

Franchi in Sacchi, Antonia 129, 131, 138.

Franzini, Elio 34n.

Fréron, Élie 70n, 72n.

Frye, Northrop 16n, 19.

Fusco, Saverio 133n.

Gabinetto delle fate, Il 41n.

Gaiffe, Felix 72n.

Galán Rodríguez, Paloma 333.

Galanti, Ferdinando 31n.

Galeno 112.

Gallèpe, Thierry 103n.

Galuppi, Baldassare 120.

Ganassa, Zan 95 e n.

Gandini, Alessandro 139n, 140n.

Garavaglia, Valentina 18n, 31n, 45, 51n, 129n.

García Lorca, Federico

Doña Rosita la soltera 101.

Garrick, David 139.

Gavardina, Margherita 61n, 142n.

Gavardini, Margherita vedi Gavardina,
Margherita

«Gazzetta Toscana, La» 142n.

«Gazzetta Veneta» 64n.

«Gazzetta Veneta Privilegiata» 144n.

Gemelli Careri, Giovanni Francesco

Viaggio per la nuova Spagna 369.

Genette, Gérard 93 e n, 95n.

Gennari, Giuseppe 141n, 143.

Ghelfi, Maria 27n, 65n.

Ghellini Balbi, Elisabetta 51.

Giachino, Monica 52n.

Giardi, Orietta 61n, 138n, 139n, 141n, 142n, 143n,
144n, 340.

«Giornale Enciclopedico» 76.

Giovannoni, Carlo 142n.

Giuseppe II d'Austria 139 e n.

Giussani, Carlo 142n.

goffo inganna il furbo, Il 132n.

Goldoni, Carlo 15n, 20n, 27n, 35 e n, 36, 37, 53,
64, 65 e n, 70n, 72, 93, 94, 95, 97, 98, 104,
119, 120, 130n, 131n, 133n, 136n, 139 e n,
141n, 142n, 273.

amante militare, L' 77n.

Bertoldo, Bertoldino e Casaseno 345.

bottega del caffè, La 70n.

bugiardo, Il 98.

campielo, Il 97.

dalmatina, La 134n.

donna di garbo, La 187, 317.

due gemelli veneziani, I 132n.

Enrico III re di Sicilia 87, 293.

frappatore, Il (Tonin bella grazia) 132.

Lettere 139n.

malcontenti, I 22n, 37n, 38n.

Mémoires 46, 47 e n, 49n, 50 e n, 53, 54, 70n,
129n, 132n, 133n, 136n.

Pamela 69, 70n, 77, 136 e n.

Pamela fanciulla 70n, 136n.

Pamela maritata 69, 70n, 71, 76, 78, 136n.

Prefazione Bettinelli 36n.

Prefazioni Pasquali 129n, 133n, 136n.

scotese, La 33, 70 e n, 71, 73, 77, 92.

teatro comico, Il 23n.

uomo prudente, L' 98, 132n.

vedova scaltra, La 131n.

González Martín, Vicente 56n, 137n.

Gorla, Matteo 61.

Gozzi, Almorò 51, 52n.

Gozzi, Carlo

Addio per Bologna 1773 141n.

Addio per Fiorenza 1778 142n.

Addio per Milano il giorno 27 luglio 1777 142n.

Addio per Venezia 1763 131, 135n.

Amore assottiglia il cervello 19, 23, 24, 28, 31n, 36n, 37n, 39, 40, 41n, 42 e n, 43, 57n, 81, 87n, 88, 98, 99, 136, 137 e n, 138n, 143n, **307-322**.
amore delle tre melarance, L' 55n, 65, 72, 96, 114, 116, 142.

Annibale duca di Atene 16, 19 e n, 23, 24 e n, 79, 86, 127 e n, 144 e n, 145, **345-355**, 377.

Appendice al Ragionamento ingenuo 16n, 18, 25 e n, 31n, 33, 34, 35 e n, 36 e n, 37, 38 e n, 40 e n, 41n, 50, 59n, 64, 72 e n, 81 e n, 84 e n, 85, 86n, 89n, 91, 119n, 140n, 151, 169, 178.

augellino belverde, L' 62, 65, 83n, 96, 130, 132n.

avvocato raggiratore, L' 32.

bella Arsene, La 119n.

Bianca contessa di Melfi 16, 19, 21n, 22, 24, 25, 41n, 42, 57, 60, 63, 86n, 87 e n, 88 e n, 93, 114, 142 e n, **293-305**, 323.

caduta di donna Elvira, La 16 e n, 19n, 22, 24, 25n, 32n, 62, 63, 77, 86n, 87 e n, 88, 97, 131, 134, 140 e n, 141, 142, 143 e n, **167-171**, 173, 176, 177, 178, 180, 213, 316.

cavaliere amico, Il 32, **69-79**, 83 e n, 84 e n, 85, 86, 129, 130n, 131, 139 e n.

cena mal apparecchiata, La 31n, 32, 133n.

