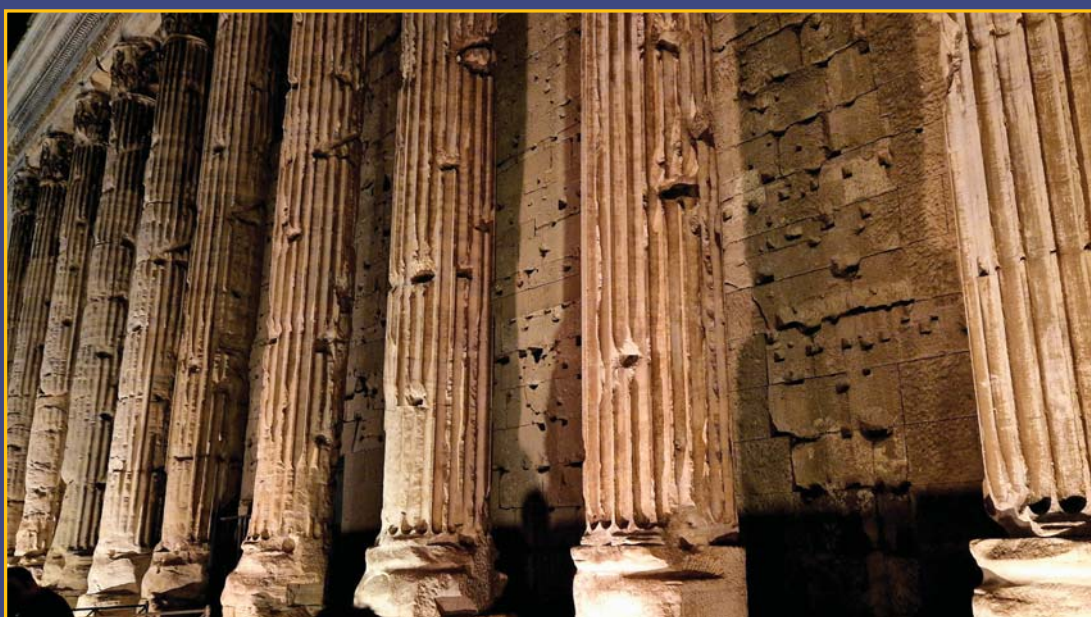


MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

# ITALIA Y ESPAÑA: UNA PASIÓN INTELECTUAL



AQUILAFUENTE  
A



Ediciones Universidad  
Salamanca

ITALIA Y ESPAÑA:  
UNA PASIÓN INTELECTUAL

MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

ITALIA Y ESPAÑA:  
UNA PASIÓN INTELECTUAL



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 364

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta: Templo de Adriano en Roma

1ª edición: mayo, 2024

ISBN: 978-84-1311-960-1 (PDF)

ISBN: 978-84-1311- 961-8 (POD)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0364>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

Impresión y encuadernación:

Nueva Graficesa S.L.

Teléfono: 923 26 01 11

Salamanca (España)


*Hecho en UE-Made in EU*


Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)


Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato  
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

*A Vicente, maestro y auténtico puente  
entre España e Italia para generaciones de filólogos*

## ÍNDICE

### I. LITERATURA ITALIANA

Solidarietà tra poveri nella lirica di Virgilio Giotti Giorgio Baroni	17
Poeti in volo. Un capitolo della poesia novecentesca italiana Anna Bellio	31
La Grecia di Leonardo Sinisgalli Maria Chatzikyriakidou	47
« <i>Mon petit monstre romantique</i> »: el concepto ‘patria’ en la obra manzoniana María de los Milagros Comesaña Santos	61
Geografía mítica del nuevo mundo en la épica italiana del siglo XVII Mónica García Aguilar	79
Maresciallo Santovito: el <i>giallo</i> de Guccini y Macchiavelli Manuel Gil Rovira	91
Fra il tragico e il comico: le opere tragiche di Giovanni Bonicelli Paula Gregores Pereira	103
Dal testo al palcoscenico: l’evoluzione testuale delle didascalie de <i>La malia della voce</i> di Carlo Gozzi (dai manoscritti all’edizione Zanardi) Javier Gutiérrez Carou	115
«La patria s’è incarnata in Dante» su alcune edizioni risorgimentali della <i>Divina Commedia</i> Alfredo Luzi	129
El revés del espejo. La huella de la pintura en <i>Il gioco del rovescio</i> de Antonio Tabucchi Mirella Marotta Peramos	139
Elio Vittorini e il distacco dal fascismo. Da <i>Il garofano rosso</i> alla guerra civile spagnola Francesco Maria Pistoia	151

