

«IL SACCHI MI MANDAVA TRATTO TRATTO DE' FASCI  
DI QUELLE STRANE, E MOSTRUOSE OPERE DI QUEL TEATRO...»:  
CARLO GOZZI E IL TEATRO SPAGNOLO

*Anna Scannapieco*

1. Sin dalla preistoria dei suoi pronunciamenti pubblici – quelli legati al varo della prima edizione delle opere – Carlo Gozzi promise a contemporanei e posteri una riflessione ragionata su un modello teatrale, quello spagnolo, che, a suo dire, stava ispirando il secondo tempo della sua produzione:

[...] 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<sup>1</sup>

In realtà, questa e altre consimili promesse restarono prive – per le ragioni che ho documentato altrove (cfr. Gozzi, 2013b: 137-147; Scannapieco, 2011) – di una realizzazione organica, e la riflessione teorica dell'autore è rimasta affidata a frammenti sparsi, talora originali sotto il profilo dell'elaborazione retorica (penso alle metafore di tipo botanico o architettonico), sovente ripetitivi, i cui nuclei concettuali si potrebbero ridurre in un elenco secco:

a. Gozzi sostiene a più riprese la compattezza e la coerenza di un itinerario artistico interamente bilanciato sul 'binomio' della sperimentazione fiabesca e di quella 'spagnolesca', non mancando

<sup>1</sup> Gozzi (2013b: 178); dal manifesto promozionale dell'edizione Colombani (Gozzi 1772a).

di sottolinearne la sostanziale omogeneità drammaturgica e la funzionalità al profilo interpretativo della compagnia comica cui elargiva il suo «soccorso».

In realtà, grazie alle recenti acquisizioni documentarie e critiche, oggi sappiamo che l'impegno drammaturgico gozziano fu molto più versatile di quanto non potessero indurre a immaginare le strategiche semplificazioni retrospettive dell'autore, sintomaticamente incline ad oscurare/rimuovere nelle proprie autorappresentazioni il serrato confronto che ebbe a sostenere con la tradizione e gli stessi nuovi apporti del teatro francese<sup>2</sup>.

Quello gozziano infatti non fu certo un processo immediatamente definito nella sua compattezza progettuale, e solo contestualmente all'avvio dell'iniziativa editoriale (1771-72) l'autore dovette iscrivere ciò che sino allora si era espresso in occasionali sperimentazioni in un disegno programmatico e vincolante per il proprio futuro *iter* artistico;

b. la necessità di attingere alle «profonde, e vaste miniere del Teatro Spagnolo»<sup>3</sup> (Gozzi, 1802b: 106), di riattivare le «reliquie de' teatrali spettacoli Spagnuoli» (Gozzi, 1782: 5), che Gozzi motiva con l'esigenza di ideare un «nuovo genere di rappresentazioni teatrali»<sup>4</sup> con cui rispondere alla prioritaria esigenza di «rinverdire la novità, e la sorpresa»<sup>5</sup>, in altre dichiarazioni si rivela come un formidabile strumento nella serrata polemica che il Solitario ingaggia contro i «predicantis 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»<sup>6</sup> (e non sfugga l'inclusione nel mazzo del venerato Boileau). In tal modo trovava giustificazione il 'gemellaggio' del filone fiabesco e di quello spagnolo, che consentivano di leggere – e far leggere – l'insieme della propria produzione teatrale dalla prospettiva unificante di un persuaso e coerente antiregologismo;

<sup>2</sup> Si allude naturalmente al rinvenimento dell'archivio Gozzi, per decenni dato per disperso e ora acquisito dalla Marciana (su cui cfr. Soldini, 2006: in part. 113-181); per quanto riguarda le radicali innovazioni interpretative cui esso sta dando luogo, nello specifico dei rapporti con la drammaturgia francese, si veda l'edizione critica de *La cena mal apparecchiata* curata da Piermario Vescovo (Gozzi, 2011), e quella, già citata, del *Ragionamento ingenuo* (Gozzi, 2013b).

<sup>3</sup> C. Gozzi, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, in Gozzi (1802b: 106).

<sup>4</sup> C. Gozzi, *Prefazione a Zeim, re dei genj*, in Gozzi (1772a: 136).

<sup>5</sup> È citazione tratta da una 'lettera' indirizzata a Giuseppe Baretti e datata 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. Già edita in Galanti (1885-1886), poi in Galanti (1886), è stata riproposta in Gozzi (2004: 105-125) (la citazione a p. 113), dove tuttavia è da ritenersi errata l'indicazione cronologica «25 settembre 1777».

<sup>6</sup> C. Gozzi, *La più lunga lettera di risposta*, in Gozzi (1802b: 45).

c. l'esigenza di allontanare da sé la taccia di mero traduttore costituisce un basso continuo di tutta la riflessione teorica gozziana, e non a caso si ripropone come ingrediente fondamentale nelle strategie argomentative delle singole prefazioni alle commedie spagnole. Pressoché tutte insistono infatti sulla radicale innovazione apportata, rispetto al testo-fonte, tanto nei «dialoghi» (e nell'«eloquenza») quanto nell'«ossatura» (termine intercambiabile con «intreccio»<sup>7</sup>, mentre si riconoscono debitrice verso il modello in ordine a quello che viene di volta in volta definito «tema» (*Il pubblico secreto*, 1773), «fondamento» (*I due fratelli nimici*, 1773; *Le droghe d'amore*, 1798), «argomento» (ancora nelle *Droghe d'amore*), «fondo» (*Amore assottiglia il cervello*, 1782), «una base in astratto» (*Il moro di corpo bianco*, 1787).

L'ossessione con cui Gozzi rivendicava che «l'opera mia non ha la memona effigie d'una traduzione»<sup>8</sup> 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, che a partire dal 1772, attraverso le traduzioni offerte nelle sue *Composizioni teatrali moderne*, formalizzava e cercava di rendere egemone un modello teatrale ispirato alla più recente e dirompente drammaturgia francese. La formulazione più netta rispetto al proprio metodo di radicale affrancamento dal testo-fonte è rimasta consegnata alla già citata prefazione ad *Amore assottiglia il cervello*:

[...] la differente invenzione nella pianta delle mie scene, e le riflessioni, e i raziocinj de' miei dialoghi, e de' soliloquj, 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.