Cimene Pardo 16n, 17 e n, 21n, 22, 23, 24n, 28n, 49n, 61 e n, 62, 86n, 87 e n, 98, 99, 106, 107 e n, 108, 127 e n, 143 e n, 293, **323-332**.

Congedo della compagnia comica del Sacchi dalla città di Padova 1774 141n.

convulsioni o sia Il contratempo, Le 130 e n, 131 e n, 132, 133n, 134 e n, 135 e n, 143n.

corro, Il 16n, 65, 82 e n, 88n.

donna contraria al consiglio, La 17 e n, 19, 21, 22, 24, 29 e n, 43, 86, 98, 115n, 116 e n, 123, 144 e n, 145, **357-368**, 377.

donna innamorata da vero, La 19, 20n, 21 e n, 24, 32n, 56 e n, 63, 85n, 86n, 137, 140 e n, 141, 142, 143n, **221-228**, 265, 285.

donna serpente, La 65, 69, 82, 131 e n.

donna vendicativa, La 16n, 21, 23, 24n, 27, 28, 32n, 41n, 55, 62, 63, 78, 84, 85 e n, 86n, 89n, 98, 104, 113, 114, 115, 116n, 127, 140, **151-166**, 213.

Doride 32, **69-79**, 83, 84 e n, 85, 86, 129, 130n, 134 e n, 139 e n, 142n.

droghe d'amore, Le 16, 24, 41n, 47n, 48, 49n, 50, 52n, 53n, 56 e n, 57, 58 e n, 59 e n, 60 e n, 63, 64, 67, 68, 79, 86n, 97, 131, 132n, 142 e n, **273-284**.

due fratelli nimici, I 20n, 21, 24, 28, 31, 41n, 57, 63, 69n, 72, 79 e n, 86 e n, 94, 105, 114, 116, 129, 141 e n, **237-249**.

due notti affannose, Le 16n, 21, 23, 24, 28n, 32n, 55 e n, 63, 81n, 86n, 98, 99, 100, 106, 126, 133n, 134, 140 e n, 141, 142, 143n, **205-219**, 381.

Eco e Narciso 16, 20n, 22, 23, 24n, 25 e n, 32n, 57n, 86n, 87n, 114 e n, 115 e n, 119, 120, 121, 124, 125, 143n, **195-204**.

Enrichetta a Londra 73.

Fajel 17, 31n, 32, 34, 35 e n, 36, 38n, 57n, 72, 74 e n.

fata Urgbella, La 119n.

Fiabe teatrali 16, 18, 19, 20n, 21, 22n, 25n, 27 e n, 29 e n, 31 e n, 32, 33, 38, 41 e n, 42n, 50, 53, 56, 58n, 62 e n, 63, 64, 65 e n, 69, 70, 71 e n, 72n, 73 e n, 74n, 77, 78, 81 e n, 82, 83, 84 e n, 85 e n, 86 e n, 87, 88, 89 e n, 91, 92, 96, 97, 129, 131, 132n, 134n, 135, 136n, 139, 140n, 141, 143 e n, 160, 213, 245, 332.

figlia dell'aria, La 16 e n, 19n, 21 e n, 23 e n, 24n, 25, 28n, 29, 41n, 42 e n, 43n, 49n, 60, 61 e n, 62 e n, 86n, 89n, 104, 105, 108, 115 e n, 121, 122, 123, 124, 127, 143n, 144 e n, 293, 323, 332, **333-343**.

Frammento di dramma per musica 132n.

francese a Londra, Il 32.

gare teatrali, Le 71n, 133n.

laccé gentiluomo, Il 32.

Lettera a Giuseppe Baretti (15 settembre 1776) 18n, 31n, 34, 35n, 37n, 39n, 40, 81.

Lettere 18n, 20, 31n, 35n, 37n, 39n, 40n, 81n, 136n, 138n, 141 e n, 145, 200, 316.

malia della voce, La 21, 22, 24, 25, 28, 57, 79, 86n, 114, 115n, 116n, 121, 122, 125, 128, 141 e n, 198, **251-263**, 352.

Manifesto Colombani 31n, 32, 34, 35 e n, 36, 38n, 40, 119n.

Manifesto Memorie inutili 47n.

Marfisa biggarra 55, 316.