Grazia Deledda e Luigi Pirandello terzapagginisti del <i>Corriere della Sera</i> Alessandra Sanna	163
La rappresentazione della cultura letteraria nei cinegiornali <i>Luce</i> (1923-1945) Anna Scicolone	175
Castiglione e Leopardi tra sprezzatura e disprezzo Fabrizio Scrivano	191
Annotazioni su una commedia urbinata poco indagata Roberto Trovato	205
Praxis y teoría poética en Tommaso Stigliani: del <i>Canzoniero</i> al <i>Arte del verso italiano</i> María Dolores Valencia	217
La consolación del arte en <i>Viaggio d'inverno</i> (1971) de Bertolucci Carmelo Vera Saura	229
Falsi d'autori: parodie letterarie in Italia tra Otto e Novecento Margherita Verdirame	241
II. LITERATURA COMPARADA	
Paisaje unamuniano en la producción científica de Vicente González Martín Celia Aramburu Sánchez y María Mar Soliño Pazó	257
La recepción de Leopardi en el Novecentismo: las versiones de Agustí Esclasans Assumpta Camps	271
Tendenze teatrali tra Italia e Spagna all'inizio del XXI secolo Loreta De Stasio	299
La <i>Sonata de primavera</i> de Valle-Inclán y las <i>Memorias</i> de Casanova: ¿un caso de plagio? Dianella Gambini	313
Unamuno in Italia: <i>S. Teresa e Aldonzo</i> di Luigi Corvaglia Antonio Lucio Giannone	333
Verga nel realismo europeo: su <i>Mastro-don Gesualdo</i> e Zola Andrea Manganaro	347

«Al padre» di Salvatore Quasimodo. Appunti di lettura con qualche inedita agnizione Cristina Marchisio	361
De la religiosidad al compromiso ético. La recepción de la poesía de Salvatore Quasimodo en España Victoriano Peña	381
El teatro de Carlo Goldoni en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Géneros y obras Inés Rodríguez Gómez	393
Personajes en rebeldía y autores-personaje. De <i>Niebla</i> a <i>Riccardino</i> Sara Velázquez-García	405
III. SICILIA EN LA CULTURA Y EN LA LITERATURA	
Sicilitudine, imágenes de ayer y de hoy Valentina Brancatelli	423
Il dibattito filosofico nel discorso scientifico di Modesta Pozzo José García Fernández	435
Leonardo Sciascia y la Mafia: más allá de mitos y leyendas María-Isabel García-Pérez	447
<i>Sintimenti in difesa di lu sessu fimminino</i> (1735) di Isabella Dorotea Bellini Guillon: un primo approccio all'opera Giuliana Antonella Giacobbe	459
<i>Ícaro</i> , el drama utópico de Stefano Pirandello María Belén Hernández González	469
Andrea Camilleri e l'utopia del Don Chisciotte siciliano Sarina Macaluso	483
«Le cose che non si sanno, non sono». Leonardo Sciascia in <i>Todo modo</i> Carla Tirendi	497
La Sicilia che cambia Anna Tylusińska-Kowalska	509
La polemica fra Pirandello, Martoglio e la Società Italiana Autori: una questione di bottega o di dignità? Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla	525

#### IV. LENGUA, TRADUCCIÓN Y DIDÁCTICA

- Pippa Bacca e *Brides on Tour*, un viaggio nell'arte contemporanea per la didattica dell'italiano LS  
Giulia Di Santo 541
- Los proverbios italianos como recurso para la enseñanza de verbos sintagmáticos de movimiento a hispanohablantes  
Nicola Florio 555
- Nuove proposte di valutazione dell'apprendimento della lingua italiana: il ruolo dei *social network*  
Maria Angelica Giordano Paredes 569
- Il lessico italiano delle emozioni e dei sentimenti. Parole, locuzioni, etimologia: una proposta di apprendimento  
Martina Lopez 581
- La presencia de los italianismos en la 23ª edición del diccionario académico  
Rocío Luque 595
- Parole vicine di maestri lontani: riascoltando Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi  
Anna Nencioni 609
- La voce dei fratelli. I populismi di destra in Italia e in Spagna alla luce del discorso di Giorgia Meloni a Marbella (2022)  
Piotr Podemski 621
- La competencia fraseológica en el aula de italiano L2: construcción de un sílabo de colocaciones italianas verbo+nombre  
Anna Suadoni, Francesca La Russa y Maria Roccaforte 637

#### V. MUJER, HISTORIA Y SOCIEDAD

- Ecchi dall'*Inferno* dantesco in tre poetesse italiane: Merini, Rosselli, Valduga  
Aurora Conde Muñoz 653
- Lusso, amori e passatempi nel ducato sforzesco  
Trinidad Fernández González 667

La experiencia de la maternidad en la novelística de Carla Maria Russo Pablo García Valdés	679
Grazia Pierantoni Mancini: donna, poetessa ed esule Gloria Maria Genova	693
Maria Giuseppa Guacci: una patriota italiana olvidada Mercedes González de Sande	705
Da Valencia a Venezia: vita e opere di Pedro Pablo de Ribera Clarissa Maria Leone	729
Maternidad a debate en la Italia de principios del siglo XX. Madres legítimas e ilegítimas en la narrativa de Anna Franchi Milagro Martín-Clavijo	741
El amor en la narrativa de Contessa Lara Eva Muñoz Raya	755
Mogli e figlie vittime del terrorismo in Italia e in Spagna: come preservare la memoria dei propri cari attraverso il ricordo letterario Matteo Re	769
Delitos y dialectos en las nuevas voces femeninas del <i>giallo</i> italiano Yolanda Romano Martín	781
<i>La Celestina</i> a través de la mirada de Giraldo Cinthio Irene Romera Pintor	795
«La traduttrice a' lettori»: argumentación y género Jorge J. Sánchez Iglesias	807
Considerazioni sopra <i>La gloriosa eccellenza delle donne</i> di Scipione Vasoli Massimiliano Spiga	821
VI. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y RELACIONES CULTURALES	
Gina Lollobrigida, más allá de la belleza Salvatore Bartolotta	835

