




Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School  
Dottorato di ricerca  
in Italianistica e Filologia  
Classico-Medievale  
Indirizzo Italianistica  
Ciclo XXVIII  
Anno di discussione: 2016**

**UAB**  
Universitat Autònoma de Barcelona

**Escola de Postgrau  
Doctorat en Llengües i  
Cultures Romàniques**

*Per l'edició de «I due fratelli nemici» di Carlo Gozzi*

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/11  
Tesi di Dottorato di Silvia Uroda, matricola 825482**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Tiziano Zanato**

**Coordinador del Programa de Doctorat**

**Prof. Xavier Blanco Escoda**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. Ricciarda Ricorda**

**Co-tutore del Dottorando**

**Prof. Rossend Arqués Corominas**

La mia riconoscenza va innanzitutto alla prof.ssa Ricciarda Ricorda, per la realizzazione di questo lavoro, come per la fiducia e l'appoggio accordatimi durante l'intero percorso universitario. Desidero ringraziare il prof. Rossend Arqués Corominas, mio tutore nel progetto di cotutela internazionale, che mi ha accolta – e resa partecipe nelle diverse iniziative – nella “famiglia” dantesca catalana del Departament de Filologia Francesa i Romànica (UAB). Ringrazio, inoltre, il prof. Piermario Vescovo, per il prezioso contributo metodologico nell'allestimento dell'edizione gozziana, e il dott. Alberto Zava, per il costante sostegno umano.

## *Indice*

Introduzione	
<i>Carlo Gozzi e il teatro spagnolo</i>	p. 4
Capitolo I	
<i>I. 1 La Prefazione a «I due fratelli nimici» (1773)</i>	p. 15
<i>I. 2 La riscrittura: primi elementi</i>	p. 29
<i>I. 3 Dalla «comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso» alla tragicommedia «I due fratelli nimici»</i>	p. 43
Capitolo II	
<i>II. 1 L'intreccio della tragicommedia</i>	p. 58
<i>II. 2 I personaggi: i nobili spagnoli</i>	p. 64
<i>II.2.1 I soliloqui di don Corrado</i>	p. 91
<i>II. 3 Dai personaggi “bassi” di Moreto alle maschere della Commedia dell’arte</i>	p. 97
Capitolo III	
<i>III. 1 La metalessi del testo</i>	p. 106
<i>III. 2 Brighella e Tartaglia: nel laboratorio dei drammi “spagnoleschi”</i>	p. 109
Nota al testo	p. 142
<i>I due fratelli nimici</i>	p. 156
Apparato	p. 245
Apparato II	p. 258
Appendice	p. 260
Appendice II	p. 292
Bibliografia	p. 296
Abstract	p. 323

## *Introduzione*

### *Carlo Gozzi e il teatro spagnolo*

Nelle prime righe dell'*Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, Carlo Gozzi apre al «nuovo genere» tratto «dagli argomenti del Teatro Spagnuolo» con cui pensa «di soccorrere con utilità [...] l'Italiana Truppa Comica del Sacchi»<sup>1</sup>. Conclusa l'esperienza delle *Fiabe*, l'autore veneziano scopre una ricca miniera da cui attingere per il suo teatro, il *Siglo de Oro*, le cosiddette «reliquie de' teatrali spettacoli spagnoli» di forte tenuta narrativa e spettacolare, sollecitato nell'impresa – come più volte rimarca – dalla compagnia di Antonio Sacchi, che ha girato l'Europa e ha avuto modo di procurarsi nuovo materiale per le scene di Venezia; e se da un lato indica i modelli di questa drammaturgia con espressioni quali «strane e mostruose opere» o «informi mostri scenici»<sup>2</sup>, dall'altro prova ammirazione per le fonti spagnole, ne riconosce il valore e se ne serve per riprendere molteplici argomenti.

---

<sup>1</sup> C. GOZZI, *Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, in ID., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013, p. 527.

Ancora nelle *Memorie inutili*: «per trovare degl'argomenti omogenei all'indole della Truppa comica ch'io soccorreva e sosteneva, aveva scelto a trattare degl'argomenti delle favole sceniche dell'informe, e stravagante Teatro spagnolo. 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. Di questa verità fanno pubblica testimonianza le mie *Donne innamorate da vero*; le mie *Donne vendicative*; le mie *Donne Elvire*; le mie *Notti affannose*; i miei *Fratelli nimici*; le mie *Principesse filosofe*; i miei *Pubblici secreti*; i miei *Mori di corpo bianco*; i miei *Metafisici*; e le mie *Bianche di Melfi*, ec. Le prefazioni ch'io scrissi a tutte le opere mie teatrali che furono date alle stampe, danno intero ragguaglio partitamene delle mie capricciose opere teatrali, e del loro effetto», in C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio con la collaborazione di V. Garavaglia, Milano, LED, 2006, II, II, 20, p. 542. D'ora innanzi si cita con la sigla *Mem.*, a cui fanno seguito il Volume, in numero romano, la Parte, in numero romano, il capitolo, in numero arabo, e le pagine.