Memorie inutili 16, 18n, 24n, 31n, 41n, **45-68**, 86n, 107, 129n, 131n, 132n, 133n, 136n, 137 e n, 138n, 139n, 140n, 141 e n, 142n, 270, 332.

metafisico, Il 18n, 20n, 24, 25, 42, 57, 60, 63, 86n, 88n, 89n, 142 e n, 143n, 265, **285-291**, 316.

montanaro Don Giovanni Pasquale, Il 19, 23, 24, 60n, 86 e n, 98, 104 e n, 126, 143, 173, **369-381**.

moro di corpo bianco, Il 20 e n, 21n, 24, 41n, 58 e n, 63, 64, 86n, 98, 128, 136, 141 e n, 142, 143n, **265-272**, 285, 316.

mostro turchino, Il 65, 82, 88n, 142.

pitocchi fortunati, I 27n, 65, 82 e n, 139 e n.

più lunga lettera, La 16n, 18 e n, 19n, 20n, 22, 25, 26, 31n, 34, 36 e n, 37 e n, 38 e n, 39 e n,

- 40, 41 e *n*, 42, 54, 57, 60*n*, 73, 74, 81 e *n*, 84*n*, 88*n*, 89*n*, 96, 107, 119, 351, 377.
principessa filosofa, *La* 20*n*, 21, 22, 24, 29, 32, 41, 56, 57*n*, 58, 63, 64, 79, 86*n*, 104, 115 e *n*, 116, 126, 128, 136, 137 e *n*, 138*n*, 140 e *n*, 141 e *n*, 142 e *n*, 143*n*, **229-236**, 316.
Prologo alle due farse 133*n*.
Prologo per Bologna 1778 142*n*.
Prologo per introduzione alle recite della compagnia comica del Sacchi a Vicenza 1774 141*n*.
Prologo per la Sig.ra Bernaroli 137*n*.
Prologo per la città di Fiorenza la primavera 1778 142*n*.
Prologo per Milano la primavera dell'anno 1777 142*n*.
Prologo per Trieste la primavera 1780 142*n*.
Prologo per Verona. Giugno 1780 *per la signora Bettina Vinacesi* 142*n*.
pubblico secreto, *Il* 16, 19, 24, 28, 32*n*, 41*n*, 56, 62, 63, 85 e *n*, 86*n*, 104, 114, 115, 116*n*, 126, 134, 139, 140 e *n*, 141, 142, 143*n*, **181-194**, 213.
punizione nel precipizio, *La* 16 e *n*, 19*n*, 23, 24, 25*n*, 32*n*, 77, 85*n*, 86*n*, 87, 88, 96, 106, 108, 126, 128, 134, 140 e *n*, 143*n*, 167, 168, 169, 171, **173-180**, 316.
Ragionamento ingenuo 16*n*, 18, 19*n*, 22 e *n*, 31*n*, 33, 34, 35 e *n*, 36, 37, 50, 53, 54, 59*n*, 64, 72, 73, 74*n*, 86*n*, 199*n*.
re cervo, *Il* 65, 74 e *n*, 82, 133.
semplice in cerca di spirito, *La* 119*n*.
spose riacquistate, *Le* 55.
Turandot 65, 69, 82.
vedova del Malabar, *La* 17.
Zeim, re de' geni 27*n*, 33*n*, 40, 62, 65, 81*n*, 82, 84 e *n*, 87*n*.
Zobeide, *La* 19 e *n*, 27*n*, 65, 83 e *n*, 87 e *n*, 135 e *n*, 139 e *n*.
- Gozzi, Francesco (figlio di Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli) 52*n*.