2. Tralasciando la questione (tutto sommato oziosa, o fuorviante) dell'effettivo tasso di originalità che la produzione spagnola del conte veneziano esibisce rispetto ai testi-fonte, il dato, incontrovertibile, a cui conviene prestare attenzione è che l'opzione artistica gozziana si rivela un *unicum* nel panorama della cultura italiana settecentesca.

Da un punto di vista antropologico, per dirla sinteticamente con alcune efficaci espressioni di Arturo Farinelli, «la Spagna era per noi un paese di poca cultura, di arte non avanzata, privo d'ogni conforto e benessere,

<sup>7</sup> Si vedano in particolare le prefazioni ad *Amore assottiglia il cervello* (Gozzi, 1782) e alla *Figlia dell'aria* (Gozzi, 1792), nonché quella a *Il moro di corpo bianco* (Gozzi, 1787).

<sup>8</sup> Dalla prefazione a *Bianca contessa di Melfi*, in Gozzi, 1792.

e ancora semibarbaro. L'ingiuria quindi e il biasimo erano in bocca nostra assai più pronti della lode» (Farinelli, 1929: 304); e d'altra parte – dal punto di vista della familiarità che si poteva (non) avere con il patrimonio culturale spagnolo – resta estremamente eloquente la testimonianza retrospettiva di un Giuseppe Baretto, pronto a ricordare, nel 1786, come la celebre lettera LVII del suo *Journey* avrebbe voluto essere

[...] una chiacchieratina sulla letteratura spagnola, un tentativo fatto *en passant* di indurre la gente a sospettare che gli spagnoli hanno nella loro lingua qualche cosuccia oltre il *Don Chisciotte*; una spintarella a coloro che affermano imprudentemente (e non sono pochi) che in Spagna ogni specie di letteratura è del tutto negletta, e lo è sempre stata. Prima di arrivare io stesso in quel paese, avevo letto in inglese e in francese più relazioni sulla Spagna che le dita delle mie mani e non vi ho trovato quasi nient'altro che lunghe pappolate, non meno ridicole che false, non meno petulanti che insipide sulla pigrizia spagnola, l'ignoranza spagnola, la superstizione spagnola, l'assenza in Spagna di tutto quello che può esserci di buono (Baretto, 1786; cito dalla traduzione offertane da Bonora, 1992: 61).

Nello specifico della cultura italiana, il sentimento dominante del Settecento nei confronti della letteratura spagnola si era accordato sulla grave condanna contro di essa comminata dalla *Perfetta poesia italiana* (1706; l. I, capp. 3 e 18; l. II, cap. 8): e al Muratori «censore irriducibile non solo della letteratura del secolo d'oro, ma di pressoché tutta la letteratura spagnola» (Bonora, 1992: 55) avrebbe fatto da monumentale *pendant*, nella seconda metà del secolo, la tiraboschiana *Storia della letteratura italiana* (1772-1782; 1787-1794<sup>9</sup>), appunto accordata sul «'basso continuo'» del «malefico influsso degli iberici sulla nostra civiltà, si trattasse dei remoti sudditi dell'impero romano migrati nell'Urbe o dei padroni d'Italia nel sedicesimo e nel diciassettesimo secolo» (Arato, 2002: 260).

E ancora più severa e circostanziata era stata la scomunica inferta proprio dalla prospettiva della storiografia teatrale, unanime nello stigmatizzare la cultura spagnola per la mortale infezione con cui in un passato troppo prossimo aveva corrotto la scena italiana. Inaugurata nel 1723 dall'*Istoria del teatro e difesa di esso* di Maffei, sarebbe rimbalzata con compattezza d'accenti nelle pagine di un Riccoboni (tanto nell'*Histoire du théâtre italien* quanto nelle *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, rispettivamente del 1728 e del 1738), come in quelle di un Quadrio (*Della storia, e della ragione di ogni poesia*, vol. III, p. II, 1744), o, nella seconda metà del secolo, nelle opere di due personalità pur così diverse come quelle di Saverio Bettinelli (*Discorso sopra il teatro italiano*, 1771) e Pietro Napoli Signorelli (*Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, 1777)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Per le relative testimonianze, cfr. Scannapieco (2008: 49-50).

Non diverso il panorama appare qualora si voglia guardare ad un più concreto livello di diffusione delle idee e di formazione del gusto, come quello legato alla circolazione dei testi e ai corredi pubblicitici o paratestuali che ne orientavano la percezione.

A differenza della Francia, l'Italia non aveva infatti mai conosciuto un'operazione editoriale come quella del *Théâtre espagnol*, pubblicato a Parigi nel 1770 (De Hansy). Qui, in 4 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 sour-tout dans les Arts de l'esprit». Tanto nella lettera dedicatoria quanto nell'*Avertissement*, il Linguet aveva illustrato motivazioni e finalità del suo energico impegno traduttivo con toni entusiastici e apologetici («Vos Ecrivains nous ont été plus utiles, il faut l'avouer, que ceux mêmes des Grecs & des Romains»; «il est sur que les Français doivent plus cent fois aux Espagnols qu'à tous les autres peuples de l'Europe»; non certo Dante Ariosto e Tasso sono stati maestri dei francesi ma Lope Guillén de Castro e Calderón). Non solo: nella recensione che all'opera aveva dedicato la solerte Elisabetta Caminer («L'Europa letteraria», ottobre 1771, pp. 95-96) – pur intenta a garantire al lettore una sintesi ragionata dei contenuti dell'opera – i toni ammirati del Linguet erano smorzati in un registro anodino in cui non mancavano maliziosamente di incastonarsi annotazioni perplesse o comunque riduttivistiche; e quando, proprio attingendo al *Théâtre espagnol*, la Caminer allestirà la propria *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, per far «universalmente conoscere alla Italia lo stato moderno de' Teatri Inglese, Spagnolo, Tedesco e Russo», avrebbe istruito i suoi lettori sulla fisionomia del teatro spagnolo, di cui proponeva una ben modesta campionatura<sup>10</sup>, esprimendo quello che non si esiterebbe a definire un vero e proprio linciaggio culturale: ricordando come quel teatro era stato a lungo disonorato da alcune «burlette tratte dalla Scrittura, degli *Autos Sacramentales* ove faceano odiosa mostra Angeli con prostitute, Messe con battaglie, Gesù Cristo in parrucca a groppi che contrastava e faceva quindi un balletto col diavolo in berretta e corna» (p. 3); definendolo complessivamente un «fondaco inesauribile di Stravaganze e di tratti di genio, d'improbabilità e di situazioni forti, onde i Francesi trassero molte dell'Opere loro, e che conta esclusivamente genj tanto più fecondi quanto meno soggetti alle regole»; desublimando il mito della fecondità spagnola con l'osservare sprezzantemente che «non dev'essere però gran fatto difficile il comporne un numero così prodigioso a chi può introdurvi qua-

<sup>10</sup> Nel t. III e nel t. IV (entrambi del 1775) della *Nuova raccolta* ([Caminer E.] 1774-1776) venivano proposti rispettivamente, attraverso la mediazione del *Théâtre* di Linguet, un'opera di Matos Fragoso (*Il saggio nel suo ritiro*) e due di Calderón (*Non sempre certo è il peggio, Il nascosto e la velata*). La prefazione da cui trarremo le citazioni è edita nel t. III: 3-7.

lunque cosa gli cada in pensiero, a chi può farle durare quanti anni vuole, a chi può balzare da un paese all'altro con un tratto di penna» (p. 3n).