Maestros de postas y cartas cifradas contra Paolo IV Júlia Benavent	849
Una cifra para negociar el matrimonio de Margarita de Parma María José Bertomeu Masià	865
Il «linguaggio ordinario» di Domenico Laffi, pellegrino a «San Giacomo di Galitia Finisterrae» Benedict Buono	879
Fotografia e movimenti di macchina nel cinema di Paolo Sorrentino. La filosofia della luce, da Luca Bigazzi a Daria D'Antonio Antonio Catolfi y Giacomo Nencioni	891
Las confesiones literarias de Borges Adriana Cristina Crolla	927
Los primeros viajes de Leonardo Sciascia a España: intereses culturales y lazos de amistad Estela González de Sande	945
La presencia de dramaturgos españoles en la revista <i>Il Dramma</i> : un puente cultural entre Italia y España Manuel Heras García	963
Visitas de Jorge Guillén a Génova, Milán, Venecia y otras ciudades italianas contadas a su hija Teresa Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado	975
Análisis de <i>Trio</i> de Dacia Maraini: sororidad y otros tipos de amor Clara Llamero Illán	989
La cifra de Margarita de Parma y su secretario Machiavelli Maria Muñoz Benavent	1001
La visión de España en el tratado de Carlo Denina <i>Delle rivoluzioni d'Italia</i> Laureano Núñez García	1013
Il sorriso dell'ignoto Francesco Vitale: storia e mito di un vescovo umanista tra Italia e Spagna Sebastiano Valerio	1029

# I. LITERATURA ITALIANA

DAL TESTO AL PALCOSCENICO:  
L'EVOLUZIONE TESTUALE DELLE DIDASCALIE  
DE *LA MALIA DELLA VOCE* DI CARLO GOZZI  
(DAI MANOSCRITTI ALL'EDIZIONE ZANARDI)  
FROM THE TEXT TO THE STAGE:  
THE TEXTUAL EVOLUTION OF THE STAGE DIRECTION NOTES  
OF CARLO GOZZI'S *LA MALIA DELLA VOICE*  
(FROM THE MANUSCRIPTS TO THE ZANARDI EDITION)

Javier GUTIÉRREZ CAROU  
*Universidade de Santiago de Compostela*

*Riassunto*

Nella Biblioteca Marciana sono conservati alcuni documenti che tramandano diverse fasi della stesura de *La malia della voce*. Mentre nei primi abbozzi le didascalie sono pressoché assenti, man mano che gli autografi ci avvicinano alla redazione definitiva, si osserva un'attenzione sempre maggiore alle componenti spettacolari del dramma che si manifesta nell'aggiunta e nella correzione di numerose didascalie. Il presente saggio intende studiarne l'evoluzione per mettere a fuoco il processo creativo che parte da un testo inizialmente pressoché narrativo per arrivare a un insieme che non solo fissa i dialoghi dei personaggi, ma anche i loro movimenti e atteggiamenti.

*Parole chiave:* *La malia della voce*, Carlo Gozzi, didascalia, teatro, Settecento

*Abstract*

In the Marciana Library, there are some documents that preserves the different phases of *La malia della voce*'s drafting. While in the first drafts the stage direction notes are almost absent, as the autographs approach to the final version, there is a noticeable increase in attention to the spectacular aspects of the drama which manifests itself in the addition and correction of numerous stage direction notes. This essay aims to study the evolution of these stage direction notes to focus on the creative process that begins with an initially almost narrative text and progress towards a complete work that not only fixes the characters' dialogues, but also their movements and attitudes.

*Keywords:* *La malia della voce*, Carlo Gozzi, stage direction note, theater, Eighteenth century

Ignoriamo il momento in cui Gozzi iniziò la stesura del primo abbozzo de *La malia della voce*: gli autografi che ne conserviamo mancano di datazione. Tuttavia, fra le lettere del conte se ne trova una che ci permette di capire che il testo era pronto per l'allestimento, dato che la compagnia lo andava «studiando», almeno un anno prima della sua presentazione al pubblico veneziano, avvenuta il 10 dicembre 1774. Infatti, in una lettera non datata, indirizzata a un destinatario ignoto, Gozzi indica:

Ho dato a lui [Antonio Sacchi] in quest'anno un solo capriccio mio intitolato *La malia della voce*. Il capriccio è nuovo nel suo aspetto, è adornato da qualche pezzo di musica, si sta studiando, né io voglio essere malevadore della riuscita fortunata in Teatro (Gozzi, 2004: lettera 15, 95).