Gozzi, Francesco (figlio di Jacopo Gozzi e Angela Tiepolo e, dunque, fratello di Carlo e Gasparo) 51, 52*n*.
Gozzi, Gasparo 47*n*, 51*n*, 52*n*, 57*n*, 59, 60, 70*n*, 144*n*.
Esopo in città 51.
scozzese, *La* 70, 92.
Gozzi, Regina 57*n*, 143*n*.
Gradenigo, Pietro 131.
Gratarol, Pietro Antonio 48 e *n*, 49 e *n*, 50, 51 e *n*, 53 e *n*, 56 e *n*, 57, 58, 59 e *n*, 60, 63, 64, 66, 67, 131, 142.
Memorie ultime 48*n*.
Narrazione apologetica 47 e *n*, 49, 52*n*, 53, 64*n*.
Grimani (famiglia) 129*n*.
Gritti, Francesco
Gustavo Wasa 136 e *n*.
- Teatro tragico francese* 136*n*.
Venceslao 136*n*.
Guaita, Camilla 273.
Guarini, Giovan Battista
pastor fido, *Il* 198.
Guichemerre, Roger 83*n*.
Guillén, Claudio 16*n*, 17*n*.
Guthmüller, Bodo 39*n*, 47*n*, 55*n*, 94*n*.
Gutiérrez Carou, Javier 15 e *n*, 16*n*, 21*n*, 27*n*, 45, 46*n*, 47*n*, 51*n*, 52*n*, 56*n*, 58*n*, 59*n*, 60*n*, 62*n*, 65*n*, 70*n*, 91*n*, 98, 130*n*, 136*n*, 137*n*, 142*n*, 181, 195, 200, 205, 237, 251, 273, 293, 307.
Hagedorn, Hans Christian 51*n*.
Hamon, Philippe 17*n*.
Hartmann, Walo E. 111*n*.
Helvétius, Claude-Adrien vedi Elvezio
Heufeld, Franz Von vedi Von Heufeld, Franz
Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm 26*n*, 43*n*.
Hume, David
écossaise, *L'* 70*n*.
Imer (compagnia) 133 e *n*.
Imer, Giuseppe 129.
Ingegneri, Angelo
Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche 19*n*.
Ippocrate di Coo 112 e *n*.
Irminda Partenide vedi Bergalli in Gozzi, Luisa
Jakobs, Béatrice 111*n*, 112*n*.
Janny, Alfred
Ubu Roi 103.
Jarey, J. E. 190.
Kafka, Franz 111*n*.
Kayser, Wolfgang 113*n*.
Kierkegaard, Søren Aabye 26*n*, 43*n*.
Klimowicz, Mieczysław 132*n*.
Korthals, Holger 82.
Landi, Antonio
Roderigo 33, 92.
Lanson, Gustave 72*n*.
Lapy (compagnia teatrale) 70, 142 e *n*.
Lapy, Giuseppe 133.
Lazzarini, Luigi 142*n*.
Lazzarini, Margherita 142*n*.
Lejeune, Philippe 85*n*.
Lelli, Domenico 144*n*.
Leonelli, Nardo 136 e *n*.
Lesage, Alain René 77*n*, 79.
Histoire de Gil Blas de Santillane 87.
Lichtenthäler, Charles 112*n*.
Linguet, Simon Nicolas Henri
Théâtre espagnol 38*n*.
Lippi, Lorenzo
Malmantile racquistato 19.
Lombardi, Rodrigo 132, 134, 135.
Lombardi, Rosa 129, 131 e *n*, 132, 134, 135, 138.
Lope de Vega (Félix Lope de Vega y Carpio) 39.

