

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

Javier Gutiérrez Carou

Carlo Gozzi si premurò sempre di fornire ai lettori i titoli delle fonti di cui si era avvalso per la creazione dei suoi drammi<sup>1</sup> derivati da opere spagnole del *Siglo de Oro*<sup>2</sup>. Inoltre, in due occasioni, il conte informa

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

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

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

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

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

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

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

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

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

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

non deriva né direttamente né indirettamente dall'opera francese<sup>4</sup>. In realtà, secondo quanto ha ipotizzato Monica Pavesio, come in tante altre occasioni Gozzi non è totalmente sincero nelle sue dichiarazioni: a giudizio della studiosa, il conte può essersi avvalso non solo del testo spagnolo per il suo adattamento, ma anche del canovaccio *Rebut pour rebut - Ritrosia per ritrosia* (versione dell'Arte di *El desdén con el desdén* moretiano, fatta rappresentare da Luigi Riccoboni a Parigi nel 1717) come testo ponte fra la fonte castigliana e la sua *pièce*, situazione che potrebbe rendere sincera la sua affermazione che *La principessa filosofa* non aveva nessun debito rispetto a *La Princesse d'Élide* di Molière, ma che, tuttavia, nasconderebbe una seconda fonte italo-francese della sua creazione (a giudizio della Pavesio forse per la sua avversione alla cultura, alla filosofia e al teatro francesi; Pavesio, 2008).

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

*La malia della voce* è un dramma tratto da me dall'argomento d'una commedia spagnola di Don Agostino Moreto intitolata: *La que puede la apprehension*, che da dugento e più anni resiste con applauso ne' teatri della Spagna. Tommaso Cornelio, confessando la verità dell'ottimo avvenimento nel teatro spagnolo, confessa anche d'aver tratta da quest'argomento medesimo la sua commedia intitolata: *Le charme de la voix*, e che nel teatro di Parigi non piacque. Egli l'ha pubblicata in istampa con una epistola dedicatoria, ch'io credo finta, per addossare ad altri la scelta d'un tale argomento, ch'ei protesta d'aver combattuto prima di comporre la sua commedia<sup>5</sup>. Io confesserò forse con maggior

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

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

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

Possiamo costatare di nuovo che il conte afferma di aver preso dal testo spagnolo solo l'argomento, che avrebbe sviluppato in modo differente dall'originale, lasciando credere al lettore, poiché nemmeno questa volta lo afferma esplicitamente, che il suo dramma non è debitore di quello di Thomas Corneille. Dall'interpretazione letterale delle parole del conte potrebbe dedursi che, tranne per l'idea globale del *plot*, proveniente dal testo di Moreto<sup>6</sup>, Gozzi sia stato autore originale della sua *Malia della voce*, vale a dire, sembra che il veneziano abbia voluto trasmettere l'idea che, una volta letto il testo spagnolo (e solo quello), l'avesse tenuto lontano dalla sua scrivania mentre redigeva il suo dramma. Come tenteremo di dimostrare nelle pagine successive, la realtà è piuttosto diversa.

### *Approccio tematico*

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

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

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

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

### *Analisi strutturale*

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

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

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

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

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

Vediamo ora schematicamente la struttura dei tre testi attraverso l'osservazione della loro divisione in scene con riguardo sia ai personaggi che intervengono in ognuna di esse, sia a uno svolgimento dell'azione ragionevolmente simile<sup>8</sup>:

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

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

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

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

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

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

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

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

Come si può osservare, la tabella non necessita di commento: la scalletta strutturale seguita da Gozzi, sia per segmentare lo sviluppo del *plot* sia per configurare la successione dei personaggi in scena segue, quasi pedissequamente, il testo di Corneille, allontanandosi significativamente dall'originale moretiano. Infatti, anche se i blocchi del testo spagnolo si susseguono in maniera *grosso modo* coerente e lineare (tranne per il gruppo I.8-9, che si trova in mezzo a scene della seconda *jornada*), va sottolineato che sono stati disposti nei testi francese e italiano omettendo non poche scene<sup>11</sup>. Si noti, inoltre, che le scene gozziane senza equivalenza nel testo spagnolo mostrano, in genere, un'importante presenza delle maschere, Tartaglia e Brighella, o personaggi da esse derivati, come Giannetto, fino al punto che, in un'occasione, nemmeno c'è riscontro fra una scena de *La malia* e un'altra de *Le Charme* (V.1, un dialogo fra D. Bianca e Giannetto)<sup>12</sup>.