Dato che la missiva gozziana è la risposta a un'altra datata 28 ottobre 1773 e che il Nostro afferma che, trovandosi nel Friuli al momento della ricezione, dovette aspettare il suo ritorno a Venezia per rispondere<sup>1</sup>, dobbiamo supporre che la lettera del conte fu vergata fra i mesi di novembre e dicembre dello stesso anno (o nei primi del gennaio successivo, opzione scelta da Fabio Soldini, curatore dell'epistolario gozziano, che la attribuisce al 1774), per cui *La malia della voce* era già in fase di studio da parte della compagnia *grosso modo* un anno prima della sua presentazione veneziana (non conserviamo dati al riguardo, ma potrebbe darsi, dunque, che il testo fosse stato proposto prima nella *tournee* estiva della compagnia in una città dell'entroterra padano, circostanza assolutamente non singolare)<sup>2</sup>, e, quindi, potremmo azzardare l'ipotesi che fosse stata redatta in un periodo non precisabile del 1773.

---

<sup>1</sup> «Mi giunse nel Friuli una umanissima lettera dell'E.V. colla data de' di 26 8.bre, né potei risarcire al debito della risposta prima d'essere in Venezia» (Gozzi, 2004: lettera 15, 95).

<sup>2</sup> La prima assoluta de *Il corvo* ebbe luogo a Milano, quella della *Doride* a Mantova, come anche quella de *Il cavaliere amici*; a Torino fu presentata la *Zobeide*, a Parma *I pitocchi fortunati*, a Modena *Il pubblico secreto*, a Mantova *La donna innamorata da vero*, e *La donna contraria al consiglio* potè essere goduta, prima che a Venezia, a Trieste, a Udine, a Vicenza, a Padova.

Il manoscritto autografo con collocazione Fondo Gozzi 8.1 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia<sup>3</sup> contiene materiale relativo a diverse fasi della stesura de *La malia della voce*, da riassunti in prosa a scene interamente versificate. Si tratta, dunque, di una significativa testimonianza materiale del metodo di lavoro seguito dal conte veneziano, che merita attenzione per poter capire il processo creativo dell'autore e, dunque, per ricostruire le diversi fasi generative del prodotto testuale finale. Tale metodo prevedeva, come si può dedurre dai documenti superstiti, una prima fase in cui il conte elaborava un breve riassunto dell'intero intreccio della *pièce*; una seconda tappa in cui l'autore articolava lo sviluppo dell'argomento in scene redigendo alternativamente a volte in forma diegetica (breve riassunti), a volte già in forma mimetica abbozzando i dialoghi ma, in tutti e due i casi, avvalendosi della prosa; e una tappa finale in cui Gozzi trasformava tutto il materiale testuale in dialoghi e versificava le battute dei personaggi non derivati da maschere della commedia dell'arte<sup>4</sup>.

Le didascalie esplicite costituiscono uno dei filoni in cui osserveremo un maggiore cambiamento nel passaggio dagli ultimi abbozzi alla versione finale del dramma<sup>5</sup>. Non ci deve stupire, tuttavia, che Gozzi presti speciale attenzione a quest'aspetto del suo testo solo nella fase conclusiva della stesura;

---

<sup>3</sup> Eccone la descrizione presente nel catalogo del Fondo Gozzi: «Gozzi 8.1. Cart.: carte sciolte contenute entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse a matita «Volume XIII La malia della voce -Studi antefatto abbozzo- Editi Discorso inutile Minute Atto I e V incomplete II, III, IV complete», con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi; aa. 1774-1884; cc. 74 (cartulazione nuova a matita; bianche le cc. 4, 34, 42, 44 e 74). Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378732. cc. 1r-73r [...] Titolo autografo, alla c. 5r. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1774. Il tredicesimo volume dell'edizione Zanardi porta in frontespizio la data 1802, da correggersi in 1804 [...]» (Marcon, Lugato e Trovato, 2006: 132-133).

<sup>4</sup> Per uno studio approfondito delle fasi creative dei testi teatrali gozziani cfr. Bazoli, 2012.

<sup>5</sup> Per l'analisi di tutto il processo creativo di Gozzi, ci sia permesso di rimandare alla nostra tesi (Gutiérrez Carou, 2021), da cui proviene il presente studio. Speriamo di poter pubblicare a breve termine il testo critico accompagnato da un esaustivo esame dell'opera gozziana.

quello che invece sorprende è l'alta cifra raggiunta da queste note, il che implica un desiderio di guidare, e di controllare, anche nei minimi dettagli i movimenti e, in particolare, le espressioni e le tonalità adoperate dagli attori. In molti casi, infatti, queste modifiche delle didascalie servono a precisare una sfumatura, prima assente in un'indicazione già presente nel testo. Così, ad esempio, si osservi nel seguente caso come venga modificata la valenza espressiva e come Gozzi presti anche attenzione a precisare che il re deve guardare alla voce che canta, nella versione finale, e non più «*verso Fenicia*», un'indicazione altrimenti confusa perché la donna non si vede sulla scena: *con rapimento ed entusiasmo verso alla voce* ] con [*impeto di rapimento*] <rapimento ed entusiasmo> *verso Fenicia*<sup>6</sup> (I.6.12)<sup>7</sup>. In altri casi, l'introduzione di un semplice aggettivo serve a sottolineare con particolare intensità l'espressione di un dato sentimento o atteggiamento: *con sommo trasporto* ] con trasporto (V.9.15). Studiamo le diverse situazioni con maggiore attenzione.