- Arte nuevo de hacer comedias* 37 e n, 38n, 93, 94, 95n, 96, 100, 101.
Pedro de Urdemalas 221, **227-228**.
Peribáñez y el comendador de Ocaña 99, 101.
 López, Felipe
 La gran comedia de Escanderbey 323.
 Lucchesi, Domenico 136, 144n.
 Luciani, Gérard 46 e n, 57n, 70n, 77n, 78.
 Lugato, Elisabetta 73n.
 Maccari, Giacomo
 fondazione di Venezia, La 133n.
 Macchia, Giovanni 36n.
 Machiavelli, Niccolò 100, 298.
 Maestro, Jesús G. 59n, 70n, 142n, 273.
 Maffei, Scipione
 Merope 88.
 Maier, Bruno 38n.
 Mamczarz, Irene 129n.
 Manceau, Alexandre 134n.
 Mancini, Giambattista 133n.
 Riflessioni pratiche sul canto figurato 133n.
 Mangini, Nicola 63n, 136n, 269, 332.
 Manzoni, Caterina 137.
 Marchesini Ricucci, Regina 137 e n.
 Marchesini, Antonio (compagnia teatrale) 135n.
 Marcon, Susy 67n, 73n.
 Marianna di Austria (seconda moglie di Filippo IV di Spagna) 200.
 Mariutti, Angela 132n.
 Marmontel, Jean-François 97.
 Martelli, Antonio 142n, 144n.
 Martelli, Francesco 142n, 144n.
 Martín Clavijo, Milagro 56n, 137n.
 Martin, Ariane 111n.
 Martínez, Antonio 98.
 mujer contra el consejo, La 357, **365-368**.
 Martorini Vinacesi, Elisabetta 137.
 Marzocchi, Dorotea 142n.
 Marzocchi, Gaspare (o Gasparo) 142n, 143, 144n, 332.
 Marzocchi, Giuseppe 144n.
 Masi, Ernesto 332.
 Mazzocut-Mis, Maddalena 34n.
 Medebach (compagnia teatrale) 132, 141, 142n.
 Medebach, Girolamo 70, 141n, 142n.
 Menandro 19.
 Menecucci, Angela 132n, 142n.
 Menecucci, Antonio 132n.
 Menghini, Domenico 74n.
 Mercier, Louis-Sébastien 72 e n, 73, 74.
 déserteur, Le 73, 119n.
 indigent, L' 34, 51.
 «Mercure de France» 64n.
 Mesirca, Margherita 51n.
 Metastasio, Pietro 119, 133n, 137.
 Artaserse 133n.
 Miggiani, Maria Giovanna 129n.
 Milizia, Francesco 35.
 Minelli, Giulio 21n, 137, 142n, 144n.
 Mirabaux (Honoré-Gabriel Riquetti de Mirabeau) 46n.
 Mocenigo, Alvise 143n.
 Modena, Giacomo 144n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 38.
 princesse d'Élide, La 229, 233.
 tartuffe, Le 103.
 Molmenti, Pompeo 46n, 133n, 140, 143n.
 Momo, Arnaldo 20n, 23n.
mondo della luna, Il 143n.
 Montatile, Milena 111n.
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de
 esprit des lois, L' 36 e n.
 Monti, Vincenzo 136n.
 Aristodemo 136 e n.
 Galeotto Manfredi 136 e n.
 Moratín vedi Fernández de Moratín, Leandro
 Moreto, Agustín 39, 78, 285, 289.
 defensor de su agravio, El 79n, 345, **352-355**.
 desdén con el desdén, El 79n, 229, 234.
 Hasta el fin nadie es dichoso 79n, 86, 94, 237, **245-249**.
 lindo don Diego, El 79.
 Lo que puede la aprehensión 79n, 121, 251, **259-263**.
 Moretti, Anna 142n.
 Moretti, Mario 111, 113.
 Moroni, Maria 142n.
 Moschini, Giannantonio
 Della letteratura veneziana 46.
 Muletto, Sebastiano 49n.
 Muratori, Lodovico Antonio 45, 48.
 Della perfetta poesia italiana 129n.
 Muresu, Gabriele 50n.
 Mutterle, Anco Marzio 52n.
 Napoli Signorelli, Pietro
 Storia critica de' teatri antichi e moderni 37n.
 Nardi, Antonio 137 e n.
 Nivelles de la Chaussée, Pierre-Claude 72 e n, 79, 83.
 Melanide 77.
 Pamela 76.
Novelle arabe 41n.
Novelle cinesi 41n.
 «Novelle letterarie» 64.
Novelle persiane 41n.
 Noverre, Jean-Georges 123 e n.
 Novità, Raffaella 93n.
 «Nuovo Corriere Letterario» 64n.
 Ojeda Calvo, María del Valle 95 e n.
 Omero 42n, 166.
 Iliade 18.
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 22, 38n, 39 e n, 92.
 Orsetti, Giuseppe 142n.