3. Il quadro sin qui sinteticamente ricreato può evocare quello che nel corso del Settecento si dovette venir sedimentando come un solido senso comune, a cui peraltro non mancò di pagare pedaggio lo stesso Gozzi, quando con boriosa e al tempo stesso ironica affettazione imperlava le sue riflessioni storico-teoriche di sprezzanti riferimenti al teatro spagnolo: *l'informe Teatro Spagnolo; informe e stravagante Teatro spagnolo [...] strane e mostruose opere; opere stravaganti del Teatro Spagnolo; stranissima e deforme opera scenica del teatro Spagnuolo; opera spagnola sfasciatissima*<sup>11</sup>.

Ciò nondimeno, resta indubitabile che si tratta di un quadro che rende smaccatamente stridente e 'inattuale' la sistematica e consapevole operazione di *repêchage* che il nostro autore venne compiendo nei confronti della drammaturgia spagnola, giungendo a trasformare quella che aveva voluto essere e sarebbe in effetti stata una sperimentazione spettacolare di successo (sollecitata dalla necessità di «soccorrere la Truppa Sacchi con un genere differente dal primo per ravvivare la novità nel Teatro»<sup>12</sup>) in un vero e proprio risarcimento storico-critico, come chiaramente lasciava intendere quel manifesto promozionale dell'edizione Colombani da cui abbiamo preso le mosse.

È estremamente improbabile che l'*input* per tale risarcitorio *repêchage* – come per lungo tempo ha ritenuto la critica, anche la più autorevole – fosse venuto da influenze accreditate e culte: come quella del celebre ispanista Giovan Battista Conti, o come l'influenza del Baretti autore del *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*. Non mi soffermo sui motivi che sostengono tale mia convinzione, e che ho già ampiamente argomentato altrove (cfr. Scannapieco, 2008).

È invece estremamente probabile che sia annicchiata una soda verità nella coloritura aneddótica con cui le *Memorie inutili* avrebbero tracciato la genesi della *new wave* del proprio cimento teatrale:

Il Sacchi mi mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane, e mostruose opere di quel Teatro; la maggior parte erano da me scartate, e rifiutate, ma il fondo d'alcune di quelle da me scelto, riedificato, con una orditura nuova del tutto, colla introduzione di caratteri naturali e tra noi intesi, 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 (Gozzi, 2006: 452, dalla p. II, cap. 20).

<sup>11</sup> Citazioni rispettivamente tratte dalla *Più lunga lettera*, dalle *Memorie inutili*, e, sempre nell'ordine, dalle prefazioni a *Il moro di corpo bianco*, *Annibale duca d'Atene*, *Amore assottiglia il cervello*.

<sup>12</sup> Dalla citata prefazione a *Zeim re de' genj*. Su tale motivo 'genetico' insisterà molto la cosiddetta lettera a Baretti del 15 settembre 1776 (per cui cfr. *supra*, nota 5).

Rispetto a questa testimonianza, il rinvenimento delle nuove ‘carte’ gozziane consente di sostanziarla di puntuali referenze documentarie: penso naturalmente al comprovato ruolo di traduttore, oltre che di copista, rivestito dal primo innamorato Luigi Benedetti, l’attore romano che militò nella compagnia Sacchi durante la ‘stagione d’oro’ delle spagnolesche gozziane (dal 1767 al 1780; cfr. Soldini, 2006: 134, 137, 138)<sup>13</sup>, e con cui si sono misurate dettagliate analisi di Javier Gutiérrez Carou (2013; 2017); ma penso anche, al di là dell’apporto documentario del nuovo fondo, a come tutto l’*humus* della compagnia Sacchi (in cui il capocomico stesso e almeno tre dei suoi ‘dipendenti’, Luigi Benedetti, Francesco Bartoli e Giovan Battista Rotti, avevano pratica di traduzioni e rifacimenti dallo spagnolo) avesse influito in maniera determinante sulla rinnovata percezione – affrancata da qualsivoglia incumbente senso comune e libera da pastoie accademiche – che il conte Gozzi maturò nei confronti del patrimonio teatrale spagnolo.

Sappiamo d’altronde che il baule di Antonio Sacco non si limitava a custodire i materiali spagnoli per certo rastrellati durante la *tourné* portoghese del 1753-55, ma continuava a mantenersi aggiornato grazie alle cospicue relazioni di *patronage* che il capocomico aveva intessuto con non pochi notabili della società veneziana.

In questo senso, una preziosissima tessera documentaria si staglia dal carteggio tra Giovanni Querini, ambasciatore veneziano in Spagna a cavallo degli anni sessanta e settanta, e la moglie Caterina Contarini, rimasta a Venezia per rimediare ai dissesti economici del coniuge: in più di un’occasione – a partire dal dicembre 1769 – la povera Caterina, in pena per non riuscire a «farsi onore» con il Sacco nemmeno con l’offrirgli quel tabacco che non ha, chiede al dissipato marito di stanza a Madrid di farle pervenire «comédie spagnuole» con la maggiore «sollecitudine» possibile, per poter – almeno con quelle – conservare le grazie del capocomico, che ne fa insistente richiesta. Si consideri almeno parte della prima lettera:

30 dicembre 1769 à Madrid

Voi mi dite, che stia allegra, ma non capisco come possiate creder, che ciò in me succeda, mentre voi stesso fatte tutto il possibile perché piuttosto stia malenconica. [...] Voi solo già sapeste in quali, e quante angustie io sia, e permettete, ch’io il dica, per vostro motivo. Dunque se volete ralegrarmi dattemene motivo, se vi stà a cuore la mia persona. Il Trufaldin di S. Angelo cioè Sacchi vi prega col mio mezzo, che gli spedite alcune di coteste comedie spagnuole di quelle però, che voi credette più adatte al nostro gusto, onde vi prego anch’io di spedirmele colla maggiore sollecitudine, ch’io poi le farò tenere allo stesso Sacchi,

<sup>13</sup> Sul ruolo del Benedetti, e di altri attori-autori della compagnia Sacchi, mi sia consentito rinviare a Scannapieco (2006b).

e almeno questo potrà farmi onore, non potendo farmelo nemeno col tabacco di costì (Fancello, Gambier, 2013: 188)<sup>14</sup>.