<sup>2</sup> «La mostruosità riassume il senso di una tradizione sentita come storicamente distante. Gozzi la recupera, come sempre, *à rebours*, tant'è che egli parla sì di un innesto di semi, ma anche di un trapianto di reliquie», in P. VESCOVO, «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnoli*», in *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, a cura di S. Winter, con la collaborazione di M. Bandella, Heidelberg, Winter, 2008, p. 69.

Gozzi dichiara di essere fedele a un teatro inteso come «recinto di divertimento» – si ricordi anche la definizione di «ricinto di passatempo» –, in una forma di spettacolo che sia capace di divertire il pubblico e al contempo osservi i principi di una sana e «buona morale»<sup>3</sup>, quale «scuola universale», sulla scorta del precetto oraziano «*delectare pariterque monendo*»<sup>4</sup>. Un solido fondo etico-didascalico, tanto vagheggiato e ricercato, lo scorge in quel mondo ideale di virtù e valori cavallereschi qualificante il *Siglo de Oro*, che gli consente di affrontare il “presente” non portandolo direttamente sul palcoscenico, come avviene nella drammaturgia goldoniana o nel contemporaneo teatro francese, ma trasferendolo nella prospettiva di spazi e di tempi “lontani”. Gli accadimenti incredibili al centro delle opere spagnole del Seicento «non [sono] disutili» se «ben maneggiati in faccia al popolo»<sup>5</sup>, in quanto teatro fruibile, anche da parte del pubblico colto, istruito, «contento di intrattenere de’ spiriti educati, e di contemplare i sublimi talenti che pressiedono al Governo, paghi per se medesimi del passatempo non solo, ma soddisfatti di mirarsi innanzi il loro minuto popolo allegro, e con innocenza divertito»<sup>6</sup>.

La cospicua produzione di testi “spagnoleschi”, un *corpus* di venti titoli, pur rivestendo un ruolo di rilievo nella parabola creativa dell’autore, che si colloca nel trapasso fra vecchio e nuovo, incubando germi di innovazione di grande futuro<sup>7</sup>, ha meno fortuna scenica, editoriale e critica delle *Fiabe* teatrali<sup>8</sup>. Al principio del Novecento, un approccio verso la definizione dei principi generali della struttura letteraria, fornendo chiavi interpretative ad alcuni testi, è dovuto a un esiguo numero di

<sup>3</sup> Importante è l’intervento di Piermario Vescovo intitolato *Per una lettura non evasiva delle «Fiabe». Preliminari*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 171-213, a proposito di un teatro che non può più essere considerato un semplice *recinto di divertimento*, o di *passatempo*, come il conte ama ripetere, in opposizione contrastiva all’impegnata *riforma* del progetto teatrale goldoniano.

<sup>4</sup> «Io non ho che divertito i miei nazionali in Teatro con delle opere innocenti, sostenendo il mirabile, passione indivisibile dall’umanità, colla forte, e modesta passione di circostanza, vestita di quella eloquenza pittrice, che a me fu possibile, ma nulla certamente dannosa; colla imitazione della natura, tuttoché ciò non si voglia; con de’ voli faceti di fantasia, e con un’austera morale, spesso allegorica», in C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, in ID., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, cit., pp. 372-373.

<sup>5</sup> C. GOZZI, *Prefazione a La caduta di Donna Elvira Regina di Navarra e La punizione nel precipizio*, in ID., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Colombani, Venezia, 1772 (ma 1773), tomo IV, p. 180.

<sup>6</sup> C. GOZZI, *La Prefazione al «Fajel»*, in *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, cit., p. 187.

<sup>7</sup> Cfr. M. PIERI, *Da Adriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), a cura di A. Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2007, pp. 29-50.