- Ortes, Giuseppe 23*n*.
 Ortolani, Giuseppe 23*n*, 36*n*, 129*n*.
 Osthoff, Wolfgang 39*n*, 47*n*, 55*n*, 94*n*.
 Oteiza, Blanca 27*n*.
 Paganini, Francesco 142.
 Paganini, Onofrio (compagnia teatrale) 134*n*, 142*n*.
 Pagliarani, Elio 16*n*, 59*n*, 119*n*.
 Palazzo, Nadia 133*n*.
 Palissot de Montenoy, Charles 72*n*.
 philosophes, Les 78*n*.
 Panage vedi Toussaint, François-Vincent
 Parini, Giuseppe
 Dialogo sopra la nobiltà 242.
 Passadore, Francesco 132*n*.
 Patella, Ettore 143.
 Patella, Gregorio (forse identificabile con Ettore Patella) 61*n*, 144*n*, 332.
 Pavesio, Monica 233.
Pedro de Urdemalas 221, **227-228**.
 Pellandi (compagnia) 132*n*, 144 e *n*, 145, 351, 364.
 Pellandi, Anna 144*n*.
 Pellandi, Antonio 144*n*.
 Pellandi, Giuseppe 142*n*, 144*n*.
 Pellandi Fiorilli, Annetta 144*n*.
 Pensa, Maria Grazia 143*n*, 195.
 Pepoli, Alessandro 18, 123 e *n*.
 Perelli (compagnia teatrale) 61*n*, 62, 143*n*, 144 e *n*, 340.
 Perelli, Anna 144*n*.
 Perelli, Luigi 61.
 Pérez de Montalbán, Juan
 Pedro de Urdemalas 221, **227-228**.
 Petrarca, Francesco 52*n*, 189.
 Petrioli, Niccola (compagnia teatrale) 134*n*.
 Petronio, Giuseppe 23*n*, 237.
 Petrovich, Paolo (granduca di Russia, «conte del Nord») 142, 143.
 Piazza, Antonio
 Giulietta ovvero il seguito dell'Impresario in rovina 140*n*.
 Piccioni, Luigi 139*n*.
 Picone, Michelangelo 26.
 Pieri, Marzia 70*n*, 71*n*, 132*n*, 139*n*.
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, gran duca di Toscana
 Schizzo d'un progetto per i teatri, 129*n*, 130*n*.
 Pietzcker, Carl 113*n*.
 Piranesi, Giovan Battista 89.
 Piron, Alessio
 Gustavo Wasa 136 e *n*.
 Pizzamiglio, Gilberto 45, 46 e *n*, 47*n*, 48, 55*n*.
 Platone
 Philebos 111*n*.
 Politeia 111 e *n*.
 Plauto 39.
 Poggi, Giulio 23*n*.
 Pozzi, Francesco 129, 135, 138.
 Preppiani, Giovan Battista 144*n*.
 Presotto, Marco 94*n*.
 Prezzolini, Giuseppe 86*n*.
 Profeti, Maria Grazia 23*n*, 33*n*, 37*n*, 85*n*, 91, 95*n*, 221.
 Quadrio, Francesco Saverio 35.
 Quintiliano, Marco Fabio 113.
 Institutio oratoria 112.
 Rabelais, François 113*n*, 114.
 Gargantua et Pantagruel 113.
Raccolta di varj sonetti fatti da diversi comici sulla suposta morte del Signor Antonio Sacco e sul disinganno della medesima 143.
 Racine, Jean
 Andromaque 103.
 Athalie 103.
 Bérénice 39.
 plaideurs, Les 103.
 Ragazzi, Franco 143*n*.
 Ragni, Eugenio 75*n*.
 Rameau, Jean-Philippe 120.
 Zoroastro 132*n*.
 Ranzini, Paola 129*n*.
 Rasi, Luigi 61*n*, 74*n*, 131*n*, 136 e *n*, 143*n*, 144*n*.
 Ravà, Aldo 138*n*.
 Regnard, Jean-François 79.
 distrat, Le 316.
 Renier, Paolo 58.
 Reppone, Marsillo vedi Sarnelli, Pompeo
 retiro degli dei, Il 143*n*.
 Ricci, Marco 89.
 Ricci, Maddalena 74*n*.
 Ricci, Marianna 137, 138.
 Ricci, Teodora 20*n*, 49*n*, 53*n*, 55 e *n*, 56 e *n*, 57, 58 e *n*, 59 e *n*, 60, 61 e *n*, 63, 64, 68, 74*n*, 131, 132*n*, 136 e *n*, 137 e *n*, 138, 140 e *n*, 141, 142*n*, 143, 144*n*, 222, 226, 229, 234, 332.
 Riccò, Laura 94.
 Riccoboni, Luigi 35, 36, 38, 40.
 Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti 129*n*.
 Rebut pour rebut 233.
 Reflexions historiques et critiques sur le differens theatres de l'Europe 36*n*, 38*n*, 40*n*.
 Ricorda, Ricciarda 47*n*, 94, 138*n*, 221.
 Rinaldi, Pietro 142*n*.
 Riva, Alessandro 144*n*.
 Roda, Vittorio 48*n*.
 Rodeschini, Giovan Battista 144*n*.
 Rodríguez Tato, Laura 345, 369.
 Romano, Mili 113*n*.
 Romera Pintor, Irene 323, 332.
 Rosa, Pietro 140.
 Rosa, Pietro (compagnia teatrale) 143*n*.
 Rossi, Andrea (compagnia teatrale) 142*n*.