Non a caso, «un fastellaccio [di] molti libri spagnoli» è il correlato oggettivo in cui si condensa il rancoroso e drammatico congedo di Carlo Gozzi da Antonio Sacco, alla vigilia dello scioglimento della Compagnia, quando l'infezione prodotta dall'involuzione senile del celebre Truffaldino si annunciava ormai letale. Sentiamo il racconto dello stesso Gozzi:

Il Sacchi Eccellente Comico, ma antico d'anni, e presso che rimbambito [...] fu l'origine vera del scioglimento d'una Compagnia valente, accreditata, e fortunata [...]. Una Società ch'era prima la stessa armonia, era divenuta un'inferno di dissensioni, di sospetti, di cruccio, e d'odio. [...].

Viddi l'aere divenuto feccioso, e incominciavi ad allontanarmi.

Credei di fare qualche buon effetto legando in un fastellaccio molti libri spagnoli, e molti scartafacci ch'io aveva appresso di me del Sacchi, rispeditoglieli, per mostrare una alienazione; ma il canchero era già formato, e mortale (Gozzi, 2006: 914-915).

La compagnia si sarebbe sciolta di lì a pochissimo, nei primi anni ottanta, e Sacco si sarebbe allontanato dalla scena veneziana per lavorare in compagnie di giro, fino a trovare la morte in mare nel 1788, mentre era in viaggio per Marsiglia. Prima di lasciare Venezia, quasi presago del breve e accidentato tragitto che gli rimaneva, il vecchio Truffaldino *alienò*, a sua volta, il contenuto del proprio baule, come ci è rimasto testimoniato da Alessandro Zanchi (classe 1759), che, come Giuseppe Foppa (classe 1760), era tra i giovani *fans* (o, come si diceva allora, *settari*; cfr. Foppa 1840: 37-38; 41) del conte Gozzi:

Lor quando Antonio Sacchi [...] si allontanò per l'ultima volta da Venezia, ha creduto di dovere spogliarsi de suoi Libri, de scartafacci comici suoi, ed io ne feci l'acquisto.

Rinvenni più Commedie stampate di Calderon, ed altri Spagnuoli autori teatrali e più molti de primi abbozzi delle Commedie di Goldoni, di quelle del defunto Federici, ed alcune traduzioni dello Spagnuolo Teatro, dopo averne fatto generoso spoglio il mercenario Autore teatrale Giuseppe Foppa<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Si veda anche Fancello, Gambier (2013): lettere del 13 e 20 gennaio 1769 *more veneto* [1770] (189-190); 17 febbraio 1769 *m.v.* (191); lettere del 20 e del 27 febbraio *m.v.* (192); 6 marzo 1770 (193); 17 marzo 1770 (194); 24 e 31 marzo 1770 (195); 14 e 21 aprile 1770 (197); 12 maggio 1770 (199); 26 maggio 1770 (201); 9 giugno 1770 (202); 6 ottobre 1770 (211).

<sup>15</sup> Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Cicogna 691, *Estri teatrali di Alessandro Zanchi veneziano*, vol. XXI, c. 1r n.n.



Secondo la biografia, rimasta anch'essa manoscritta, che ne tracciò Giovanni Caponi, Zanchi

studiò sopra tutte le rinomatissime commedie di Lopez de Vega [sic], del Solis, del Velez, di Guevara, del de Matos Frago, di Calderon della Barca, e di tanti e tanti altri Autori per cui, non si esagera asserendo che, comprese le commedie tradotte per intiero ed a brani con quelle commentate ed in parte ridotte a più ragionevol lezione, [...] ha messa mano ad oltre 190. Rappresentazioni del Teatro Spagnolo<sup>16</sup>.

Sarebbe interessante interrogarsi – non credo lo si sia ancora fatto – su come l'eredità del sodalizio Sacco-Gozzi abbia continuato concretamente a incidere sulla scena italiana tra Sette e Ottocento. Ma, per concludere il nostro ragionamento, sarà sufficiente annotare che dopo l'*alienazione* consumata da Carlo Gozzi nei confronti di Antonio Sacco, nei ben 24 anni di vita che ancora gli rimasero, lo scrittore veneziano avrebbe composto solo tre opere ispirate al teatro spagnolo, di cui una non conobbe, vivente l'autore, neanche una realizzazione scenica<sup>17</sup>. Una circostanza, per molti versi, più che sintomatica.

4. A mo' di postilla, appare utile rilevare quanto la fortuna del teatro spagnolo gozziano – dopo due secoli di sostanziale rimozione – sia debitrice alla *renovatio* critica degli ultimissimi decenni, determinatasi sotto la spinta di un'evoluzione complessiva delle ricerche sul teatro veneziano settecentesco: il 'rinascimento' degli studi goldoniani ha quasi spontaneamente condotto a considerare in un'altra prospettiva la vicenda artistica del suo 'fratello nemico' (cfr. Scannapieco, 2005; Scannapieco, 2009), Carlo Gozzi, e a puntare sul restauro di una figura complessa, per troppo tempo rimasta appiattita nel deformante *cliché* dell'autore 'controriformistico' delle *Fiabe*.

La riprova ne sono stati, fra l'altro, due corposi volumi dedicati proprio a quel teatro spagnolo che aveva, di fatto, costituito *magna pars* dell'impegno drammaturgico gozziano (cfr. Winter, 2008; Gutiérrez Carou, 2011), nel primo dei quali si inaugurava fra l'altro il ricco e proficuo interesse al tema di Maria Grazia Profeti<sup>18</sup>: a cui si deve la demolizione definitiva dello stereotipo critico di un'attrazione dell'autore per il teatro spagnolo

<sup>16</sup> Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Cicogna 3430, *Memorie intorno Alessandro Zanchi veneziano raccolte da Giovanni Caponi*, cc. 3v-4r nn. nn.