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

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

### Alcuni indizi linguistici

Il primo elemento di carattere linguistico che richiama l'attenzione del lettore dei testi francese e italiano è la notevole differenza del titolo riguardo a quello di Moreto, formulato in modo tale (*Lo que puede la aprehensión*) da non permettere di intuire le linee guida dell'argomento<sup>13</sup>. La versione francese, invece, *Le charme de la voix* è molto più chiaramente interpretabile e offre al pubblico una spia evidente di quale sarà probabilmente il movente principale dell'azione. Da questo punto di vista, non stupisce, dunque, che Corneille, e con lui Gozzi, abbiano preferito tale formulazione (infatti il titolo gozziano sarebbe traduzione diretta di quello francese): dunque, anche da questa prospettiva, il veneziano ha seguito il testo francese e non quello spagnolo.

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

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

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

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

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

<p>I.8.713 Carlos <i>Lee</i> «Primo, con la disculpa que os pareciere más decente, volveréis a la Duquesa donde estaba hasta que con mejor disposición se le pueda dar a entender que estoy casado. A señor que no pide consejo, obedecer es respuesta».</p>	<p>II.5.2 Fenicia (<i>legge</i>) «Don Carlo. Senza troppo disperare lo spirto, o lusingare troppo lo spirto dell'Infanta di Castiglia, a' <b>stati</b> suoi riconducetela. Tutto il vostro intelletto, e la vostr'arte impiegate a trovare un buon pretesto. Io di vederla ancor non sono in grado. Alfonso di Navarra Re.»</p>	<p>II.5.595-599<sup>15</sup> Fénise <i>lit</i> «Carlos, sans trop abattre ou flatter son espoir, Jusques dans ses <b>États</b> ramenez la Duchesse, À trouver un prétexte employez votre adresse, Je ne suis point encor en état de la voir. Le Duc»</p>
<p>I.9.805-816 Federico [...] Carlos, yo estoy sin sentido, vete luego, parte aprisa y detén a la Duquesa y nada desto le digas, sino templa su cuidado, que no es cosa tan indigna para sus oídos como... ¡que aun pensarlo el juicio quita! Vete luego a detenella, y vuélvase ya a Pavía, mientras yo voy con el Duque a disponer su venida.</p>	<p>II.7.2 Federico [...] Cercar non devi <b>penetrar</b> l'arcano dell'Infanta; ella già saprà dirigersi. Per ben <b>servirla</b> finger dei partire per Estella, e occultarti per <b>tutt'oggi</b>. Diman fingi un <b>ritorno</b> far per parte di questa principessa. <b>Ben ti guarda</b> di non mai palesar a lei le strane commession che Alfonso a te avea date per il publico ben, dissimulare tutto convien.</p>	<p>II.7.707-713 Frédéric<sup>16</sup> Carlos, sans <b>pénétrer</b> son dessein davantage, Pour <b>servir</b> la Duchesse il faut feindre un voyage, Et demeurant caché le reste de <b>ce jour</b>, D'un ordre de sa part appuyer ton <b>retour</b>. Prends <b>bien garde</b> sur tout de ne lui rien apprendre Du dessein que le Duc contre elle avait su prendre, Pour l'intérêt public il faut dissimuler.</p>

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

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

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

### Indizi autografi<sup>17</sup>

Un'altra spia che ci orienta sempre più verso la considerazione del testo francese come vera fonte dell'adattamento gozziano si riscontra nei materiali autografi preparativi de *La malia della voce* conservati nel Fondo Gozzi della Biblioteca Marciana di Venezia. Alla carta 5r<sup>18</sup> della cartella