- Rossi, Franco 132*n*.
 Rossi, Pietro 133*n*, 140, 141.
 Rossi, Pietro (compagnia teatrale) 134*n*, 143.
 Roszkowska, Wanda 132*n*.
 Roth, Udo 111*n*.
 Rotti, Giambattista 21*n*, 74*n*, 115*n*, 137, 138, 234.
 Rousseau, Jean-Jaques 46*n*, 123*n*.
 confessions, *Les* 46, 126.
 Dictionnaire de musique 123.
 Pygmalion 123.
 Rousseau, Pierre 72*n*.
 Ruano de la Haza, José María 104*n*.
 Ruiz de Alarcón, Juan 98.
 Ruiz Ramón, Francisco 340.
 Rusi, Michela 52*n*.
 Rutka, Anna 111*n*, 113*n*.
 Sabatier de Castres, abbé Antoine 72*n*.
 Sacchi (compagnia teatrale) 20, 21, 31*n*, 33 e *n*,
 38, 47, 50, 51, 53 e *n*, 55, 57, 58, 62, 63, 65,
 69*n*, 70, 71, 74, 76, 79, 81, 84, 85, 87*n*, 89*n*,
 91, 129, 130 e *n*, 131, 132, 133 e *n*, 134, 135 e
 n, 136 e *n*, 137 e *n*, 138 e *n*, 139 e *n*, 140*n*, 141
 e *n*, 142, 143 e *n*, 160, 169, 178, 189, 213,
 226, 234, 244, 257, 270, 280, 301, 332.
 Sacchi, Adriana (o Andriana) 129, 132 e *n*, 134,
 135, 138.
 Sacchi, Angela 74*n*, 129, 130, 131 e *n*, 132*n*, 134,
 138, 140.
 Sacchi, Anna Catterina 133*n*.
 Sacchi, Antonio 21, 40, 57, 59 e *n*, 62, 63, 70, 71,
 72, 74 e *n*, 77, 78, 114, 129 e *n*, 130 e *n*, 131*n*,
 132 e *n*, 133 e *n*, 134 e *n*, 135, 137, 138 e *n*,
 139 e *n*, 141 e *n*, 142 e *n*, 143 e *n*, 332.
 Offender con le finexze 130.
 pastor fido ridicolo, *Il* 129.
 Sacchi, Gaetano 132*n*.
 Sacchi, Giovanna 129, 130, 131 e *n*, 138.
 Salmor, Giuseppe 139.
 Sánchez Rivero, Ángel 132*n*.
 Sand, Maurice 134*n*.
 Santeuil, Jean-Baptiste 113.
 Sarnelli, Pompeo
 Posillecheata 41*n*.
 Sartori, Claudio 143*n*.
 Saurin, Bernard-Joseph 72 e *n*, 73.
 Beverlei 73.
 Blanche et Guiscard (*Bianca e Guiscardo*) 87 e *n*,
 293.
 Scala, Flaminio.
 Teatro delle favole rappresentative 19*n*, 95.
Scanderbek 17*n*, 323.
 Scannapieco, Anna 15*n*, 16*n*, 18, 19*n*, 20*n*, 22*n*,
 26*n*, 31 e *n*, 32*n*, 33*n*, 34*n*, 37*n*, 38*n*, 47 e *n*,
 50, 51*n*, 60*n*, 63*n*, 73*n*, 129*n*, 134*n*, 136*n*,
 137*n*, 141*n*, 142*n*, 143 e *n*, 234.
 Schino, Mirella 273.
 Scholl, Dorothea 113*n*.
 Schöner, Erich 112*n*.
 Sedaine, Michel-Jean 72 e *n*, 73, 119 e *n*.
 philosophe sans le savoir, *Le* 119*n*.
 Seneca, Lucio Anneo 46*n*.
 De ira 112*n*.
 De tranquillitate animi 112 e *n*.
 Seregni, Giovanni 142*n*.
 Sforza, Francesco 260.
 Shakespeare, William 37*n*, 39 e *n*.
 midsummer night's dream, *A* 96.
 winter's tale, *The* 96.
 Simonetti, Chiara 74*n*, 129, 134, 135, 138.
 Simonetti, Giuseppe 129, 133 e *n*, 134 e *n*, 135,
 138.
 Simoni, Renato 136*n*.
 Soldini, Fabio 15, 18*n*, 31*n*, 52*n*, 71*n*, 73*n*, 81*n*,
 130, 133*n*, 136*n*, 200, 316.
 Sonnenfels, Joseph Von vedi Von Sonnenfels,
 Joseph
 Sparacello, Giovanna 61*n*.
 Sportelli, Annamaria 17*n*.
 Starobinski, Jean 26*n*, 43 e *n*.
 Stefani, Giuseppe 144*n*.
 Sterne, Laurence
 life and opinions of Tristram Shandy, gentleman,
 The 95.
 Strozzi, Giulio di Roberto 75*n*.
 Barbarigo, ovvero dell'Amico Sollevato. Poema eroico
 75.
 Succi, Dario 89*n*.
Taberino ortolano 132*n*.
 Tamiozzo Goldmann, Silvana 52*n*.
 Tasso, Torquato 42*n*.
 Gerusalemme liberata 18, 95.
 Tassoni, Alessandro
 sechia rapita, *La* 18.
 Taviani, Ferdinando 273.
Teatro moderno applaudito 61*n*, 136 e *n*, 137*n*, 138*n*,
 144*n*, 265, 285.
 Téllez, fray Gabriel vedi De Molina, Tirso
 Teodorowna, Maria (granduchessa di Russia,
 «contessa del Nord») 142, 143.
 Terenzio
 Heautontimorumenos 100, 101.
 Termine, Liborio 111*n*.
 Terzi, Alessandro
 trionfo dell'amicizia di Niccolò Barbarigo, e Marco
 Trivisano Patrizi Veneti, *Il* 75*n*.
 Terzi, Antonio 62.
 Tesi, Faustina (compagnia teatrale) 142*n*.
 Tesi, Faustina 133*n*.
 Tiepolo (famiglia) 52*n*.
 Tiepolo, Giambattista 89.
 Tiepolo, Girolama 52*n*.
 Tiepolo in Gozzi, Angela 51 e *n*, 52 e *n*, 53.
 Todeschini, Raffaele 46.
 Tomasini, Lorenzo 45, 47*n*.