Una delle classifiche più particolareggiate delle didascalie è quella disegnata da José Luis García Barrientos, che stabilisce una prima divisione attendendo alla realtà cui fanno riferimento: 1. «dramáticas», quelle legate alla «operación representativa»; 2. «extradramáticas o autónomas», vincolate al «mundo representado» («literarias o diegéticas») o alla «realidad representante» («escénicas o técnicas»); o 3. «metadramáticas», vale a dire, «las que se refieren al drama en cuanto tal» (García Barrientos, 2012: 59-60)<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> Si legga: *testo critico nostro* ] versione del manoscritto [testo cassato nel ms.] <testo aggiunto nel ms.>. La sottolineatura è sempre dell'autore (abbiamo preferito mantenerla, al posto di sostituirla con l'odierno corsivo, per distinguere nettamente la versione della nostra edizione dalla forma testuale manoscritta), i grassetti, invece, sono sempre nostri. La versione di partenza per il testo critico dell'opera, poiché tramanda l'ultima volontà dell'autore, è quella dell'edizione Zanardi (Gozzi, 1802, ma 1804: 3-139).

<sup>7</sup> I numeri indicano, rispettivamente, atto, scena e battuta.

<sup>8</sup> Per l'approccio allo studio delle didascalie abbiamo tenuto conto anche dei testi classici su questa tipologia testuale: Gallèpe, 1997 e Calas *et alii*, 2007. In ambito italiano va ricordato senza dubbio il volume Mingioni, 2013. La studiosa offre tre classificazioni diverse delle didascalie: esplicite/implicite (cioè quelle formulate direttamente come tali e quelle incorporate nel testo delle battute dei personaggi), aperte/chiose (le prime sarebbero essenzialmente un suggerimento, mentre le seconde si presentano legate ad «aspetti materiali

## Didascalie

1. Drammatiche
2. Extradrammatiche
  - 2.1. Sceniche (o tecniche)
  - 2.2. Diegetiche (o letterarie)
3. Metadrammatiche

Lo studioso spagnolo continua poi stabilendo una divisione, che lui stesso dichiara non esaustiva, delle didascalie «atendiendo al elemento extra- o paraverbal al que se refieren» (García Barrientos, 2012: 61), la quale, in pratica, costituisce (tranne che per il primo sottotipo, 1.a, non meglio definito, ma che sembra far riferimento ai nomi rubrica, all'elenco dei personaggi abitualmente presente all'inizio di ogni scena o alle *dramatis personae*) una classificazione delle diverse sottocategorie delle didascalie sceniche. Ecco il diagramma offerto da García Barrientos:

- 1) Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público):
  - a) Nominativas (nombran a los interlocutores).
  - b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...).
  - c) Corporales:
    - α) De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario).
    - β) De expresión (mímica, gesto, movimiento).
  - d) Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...).
  - e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...).
- 2) Espaciales (decorado, iluminación, accesorios).
- 3) Temporales (ritmo, pausas, movimiento...).
- 4) Sonoras (música, ruidos) (García Barrientos, 2012: 61).

Praticamente tutte le didascalie presenti nel testo gozziano appartengono alla suddetta categoria (sceniche) e sono proprio

---

[della recita], sicché la mancata osservazione delle stesse implica una scelta diversa dalla volontà del drammaturgo», p. 22), ed esterne/interne secondo che si trovino inserite nel testo (le seconde) o all'inizio e alla fine di esso (le prime). A loro volta le didascalie interne possono essere divise in metalinguistiche, prossemiche, extralinguistiche, referenziali e narrative (cfr. pp. 17-22). Il libro della Mingione offre anche una veloce, ma affidabile, rassegna dei principali studi sulle didascalie (pp. 15-17). Sulle didascalie negli adattamenti di Gozzi si veda Cinquegrani, 2011.