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

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

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

Personaggi

Alfonso Rè di Navarra

Fenice Principessa cugina in terzo grado del Rè

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

D. Carlo fratello di Fenice amante di

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

[Laura Damigella] <Giannetto Secretario> di Fenice

<Laura Damigella dell'Infanta>

Tartaglia [grazioso] faceto seguace d'Alfonso

Brighella faceto seguace di D. Carlo

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

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

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

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

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

Atto primo

Scena prima

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

Laura e Fenice

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

Dalla cassatura della prima sillaba del nome di Laura all'inizio della prima scena si deduce che Gozzi aveva pensato di seguire l'avvio del testo di Corneille, in cui la prima battuta è pronunciata da Laure, confidente di Fénise<sup>19</sup>, anche se poi cambiò subito idea e fece parlare per prima Fenice (e si badi alla forma francesizzante del nome), come nell'originale spagnolo. Questo sem-

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

brerebbe portarci verso l'idea che il testo fonte principale per il veneziano fosse quello spagnolo, e non la versione francese come abbiamo sostenuto nel paragrafo precedente, ma se continuiamo a leggere osserveremo che da questo momento in poi, nella stesura del riassunto della prima scena, le coincidenze si riscontrano tutte con il testo francese e non con quello spagnolo. Infatti, di una festa a corte si parla solo nei testi francesi e italiano<sup>20</sup>, così come anche l'affermazione di Fenice/Fénise che la sua voce non è un dono, ma una maledizione<sup>21</sup> si riscontra solo in quelle opere; inoltre, un altro indizio che ci porta a credere che Gozzi stesse vergando in questa pagina proprio un riassunto del testo di Corneille è il riferimento alla durata dell'allontanamento di Fenice dalla corte: nella prima veloce scrittura il conte scrisse «dodici anni», proprio come nel testo del francese<sup>22</sup>, per poi correggere durante una seconda lettura in «quattordici»<sup>23</sup> (per rendere più verosimile l'età di Fenice?). Come abbiamo osservato, dunque, Gozzi, anche se sicuramente aveva davanti agli occhi tutti e due i testi, attinse di più dal francese.

### Conclusioni

Nelle pagine precedenti pensiamo di essere riusciti a dimostrare che, già dal momento iniziale del suo lavoro, il Nostro non solo conosceva bene il testo di Thomas Corneille, ma decise di seguirlo quasi pedissequamente (preferendolo alla fonte spagnola nella maggior parte dei passi in cui se ne allontanava), fino al punto di permetterci di affermare che la versione francese, e non l'originale del Moreto<sup>24</sup>, costituisce la sua fonte principale, per quantità e qualità dei 'materiali' asportatine, per creare *La malia della voce*. Questo non implica che nella versione del conte non si riscontrino elementi provenienti indiscutibilmente dal testo del Moreto: infatti, insieme ad alcune coincidenze di parole e brevi frasi, troviamo anche qual-

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

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

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

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

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

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

Questa situazione ci costringe a interrogarci da una parte sui motivi che portarono Gozzi a preferire il testo francese a quello spagnolo e, dall'altra, sulle ragioni per cui decise di camuffare tale fatto. Per quanto riguarda la preferenza per la commedia di Corneille, a nostro avviso, il motivo principale è la sua maggiore vicinanza estetica alle concezioni drammatiche del Nostro: un testo che rispettava le tre unità classiche, con uno stile più trasparente e privo del concettismo spagnolo e, inoltre, molto semplificato nei contenuti filosofici e riflessivi rispetto all'opera moretiana. A questa spiegazione 'tecnica', se ne potrebbe aggiungere anche un'altra molto più diretta e semplice: per Gozzi, che senza dubbio leggeva lo spagnolo, era più agevole tuttavia affrontare testi scritti in francese<sup>26</sup>.

Sul motivo che spinse Gozzi a lasciare in ombra il suo debito con il testo di Corneille<sup>27</sup> si potrebbe ricordare la sua avversione per la cultura francese, come è già stato notato in situazioni simili da altri studiosi, ma sarebbe anche possibile pensare a un suo desiderio di presentare la sua produzione spagnolesca come un tutto organico, risultato di un'approfondita meditazione sull'argomento (al riguardo si veda Scannapieco, 2008; Scannapieco, 2011). Gozzi in realtà allarga quest'omogeneità del teatro di origine spagnola anche alla sua produzione fiabesca; infatti, entrambi gli insiemi costituirebbero una sorta di *continuum* poiché:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Riferimenti bibliografici*

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

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