<sup>17</sup> Si tratta di *Annibale duca di Atene* (1799, nello stesso anno messa in scena dalla compagnia Pellandi), della *Donna contraria al consiglio* (1800, idem) e del *Montanaro Don Giovanni Pasquale*, composta nel 1801, ma censurata in scena e in stampa (al riguardo, cfr. Scannapieco, 2006a: 138-139 e nota 11).

<sup>18</sup> Profeti (2008); l'ultimo studio dedicato al tema dall'insigne studiosa è Profeti (2014), cui si rinvia anche per tutti i riferimenti bibliografici dei contributi intermedi (p. 89, nota 2).

dovuta alla sua ideologia nobiliare e conservatrice (una balzana convinzione in cui ancora oggi qualcuno si attarda). A tutto ciò si aggiunga la fortuita e fortunata concomitanza del rinvenimento dell'archivio, di cui si è già detto, e la possibilità di fecondare il nuovo approccio critico con le ingenti fonti autografe rinvenute: una concomitanza che ha dato fisiologicamente luogo al varo dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi (2007, per i tipi della Marsilio; nel 2011 la prima pubblicazione). A mo' di risarcimento critico, tra i volumi iniziali<sup>19</sup> figura una commedia 'spagnola' (la prima della serie), dopo il plurisecolare silenzio editoriale che aveva colpito proprio questa fondamentale porzione dell'impegno teatrale dell'autore: si tratta della *Donna vendicativa* (andata in scena nel 1767 e pubblicata per la prima volta nel t. iv dell'edizione Colombani, 1773), che 'riedifica' il *Rendirse a la obligación* di José e Diego Figueroa y Córdoba<sup>20</sup>.

Nel caso specifico, tuttavia, il risarcimento critico è solo molto parziale, come inconsapevolmente ci avverte una perentoria affermazione ricorrente nelle prime pagine del volume: «qualunque lettore si proponesse di confrontare le due opere constaterrebbe che il calco è fedelissimo»<sup>21</sup>. Un'avvertenza sostenuta oltretutto dalla tesi che «l'introduzione delle maschere che sostituiscono alcuni personaggi [...] ed altre piccole variazioni [...] costituiscono [...] una mole certamente minima di interventi»<sup>22</sup>. Affermazioni invero stravaganti, dal momento che la trasposizione tipologica di un personaggio (dal *gracioso* Chichón a Truffaldino, un secondo zanni peraltro interpretato da Antonio Sacco: ed è solo un esempio estremo, giacché di pressoché analoga entità sono il Belardo *jardinero* ridisegnato sulla fisionomia del Brighella Atanasio Zannoni, o l'Alberto *viejo* su quella del Pantalone Cesare D'Arbes) incide in misura determinante sul disegno drammaturgico complessivo, tanto più che le parti delle maschere, nella 'riedificazione' gozziana non sono distese, ma a soggetto<sup>23</sup>. Affermazioni inoltre molto incaute, in quanto si rivelano ignare del fatto che quella di Carlo Gozzi – emulo di Goldoni – è una drammaturgia per l'attore; e che, proprio in relazione alla sua produzione spagnola, l'autore ebbe a dichiarare: «Se avessi voluto adoperare gli argomenti Spagnuoli per qual-

<sup>19</sup> Il primo volume, per le cure di F. Soldini e P. Vescovo, ha proposto commedie inedite (Gozzi, 2011); ad esso hanno fatto séguito una delle più celebri fiabe teatrali (*La donna serpente*: Gozzi, 2012) e la prima delle commedie spagnole (Gozzi, 2013a), mai più pubblicata dall'ultima edizione d'autore (Gozzi, 1802a): destino peraltro condiviso da tutte le altre 'consorelle' spagnole, eccezion fatta per *I due fratelli nimici* (accolti nella raccolta antologica delle opere teatrali: Gozzi, 1962).

<sup>20</sup> La «gran comedia» era stata pubblicata per la prima volta nella *Parte treinta y quatro de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (1670: 36-77), e poi variamente riedita come *suelta* lungo tutto il Settecento.

<sup>21</sup> A. Cinquegrani, *Introduzione* a Gozzi (2013a: 14).

<sup>22</sup> A. Cinquegrani, *Introduzione* a Gozzi (2013a: 14) (il corsivo è mio).

<sup>23</sup> Anche se non si tratta di un soggetto vero e proprio, ma «una sorta di 'abbreviazione del premeditato'» (Ricco, 2000: 203).

che Truppa Comica Italiana differente nell'indole da quella del Sacchi, gli avrei adoperati con modo diverso da quello che tenni»<sup>24</sup> (e il riferimento non va naturalmente all'incidenza delle maschere nella compagnia Sacco, dato che tutte le compagnie coeve ne erano dotate).

Ma – al di là di questi pur significativi rilievi – a dubitare che *La donna vendicativa* possa essere «un calco fedelissimo» della «gran comedia» dei fratelli Figueroa, valga solo la considerazione di come, nelle due opere, sia radicalmente diverso il trattamento di un motivo cruciale come quello dell'autorità regale.

Una prima avvisaglia si ha quando Federico – principale protagonista maschile – si presenta al suo futuro amico e collaboratore Fernando; nel testo spagnolo si legge:

Yo, generoso Español,  
[...] soy Federico,  
hijo del rey Clodoveo  
de Nápoles, que con justa  
aclamación goza el reino  
mas fértil de toda Italia,  
logrando, prudente y cuerdo,  
en la fe de sus vasallos  
aquel cariño y respeto  
que de amado, y de temido,  
dan a un príncipe supremo  
nombre inmortal, que vincula  
eterno a su mano el cetro<sup>25</sup>.

Il corrispettivo gozziano si riduce a: «Re Clodoveo di Napoli m'è padre» (Gozzi, 2013a: 66). La drastica riduzione non può certo addebitarsi alla programmatica volontà dell'autore di 'ridurre' il teatro spagnolo a «l'italiana grandezza, ed eloquenza poetica»<sup>26</sup>; né – credo – ad una ragione di funzionalità scenica, nell'esigenza di un più serrato ritmo rappresentativo. Potrebbe invece essere utile riflettere sul diverso contesto spettacolare in cui opera Gozzi e sul diverso valore che forse assumeva, per il pubblico dell'epoca, il riferimento ad un monarca di Napoli, la Napoli del riformi-

<sup>24</sup> Gozzi (2013b: 527) (dal § 3 dell'*Appendice*). Oltre ai motivi segnalati sopra, per valutare appieno le diffrazioni rispetto al testo-fonte, andrebbero poi considerate altre caratteristiche della 'riedificazione' gozziana, a cominciare dalla ricomposizione in una struttura pentapartita dell'originaria scansione in tre *jornadas*, con tutte le conseguenze drammaturgiche del caso.