- Toussaint, François-Vincent (Panage)
mœurs, Les 37 e *n*.
 Trevisan (o Trivisano), Marco 75 e *n*.
 Trissino, Gian Giorgio
Sofonisba 19.
 Trovato, Stefano 67*n*, 73*n*.
 Unfer Lukoschik, Rita 29*n*, 111, 237, 293.
 Uroda, Silvia 94*n*.
 Valentini, Giovanni 129, 134, 138.
 Valsecchi, Angelo 142*n*, 144*n*.
 Vanore, Marta 46 e *n*.
 Vazzoler, Franco 133*n*.
 Vendramin (famiglia) 129*n*, 132.
 Vendramin, Francesco 134.
 Venexian, e Saverio 16.
Venexiana, La 19*n*.
 Venturini, Monica 55*n*.
 veronese, Il (pseudonimo di un cantastorie?) 189.
 Verri, Alessandro 142 e *n*.
 Verri, Pietro 142 e *n*.
 Verti, Roberto 144*n*.
 Vescovo, Piermario 16*n*, 23, 28*n*, 31*n*, 39*n*, 47*n*,
 58*n*, 71*n*, 73*n*, 88*n*, 91 e *n*, 93*n*, 96*n*, 97*n*, 100,
 101, 104*n*, 129*n*, 130*n*, 133*n*, 134, 135*n*, 167,
 173.
 Viala, Alain 84.
 Viganò, Salvatore 62*n*.
 Viña Liste, José María 190.
 Vinacesi, Elisabetta 142*n*.
 Vinacesi, Giovanni 142*n*.
 Vincenzi, Paola 34*n*.
 Virgilio Marone, Publio 42*n*, 189.
Virginia 140.
 Virués, capitán vedi De Virués, Cristóbal
 Vitalba, Angiola vedi Sacchi, Angela
 Vitalba, Antonio 134 e *n*.
 Vitalba, Giovanni 59, 74*n*, 129, 131 e *n*, 132*n*,
 133*n*, 135, 138.
 Vitali Buonafede, Bonaventura Ignazio (detto
 Anonimo) 133*n*.
 Voltaire (François Marie Arouet) 46*n*, 70*n*, 72,
 73, 79.
Caffé ou l'Écossaise, Le 33, 70 e *n*, 71, 73, 92.
Nanine 76.
Sémiramis 333.
 Von Engelhardt, Dietrich 112*n*.
 Von Heufeld, Franz 41*n*, 160.
 Von Loehner, Ermanno 132*n*, 133*n*.
 Von Proschwitz, Gunnar 72*n*.
 Von Sonnenfels, Joseph 41*n*, 160.
 Vuillermoz, Marc 149.
 Werthes, Friedrich August Clemens 64*n*.
 Wiel, Taddeo 123*n*.
 Willi, Andrea
Rosalía ovvero L'amore coniugale 137, 138*n*.
 Winter, Susanne 18, 19*n*, 29*n*, 33*n*, 39*n*, 42*n*, 43*n*,
 58*n*, 81 e *n*, 83*n*, 85*n*, 91*n*, 133*n*, 136*n*, 138*n*,
 141*n*, 221, 233, 265, 285.
 Zambon, Francesco 51*n*.
 Zanatta, Marcello 111*n*.
 Zanerini (o Zanarini), Petronio 74*n*, 136 e *n*, 137,
 138, 139, 141.
 Zannoni, Alfonso 138.
 Zannoni, Atanasio 20, 21, 40, 74*n*, 129, 130 e *n*,
 132 e *n*, 134*n*, 138, 143*n*, 144*n*.
*Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad
 uso del teatro* 132*n*.
 Zannoni, Idelfonso 132, 144*n*.
 Zannoni, Teresa 74*n*, 132 e *n*, 138, 144*n*.
 Zanuzzi, Francesco 138.
 Zecchi, Lina 95*n*.
 Zeno, Apostolo 119.
 Zumthor, Paul 26.