quelle su cui Gozzi concentra la propria attenzione nei cambiamenti a cui sottopone il testo de *La malia della voce*. Tuttavia, per rendere più chiaramente le tipologie adoperate dal Nostro, abbiamo preferito stabilire una categorizzazione specifica più semplice e adatta al testo oggetto del nostro interesse per quanto riguarda le didascalie «personales», che denomineremo ‘attoriali’. Infatti in questo sottoinsieme distingueremo due blocchi. Il primo sarà formato dalle didascalie che chiameremo cinetiche e attitudinali (che indicano movimenti e attitudini degli attori sul palcoscenico). Si tratterebbe *grosso modo* di quelle denominate da García Barrientos «de expresión» (1.c.β), ma in cui egli sembra combinare i movimenti e la gestualità che, in alcuni casi, a nostro avviso, andrebbe collegata meglio ad alcuni aspetti dell’oralità della recita. Il secondo dei nostri blocchi, didascalie vocali (che indicano inflessioni, pause, volume, atteggiamenti, ecc. con cui deve essere pronunciata una parola o frase, o emesso un dato suono) sarebbe una tipologia vicina a quelle che lo studio spagnolo chiama «paraverbales». Nelle didascalie vocali potremmo distinguere fra quelle che indicano volume della voce (modali), istruzioni per lo scambio di battute o interventi assolo (interlocutive), o manifestazioni di un certo contegno o sentimento (espressive). Quest’ultimo sottogruppo è passibile di ulteriori divisioni ma, dato che si tratta di una tipologia sufficientemente diversa dalle altre due, pensiamo sia meglio non allargarci in nuovi sottotipi che, alla fine, potrebbero dare luogo a confusione:

Didascalie sceniche

- 1) Attoriali
  - a) Cinetiche e attitudinali
  - b) Vocali
    - α) Modali
    - β) Interlocutive
    - γ) Espressive
- 2) Musicali
- 3) Spaziali
- 4) Temporal

Si deve tenere conto che in molti casi troveremo didascalie che combinano più aspetti appartenenti a due gruppi o ai tre sottogruppi di quelle vocali. Gli interventi di Gozzi vanno dallo sdoppiamento di un sentimento all'elaborazione di complesse istruzioni. Così, nel seguente esempio, Gozzi aggiunge un'istruzione espressiva all'iniziale didascalia di carattere meramente modale: *basso fastosa a FENICIA* ] <fastosa> basso a Fen. (III.2.30).

Si osservi invece come, nel seguente esempio, l'espressione di tranquillità ('testo a'<sup>9</sup>: «con sussieguo») viene modificata in freddezza ('testo b'<sup>10</sup>: «con freddezza»), il che implica una ben diversa pittura del personaggio in tale congiuntura, per poi, con l'aggiunta di un aggettivo ('testo c'<sup>11</sup>: «con somma freddezza») portare tale sfumatura al grado più alto con un significativo allontanamento dalla formula iniziale (ecco le diverse fasi indicate nel tradizionale sistema di un apparato di varianti: *con somma freddezza* ] con [sussieguo] <freddezza>, II.2.27); situazione simile, anche se questa volta con successivi cambiamenti di sostantivi che rendono più marcata la distanza fra 'a' e 'b' e fra quest'ultimo 'testo' e 'c', a quella riscontrata in *con somma gravità* ] con somma [fierezza] <sostenutezza> (III.7.19).

Un caso di una certa maggiore profondità della variante finale si riscontra nel seguente esempio, in cui il dubbio sull'espressività che dovrebbe adoperare l'attore che provoca i cambiamenti fra 'a' e 'b', si risolve in 'c' con una più lunga spiegazione della sfumatura espressiva desiderata dall'autore: *con una timidezza, che mostri esser indifferenza* ] con [sostenutezza] <flemma/> (II.2.23).

Come esempio di intervento complesso studieremo ora una doppia didascalia: (*interrompendolo con dispetto*) Ciò basti. (*entra. DON CARLO resta incantato*) ] austero/ Ciò basti. /entra/ (I.7.2). Come si può constatare nella prima delle due indicazioni, da una didascalia espressiva riferita al re Alfonso, «austero», si passa a un'altra che combina un elemento interlocutivo, «interrompendolo», con un altro espressivo, «con dispetto», più

---

<sup>9</sup> Il testo cursorio del manoscritto, la prima versione.

<sup>10</sup> Il testo cursorio del manoscritto modificato dalle varianti introdotte dalle aggiunte e dalle cassature.

<sup>11</sup> Il testo critico (derivato, fundamentalmente, dall'edizione Zanardi).

intenso e negativo di quello della versione iniziale. Nella seconda didascalia, ci troviamo davanti all'arricchimento di una di carattere cinetico necessaria all'attore, «*entra*», tramite l'aggiunta di un'altra in cui è stato aggiunto anche un elemento espressivo relativo a un altro personaggio: «*entra. DON CARLO **resta incantato***».

Dopo questa approssimazione ai diversi livelli di profondità di intervento, passeremo ora a offrire alcuni esempi classificati secondo la tipologia del cambiamento realizzato da Gozzi:

a) Didascalie modali o interlocutive con aggiunta espressiva:

*basso con afflizione* ] basso (III.2.31)

*rabbioso da sé* ] da se (IV.3.17)

*basso arrabbiato* ] basso/ (IV.5.7)

*sorpreso da sé* ] da se/ (IV.6.14)

*a DONNA BIANCA, che sarà stata taciturna osservando sott'occhio i movimenti di FENICIA e GIANNETTO* ] a D. Bian./ (V.3.5)

FENICIA (*basso a GIANNETTO smaniosa*) ] Fen. basso a Gian. (V.3.15)

b) Didascalia espressiva con aggiunta interlocutiva (situazione inversa a quella precedente):