<sup>25</sup> Cito dalla *princeps* (vd. nota 20), p. 36, modernizzando la grafia e introducendo una punteggiatura interpretativa. Nessuna variante significativa nelle due *suel-tas* (entrambe s.d., ma sicuramente settecentesche) che ho avuto modo di consultare: quella di Francisco Suriá y Burgada (Barcellona) e quella de Juan Sanz (Madrid).

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, p. 440.

simo borbonico: con tutte le cautele del caso, potrebbe essere una pista da approfondire. Mi limito qui a tracciare qualche suggestione cronologica: *Il desiderio di vendetta*<sup>27</sup> andò in scena – a detta dell'autore – nell'ottobre 1767; all'inizio dello stesso anno, il 12 gennaio, con il compimento della maggiore età, il sedicenne figlio di Carlo III, Ferdinando IV, aveva acquisito i pieni poteri regi, e ciò – com'è noto – comportò il consolidamento, anche formale, del potere di Tanucci; il 4 agosto Carlo III aveva approvato la cacciata dei gesuiti da Napoli, e «Tanucci vi si preparò come ad una “fiesta”», a cui partecipò «tutto lo stato maggiore del giurisdizionalismo napoletano» e che ebbe vasta eco (Venturi, 1976: 176); nella notte tra il 20 e il 21 novembre 388 gesuiti venivano espulsi dal Regno delle due Sicilie, inaugurando il vasto processo di riforme che si sarebbe protratto fino al 1789. Non che Gozzi – a quanto mi risulta – nutrisse opinioni o sentimenti di particolare valore verso i gesuiti (in un documento del 1780, inserito nelle *Memorie inutili*, si limita a definirli «Reverendi da me rispettati quondam Padri», e ad affermare di non aver «avuta la menoma relazione» con loro)<sup>28</sup>; ma è chiaro che il formidabile colpo sferrato dal riformismo borbonico poteva assumere una risonanza di più ampia portata anticuriale<sup>29</sup>, mettendo seriamente a rischio quell'«osservanza alla [...] Religione, e

<sup>27</sup> Questo era il titolo originario della *Donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (come peraltro non segnalato dal curatore della citata edizione critica). È rilevante che tanto il titolo originario quanto (almeno in buona parte) il successivo a stampa segnassero uno scarto molto ragguardevole rispetto a quello del testo-fonte. *Rendirse a la obligación* è infatti titolo che focalizza – coerentemente – il cuore drammaturgico della *pièce* spagnola sull'«arrendersi» al «dovere» dell'amore (e, in qualche modo, anche della gratitudine), che subentra alla volontà di vendetta: Margarita, duchessa di Borgogna, dopo aver giurato di concedere la propria mano e il proprio regno a colui che ucciderà l'assassino del principe Enrique, suo promesso sposo, finisce – attraverso varie peripezie, che alla spettacolarità degli eventi associano anche un sensibile processo di maturazione interiore – per corrispondere all'amore che le porta Federico, proprio l'artefice (accidentalmente) della morte di Enrique. Entrambi i titoli escogitati da Gozzi, invece, rimuovono completamente tale istanza drammaturgica, risolvendosi in una formula che risulta tanto poco pertinente alla *ratio* compositiva (che permane anche nella «riedificazione» del testo spagnolo), quanto molto debitrice a mere esigenze di cassetta (e non solo, certamente, per il richiamo alla goldoniana *Donna vendicativa*, andata in scena una quindicina d'anni prima dell'omonima *pièce* di Gozzi).

<sup>28</sup> Il documento in questione è *Lettera confutatoria da me scritta l'anno 1780, e indirizzata a Pietro Antonio Gratarol*, inserita all'inizio della terza parte dell'autobiografia dell'autore: Gozzi (2006); per la citazione a testo, si veda Gozzi (2006: 823). Va peraltro ricordato che nell'annotare la propria traduzione delle satire di Boileau (edita nel t. VI della Colombani), Gozzi non interviene mai per temperare gli animosi e frequenti strali che lo scrittore francese aveva scagliato contro i gesuiti: cfr. Gozzi (1772b: 352; 379; 383-386; 392-396).

<sup>29</sup> Si consideri quanto replicava l'anonima *Lettera di un uomo onesto ad un religioso intorno al nuovo libro contro i gesuiti* al veneziano Tommaso Antonio Contin, autore dei *Monumenti veneti intorno i padri gesuiti* (Contin, 1762) e tra i massimi esponenti della corrente giurisdizionalista: «Bisogna persuadersi che se il mondo

Precetti della Santa Chiesa» che sarebbe figurata al primo posto nelle raccomandazioni testamentarie di Carlo Gozzi<sup>30</sup>.

Ad ogni buon conto, la distanza tra le due *pièces* riguardo al trattamento dell'autorità regia si fa esplicitamente siderale nel pirotecnico finale della tragicommedia gozziana.

Carlos, cattivissimo duca di Borgogna, pretendente rifiutato di Margarita, sta per procedere alle vie di fatto, assalendo la Bretagna per farne quella conquista che non gli era riuscita impalmando la sua reggente, appunto la duchessa Margarita. Naturalmente, a salvare le leggi dell'amore e della giustizia, 'arrivano i nostri', un esercito inviato dal re di Napoli in soccorso del figlio Federico. A costui lo annuncia il suo uomo di fiducia Octavio, che, sopraggiungendo all'improvviso, con alati versi descrive l'intenerimento paterno del re alla notizia che il figlio, creduto morto, era ancora in vita, e ancor più si sofferma sulla determinazione con cui, sapendolo in pericolo, all'istante aveva allestito una poderosa «Armada / de galeras, y navíos», con «doce mil soldados viejos», «de Marte y Belona hijos», che, sotto il comando del «Conde Filippo», era appunto in procinto di giungere in soccorso<sup>31</sup>: la regalità di Clodoveo insomma, nella *comedia* dei fratelli Figueroa, splende in tutto il suo fulgore.

Per quanto riguarda il passo in questione, la 'riedificazione' gozziana lascia invariati solo il nome del re e la funzione drammaturgica del *messo-deus ex machina* che interviene a recare notizia dell'insperata possibilità di salvezza e riscossa. A Octavio infatti corrisponde Tartaglia, che racconta a Federigo come il «povero vecchio re Clodoveo», appena informato della situazione, aveva destinato al suo diletto figliolo in pericolo un esercito di 10.000 «persone ben armate», sotto il comando dell'«aio» di Federigo, cioè Tartaglia stesso, nominato all'uopo «Capitano» dell'armata. Come riferisce a Federigo il trafelato aio-neocapitano, a dirigere l'impresa «sarebbe venuto il vecchio padre, ma [...] nessun norcino l'aveva potuto guarire dal noto incomodo» (v.3.4)<sup>32</sup>.

Al lettore dubbioso sul significato del riferimento, il commento della citata edizione critica offre questa delucidazione: «*norcino*: abitante di Nor-

par prevenuto contro i gesuiti, non per questo è portato a stimar molto e ad amare gli altri, e parlo egualmente degli ecclesiastici. Or con questi confronti si mette a pericolo d'imbeverare il pubblico di una opinione sfavorevole a tutti» (cit. in Venturi, 1976: 123-124).

<sup>30</sup> Il testamento autografo di Carlo Gozzi, datato 13 febbraio 1804, è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia: ne aveva dato per primo notizia e parziale pubblicazione Ernesto Masi (*Carlo Gozzi e le sue fiabe teatrali*, pref. a Gozzi, 1884: cxcvi-cxcvii); è stato poi riproposto (Gozzi, 2007) in una *plaque* fuori commercio.

<sup>31</sup> José e Diego Figueroa y Córdoba, *Rendirse a la obligación*, in *Parte treinta y cuatro de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (1670: 72). Anche in questo caso, le altre due *sueltas* che ho consultato non presentano varianti.

<sup>32</sup> Gozzi (2013a: 141). La qualifica di «aio» per Tartaglia viene esplicitata nell'elenco dei personaggi: Gozzi (2013a: 60).

cia, è utilizzato a designare chi macella i maiali. Si tratta dell'unica nota comica del discorso di Tartaglia» (Gozzi, 2013a: 212). Sarà pure una nota comica, ma il lettore stenta a divertirsi: qual è il «noto incomodo» che il re Clodoveo cerca di guarire con un «macellatore di maiali»? cos'ha a che fare il re di Napoli, e la sua augusta infermità, con un norcino? È uno di quei casi esemplari in cui la mancata padronanza dell'enciclopedia culturale soggiacente al testo, e dei suoi riflessi linguistici, rende impenetrabili i significati di un'opera: quella stessa che pure, attraverso l'esercizio filologico, si vorrebbe transitare verso il futuro.

Nel caso specifico, peraltro, il riferimento al *norcino* si sarebbe decrittato con poco incomodo (e con grande vantaggio interpretativo dell'opera tutta), attraverso la semplice consultazione del Boerio, che, alla voce *norsin*, spiega: è una «specie di cerusico che suol curare alcuni mali delle parti genitali, e far brachieri» (Boerio, 1856: 11). Quanto al *brachiere*, la quarta edizione del *Vocabolario della Crusca* (consultabile anche in rete: <www.lessicografia.it> [2020-07-26]), meglio di quanto non faccia il Boerio, chiarisce che è una «Fasciatura di ferro, o di cuoio per sostenere gl'intestini, che cascano nella coglia per crepatura» (e la coglia è la «Borsa de' testicoli»). A voler poi fare uno sforzo ulteriore, la consultazione di quello straordinario repertorio del 'veneziano d'uso' che è la *Raccolta* di Francesco Zorzi Muazzo (1768-1771), avrebbe potuto offrire molteplici e saporosi spunti di quanto la figura del *norsin* fosse familiare nella Venezia settecentesca (cfr. Muazzo, 2008: 727-728).

Per concludere. Nella prima commedia spagnola del conte Gozzi, in un passaggio testuale – come s'è visto – sensibilmente diverso dal testo-fonte, il re Clodoveo appare afflitto da un'ernia inguinale che, in stato molto avanzato, non solo è fuoriuscita nel sacco scrotale, ma non è nemmeno 'governabile' con il brachiere del più industrie norcino. Il riferimento alla particolare malattia del re, che Tartaglia infila nel suo concitato resoconto, non è, con ogni evidenza, solo una battuta grassoccia per guadagnarsi il facile plauso del pubblico, o per mitigare la temperatura drammatica del momento; ma anche e soprattutto l'istantanea di una rappresentazione carnevalesca dell'autorità regale, della sacralità del corpo del re<sup>33</sup>, quasi l'evocazione – attraverso il re Clodoveo – di un «sosa scoronizzante» di bachtiniana memoria (cfr. Bachtin, 1980<sup>3</sup>: 166)<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Ovvio il riferimento al classico Bertelli (1990).

<sup>34</sup> Il trattamento palesemente 'scoronizzante' cui il 'conte reazionario' sottopone l'autorità regale non è stato rilevato né dal curatore dell'edizione critica della commedia, né – a quanto mi consta – dai pochi altri studiosi che si sono occupati dell'esame comparativo dei testi. E si tratta di un particolare che molto potrebbe suggerire a chi, ancora oggi, si attarda nella balzana convinzione che l'interesse di un Carlo Gozzi per il teatro spagnolo discenda dalla sua ideologia nobiliare e conservatrice: una convinzione, della cui insussistenza storico-critica Maria Grazia Profeti – come già segnalato (443-444 e nota 18) – è stata la più formidabile e autorevole demolitrice. Altrettanto insussistente, mi pare, la recente ipotesi per cui

Pur trattandosi di un dettaglio (ma – lo sappiamo bene – «il buon Dio si nasconde nel dettaglio»), esso esclude di per sé che *La donna vendicativa* possa essere considerata un «calco fedelissimo» di *Rendirse a la obligación*, e anzi impone una radicale riconversione interpretativa del modo e degli obiettivi con cui Gozzi ‘riedificava’ il modello spagnolo – sollecitando al tempo stesso una più articolata conoscenza della polimorfa vitalità del teatro spagnolo nell’Europa del Settecento.