*da sé sorpresa, e addolorata* ] addolorata <a parte> (V.2.12)

c) Didascalie espressive con modifica o arricchimento della sfumatura semantica:

*sdegnoso* ] altero (III.5.18)

*con sdegno* ] fieramente (III.5.20)

(*agitato e incantato*) Odo, Signora ] Alf. incantato/ [Io] Odo Signora (V.3.45)

d) Didascalie miste con cambiamento della sfumatura espressiva:

*basso a FENICIA riscaldato* ] basso [a Fen] <e sdegnosa> a Fenicia (III.2.64)

*entra sdegnosa ] entra con atto di disprezzo (III.2.64)*

*sorpreso basso a BRIGHELLA ] mortificato basso a Brig. (IV.7.9)*

e) Didascalia espressiva e modale con aggiunta cinetica:

*esce vede il RE con DONNA BIANCA, e sorpreso ritrocede qualche passo, indi basso a BRIGHELLA ] con sorpresa [†] basso a Brig. (IV.7.1)*

f) Didascalia cinetica con aggiunta espressiva:

*entra sdegnosa ] entra (III.3.30)*

g) Didascalia espressiva arricchita e perdita dell'elemento interlocutivo:

*(oppressa, e vacillante) Qual cimento per me! Chi mi sostiene? ] da se/ Qual cimento per me! Chi mi sostiene! /ella vacilla/ (V.2.18)*

h) Cambiamento della tipologia didascalica (si tratta di un caso confinante con l'inserzione di didascalie inesistenti nel 'testo a'):

*in entusiasmo caricato verso la voce ] da se (I.6.13)*

In altri casi, inoltre, riscontreremo didascalie nuove, totalmente assenti nella prima versione: sembrerebbe che Gozzi, nella fase finale della stesura, prestasse anche una particolare attenzione a visualizzare la recita mentre scriveva e, per tale motivo, decidesse non solo di incrementare la precisione delle didascalie scritte in precedenza, ma anche di aggiungere le sfumature, i particolari cinetici e legati all'intonazione che la sua mente gli dettava sul momento in quei casi in cui ne sentiva la mancanza:

i) Occasionalmente si tratta della semplice aggiunta di una sfumatura espressiva tramite il ricorso a un aggettivo o a un sostantivo<sup>12</sup>:

*con trasporto* ] *om.* (I.7.2)

*acceso* ] *om.* (II.2.86)

*con grazia* ] *om.* (II.2.95)

*con fierezza* ] *om.* (II.3.5) ; *fieramente* ] <fieramente> (III.7.15)

*disperato* ] *om.* (II.7.5)

*con calore* ] *om.* (III.2.43)

*con sorpresa* ] *om.* (III.5.1) ; *sorpreso* ] *om.* (IV.8.8)

*sostenuto* ] *om.* (III.5.4)

*più altero* ] *om.* (III.5.14)

*burbero* ] *om.* (III.5.23)

*confuso* ] *om.* (III.7.18)

*sbigottito* ] *om.* (III.7.20)

*austero* ] *om.* (IV.1.6)

*sdegnoso* ] *om.* (IV.1.10)

*rispettoso* ] *om.* (IV.5.2)

*con derisione* ] *om.* (IV.6.6)

*resta mesto* ] *om.* (IV.7.9) ; *mesta* ] *om.* (V.2.1)

*con passione* ] <con passione> (IV.7.30)

DON CARLO e BRIGHELLA *restano attoniti* ] *om.* (IV.7.30)

*fremente* ] *om.* (IV.8.21)

*franco* ] *om.* (V.3.27)

*ironica* ] *om.* (V.9.14)

---

<sup>12</sup> Nel caso di didascalie identiche presenti in più battute, ne elenchiamo solo un esempio.

k) In altri casi di didascalie espressive ci troveremo con formule che cercano una maggiore precisione semantica tramite l'uso di una frase nominale con un sostantivo e un aggettivo; a volte c'è anche una gradazione dell'indicazione in didascalie successive:

*con sommo calore ] om. (I.7.2)*

*con finta sorpresa ] om. (II.2.26)*

*con qualche cochetismo ] om. II.2.90; con maggior cochetismo ] om. (II.2.92)*

*Con sussiego serio ] om. (V.8.3)*

*(fuori di sé) Oh ciel!... se il ver si dice... deh scusate ] Oh Ciel!.. Se il ver si dice... [A]<D>eh scusate (V.9.13)*

l) L'aggiunta di didascalie interlocutive e, come vedremo subito dopo, modali e cinetiche si presenta in grado molto minore rispetto a quella che riguarda le appartenenti alla tipologia espressiva, il che sottolinea quali siano i veri interessi di Gozzi: non tanto aspetti meccanici sulle battute o sugli spostamenti dei personaggi, in non poche occasioni facilmente deducibili, quanto la precisazione dell'espressione dei loro sentimenti e del loro contegno:

*interrompendolo ] om. (IV.7.19)*

m) Cinetiche:

*si appoggia a TARTAGLIA ] om. (II.1.30)*

*fa cenno a Tartaglia ] om. (V.3.30)*

*D. BIANCA guarda sott'occhio FENICIA ] om. (V.3.14)*

*Olà guardie, soldati, entrate tosto. (entra un CAPITANO con dei soldati) ] om. (V.8.5)*

n) Invece le didascalie cinetiche, interlocutive e modali inserite *ex novo* si fanno più numerose se combinate con sfumature espressive:

Didascalie cinetiche ed espressive:

*di nuovo con dispetto volge le spalle ] om. (II.2.80)*

*entra collerica ] entra (IV.8.23)*

*guarda sott'occhio Fenicia, che sarà smaniosa ] om. (V.3.29)*

*(attonito trattenendolo) Oh ciel!... Duca fermate... e che fareste? ]  
tratt. [Cielo! che fate voi Duca fer] <O Ciel! Duca fermate, e che>  
fareste (V.9.5)*

Didascalie interlocutive ed espressive:

*(da sé disperato) ] om. (IV.5.13)*

*(interrompendolo sdegnosa) ] om. (IV.8.21)*

*(cantando in caricatura) ] <cantando> (I.9.11)*

D. BIANCA *(da sé esultante)* (È sorpresa!) ] [Fen. Signora] <D. Bian. da se/ E' sorpresa/> (V.2.14); *(esultante a DONNA BIANCA)* Fenicia, ogni speranza ha oltrepassata ] a D. Bian./ Fenicia ogni speranza ha sorpassata (V.3.1)

Didascalie modali ed espressive:

*(languente basso) ] om. (V.2.20)*

Alla luce delle numerose evidenze che dimostrano l'attenzione dettagliata, quasi pignola per certi versi, agli aspetti più legati alla recita del dramma e, specie, a quelli relativi alla manifestazione dei sentimenti, crediamo sia possibile poter affermare che Gozzi, nel suo ruolo di drammaturgo dedichi anche non poco sforzo a fornire nello scritto un ampio numero di indicazioni che aiutino, e controllino<sup>13</sup>, gli attori. Infatti il sistematico intervento sulle didascalie del testo non è proporzionalmente minore a quello esercitato sul testo recitato dagli interpreti: Gozzi, da questo punto di vista, si presenta come un drammaturgo per cui l'esatto connubio fra parola e gesto costituisce un elemento nucleare della sua poetica spettacolare.

---

<sup>13</sup> Come dimostra la frase finale della didascalia con cui si apre la scena sesta dell'atto primo, in cui il Nostro tenta di anticiparsi all'iniziativa dell'attore: «TARTAGLIA starà fermo e senza lazzi che disturbino l'illusione».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAZOLI, Giulietta (2012). *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*. Padova: Il Poligrafo.
- CALAS, Frédéric et alii (ed. de) (2007). *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Bordeaux-Tunis: Sud-BordeauxUP.
- CINQUEGRANI, Alessandro (2011). «Le didascalie nel teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi». In J. Gutiérrez Carou (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi* (pp. 103-109). Venezia: lineadacqua.
- GALLEPE, Thierry (1997). *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Parigi: L'Harmattan.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Edición corregida y aumentada. México: Pasodegato.
- GOZZI, Carlo (1773 ca.). *La malia della voce*. Manoscritto: Fondo Gozzi 8.1, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.
- (1802, ma 1804). «*La malia della voce*». In ID. *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi* (XIII, pp. 3-139). Venezia: Zanardi.
- (2004). *Lettere*, a cura di Fabio Soldini. Venezia: Marsilio/Regione del Veneto.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (2021), «*La malia della voce*» di Carlo Gozzi: *edizione critica e studio* [Tesi di dottorato]. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MARCON, Susy; LUGATO, Elisabetta e TROVATO, Elisabetta (2006). «Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana». In F. Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie* (pp. 113-190). Venezia: Marsilio.
- MINGIONI, Ilaria (2013). *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale*. Roma: ItaliAteneo.

Es incuestionable que desde hace décadas en nuestro país los estudios de italianística, entendida como el conjunto de disciplinas que tiene como objeto el estudio especializado de la cultura, la literatura y la lengua italiana, han adquirido una extraordinaria relevancia y prestigio. Prueba de ello es el presente volumen, *Italia y España: una pasión intelectual*, en el que la experiencia acumulada en los ámbitos de la docencia y la investigación de sus autores establece un recorrido variado y sugerente sobre el tema. Este libro aborda el estudio de la literatura italiana de distintas épocas, la literatura comparada y las relaciones culturales que históricamente han establecido España e Italia, sin descuidar también la literatura desde una perspectiva de género o el análisis de cuestiones ligadas a la didáctica, la traducción y la lengua italiana.

En definitiva, una amplia y rica mirada sobre los estudios italianos que ayuda al lector a comprender en qué dirección se mueven actualmente los estudios sobre italianística.



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

**80**  
AÑOS | 1943  
2023

ISBN: 978-84-1311-960-1



9 788413 119601