### Riferimenti bibliografici

- Arato F. (2002), *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, ETS, Pisa.
- Bachtin M. (1980<sup>3</sup>), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.
- Baretti J. (1786), *Tolondron. Speeches to John Bowle about his Edition of Don Chixote together with some Account of Spanish Literature*, R. Faulder, London.
- Bertelli S. (1990), *Il corpo del re. Sacralità del potere nell’Europa medievale e moderna*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Boerio G. (1856), *Dizionario del dialetto veneziano*, Cecchini, Venezia [ristampa anastatica Giunti, Firenze, 1998].
- Bonora E. (1992), *Baretti e la Spagna*, in *Italia e Spagna nella cultura del ’700* [Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 3-5 dicembre 1990], Accademia Nazionale dei Lincei, Roma (Atti dei Convegni Lincei 97): 33-62.
- Caminer E. (1771), rec. Linguet S. N. H., *Théâtre espagnol*, 4 voll., De Hansy, Paris, 1770, «L’Europa letteraria»: 95-96.
- [Caminer E.] (1774-1776), *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, t. I-VI, Pietro Savioni, Venezia.
- Contin T. A. (1762), *Monumenti veneti intorno i padri gesuiti*, Giuseppe Bettinelli, Venezia.
- Fancello A., Gambier M. (2013) (a cura di), *Gagliarde spese... incostanza della ragione. Carteggio Giovanni Querini-Caterina Contarini Querini 1768-1773*, Gambier&Keller, Venezia.
- Farinelli A. (1929), *Italia e Spagna*, vol. II, Bocca, Torino.
- [Foppa G.] (1840), *Memorie storiche della vita di Giuseppe M.a Foppa [...] scritte da lui medesimo*, Giuseppe Molinari, Venezia.

l’autore avrebbe attribuito al modello spagnolo il valore, addirittura, di «correlato oggettivo del concetto morale di bene»: A. Cinquegrani, *Introduzione*, in Gozzi (2013a: 29); un’ipotesi maturata a partire dalla considerazione che i personaggi di Federigo e Fernando rappresentino la polarità del ‘bene’ perché incarnazione del «modello spagnolo», in opposizione a quella del ‘male’ rappresentata dai personaggi di Enrico e Carlo, in quanto francesi (cfr. A. Cinquegrani, *Introduzione*, in Gozzi, 2013a: 22-23 e *passim*): ma se Fernando è, effettivamente, un «cavaliere spagnolo», come recita l’elenco dei personaggi, non si vede perché dover ricondurre al medesimo ‘etnotipo’ l’italianissimo Federigo. Insomma, *tertium datur*, anche per Gozzi.

- Galanti F. (1885-1886), *Scritti inediti di Carlo Gozzi*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», VI, IV: 1201-1215; 1319-1346.
- Galanti F. (1886), *Scritti inediti di Carlo Gozzi*, Antonelli, Venezia.
- Gozzi C. (1772a), *Opere*, t. III, Colombani, Venezia [1773].
- Gozzi C. (1772b), *Opere*, t. VI, Colombani, Venezia [1774].
- Gozzi C. (1782), *Amore assottiglia il cervello*, Pasquali, Venezia.
- Gozzi C. (1787), *Opere*, t. IX, [Fogliolini, Venezia].
- Gozzi C. (1792), *Opere*, t. X, [Curti q. Vitto, Venezia].
- Gozzi C. (1802a), *La donna vendicativa*, in Gozzi C., *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, t. V, Zanardi, Venezia: 73-166.
- Gozzi C. (1802b), *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, in Gozzi C., *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, t. XIV, Zanardi, Venezia: 3-168.
- Gozzi G. (1884), *Le fiabe*, vol. I, Masi E. (a cura di), Zanichelli, Bologna.
- Gozzi C. (1962), *I due fratelli nimici*, in Petronio G. (a cura di), *Opere: Teatro e polemiche teatrali*, Rizzoli, Milano: 873-970.
- Gozzi C. (2004), *Lettere*, Soldini F. (a cura di), Marsilio, Venezia.
- Gozzi C. (2006), *Memorie inutili*, vol. II, Bosisio P. (a cura di), con la collaborazione di Garavaglia V., LED, Milano.
- Gozzi C. (2007), *Il testamento di Carlo Gozzi*, Soldini F. (a cura di), Regione del Veneto, Venezia.
- Gozzi C. (2011), *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, Soldini F., Vescovo P. (a cura di), Marsilio, Venezia (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi).
- Gozzi C. (2012), *La donna serpente*, Bazoli G. (a cura di), Marsilio, Venezia (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi).
- Gozzi C. (2013a), *La donna vendicativa*, Cinquegrani A. (a cura di), Marsilio, Venezia (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi).
- Gozzi C. (2013b), *Ragionamento ingenuo: dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, Scannapieco A. (a cura di), Marsilio, Venezia (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi).
- Gutiérrez Carou J. (a cura di) (2011), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia.
- Gutiérrez Carou J. (2013), *Luigi Benedetti e Carlo Gozzi tra teatro aureo spagnolo e repertorio settecentesco italiano*, «Studi goldoniani», X, n.s., 2: 131-150.
- Gutiérrez Carou J. (2017), *La creazione del repertorio nella compagnia Sacchi fra traduzioni degli attori e spagnolesche di Carlo Gozzi*, «Rivista di letteratura teatrale», 10: 47-63.
- Muazzo Z. F. (2008), *Raccolta de' proverbi, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempj ed istorielle*, Crevatin F. (a cura di), Angelo Colla editore, Costabissara (VI).
- Parte treinta y cuatro de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (1670), por José Fernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez, Madrid.



- Profeti M. G. (2008), *Gozzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Winter, Heidelberg: 23-41.
- Profeti M. G. (2014), *I testi spagnoli nelle 'riedificazioni' di Gozzi*, «Studi goldoniani», XI, n.s. 3: 89-99.
- Riccò L. (2000), «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi, Bulzoni*, Roma.
- Scannapieco A. (2005), *Per una inimicizia solidale*, «Problemi di critica goldoniana», XII [2006]: 105-117.
- Scannapieco A. (2006a), *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Marsilio, Venezia.
- Scannapieco A. (2006b), *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, in Fabiano A. (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), «Problemi di critica goldoniana», XIII, [2007]: 11-27.
- Scannapieco A. (2008), «Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo» *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. (2009), *Antologia della critica gozziana*, in Bordin M., Scannapieco A., *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, Venezia: 213-369.
- 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.
- Soldini F. (a cura di) (2006), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Catalogo della Mostra [Venezia, 20 luglio-10 settembre 2006], Marsilio, Venezia.
- Venturi F. (1976), *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti. 1758-1774*, Einaudi, Torino.
- Winter S. (a cura di) (2008), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Winter, Heidelberg.