<sup>8</sup> Cfr. A. CINQUEGRANI, *Teatro, mondo e utopia nei drammi d’argomento spagnolo di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 521-532.

studiosi, tra i quali Enrico Carrara, Mario Ottavi, Aurelia Bobbio<sup>9</sup>. Quest'ultima coglie alcuni caratteri imprescindibili nello studio del repertorio "spagnolesco", ed evidenzia che

il motivo di simpatia del Gozzi per il teatro spagnolo e punto di collegamento tra questo e le *Fiabe*, non è [...] principalmente o soltanto la teatralità impressionante dei colpi di scena e delle passioni violente, e tanto meno il linguaggio fiorito [...], e neppure l'ossequio all'antico codice cavalleresco, bensì la «moralità» immanente ai caratteri e alle vicende del teatro spagnolo e la nessuna preoccupazione del verisimile, il che gli lascia libertà di costruire tessiture allegoriche a significato morale, spesso con spirito satirico<sup>10</sup>.

Bisogna attendere gli studi di Bertini, Baroncelli da Ros, Petronio, Bosisio<sup>11</sup>, e il fondamentale contributo sull'intera opera di Gozzi, la *thèse de doctorat* di Gérard Luciani<sup>12</sup>, perché l'argomento sia affrontato globalmente, come pure a livello dei singoli testi, in una prospettiva più ampia di quella dei "debiti" e delle "influenze" tra l'autore e le fonti. Quello del conte non è che un caso fra i tanti della ricezione della cultura spagnola nell'Italia del Settecento, autorevolmente studiata da Arturo Farinelli, Vittorio Cian, Franco Meregalli e soprattutto negli ultimi anni da Maria Grazia Profeti<sup>13</sup> – con le

---

<sup>9</sup> E. CARRARA, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Prem. Tipografia P. Valdès, 1901; M. OTTAVI, *Carlo Gozzi, imitateur de Moreto. «El desdén con el desdén» et «La principessa filosofa»*, in AA. VV., *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, 1934, pp. 471-479; A. BOBBIO, *Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi*, in «Convivium. Raccolta Nuova diretta da Carlo Calcaterra», XVII (1948), 5, pp. 722-771.

Uno dei primissimi approcci all'argomento è legato all'area francese con Philarrète Chasles, *D'un théâtre espagnol-vénitien au XVIIIe siècle et de Charles Gozzi*, in *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Paris, Amyot, 1847, pp. 463-561.

<sup>10</sup> A. BOBBIO, *op. cit.*, pp. 725-726.

<sup>11</sup> G. M. BERTINI, *Drammatica comparata ispano-italiana*, in «Letterature moderne», II (1951), pp. 418-437; B. BARONCELLI DA ROS, *Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, in «Drammaturgia», I-IV, 1954-1957 (EAD., *Studi sul teatro di Carlo Gozzi. Variazioni sugli spagnoli*, in «Drammaturgia», primavera 1954, p. 97, sul Brighella dei *Due fratelli nimici, alter ego* di Gozzi); G. PETRONIO, *Introduzione* al volume da lui curato C. GOZZI, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 9-42; al teatro "spagnolesco" dedica poche ma essenziali pagine P. BOSISIO nell'*Introduzione* alla silloge da lui curata C. GOZZI, *Fiabe teatrali*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 11-71, 67-70.

<sup>12</sup> G. LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, Université de Lille III-Champion, 1977, 2 voll.

<sup>13</sup> V. CIAN, *L'immigrazione dei Gesuiti spagnoli letterati in Italia*, «Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino», Serie II, tomo LV (1895), pp. 1-66; A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, 2 voll.; F. MEREGALLI, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Parte 3, 1700-1859*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962; ID., *Presenza delle letterature spagnole in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974; ID., *Rapporti culturali tra la Spagna e il Veneto nel Settecento*, in *Spagna e Italia a confronto nell'opera letteraria di Giambattista Conti*, Atti del convegno di studi a cura di M. Fabbri, Rovigo-Lendinara, 8-9 maggio 1992, Comune di Lendinara, Panda Edizioni, 1994, pp. 153-166; M. BATLLORI, *La literatura hispano-italiana del Setecientos*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. IV, Barcellona, 1956; ID., *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos españoles*, Madrid, Gredos, 1966. Sulla letteratura spagnola, si rimanda agli interessanti studi di M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, vol. 3, Firenze, La Casa Usher, 1994; EAD. (e Leyva, Castelli, Mazcardo, García, Lombardi a cura di), *Percorsi europei*, Firenze, Alinea editrice, 1997 [si vedano i quattro volumi *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, curati da M. G. Profeti tra il 1996 e il 2000: *Materiali*

sue inestimabili ricerche sulla circolazione dei testi iberici di quel periodo<sup>14</sup> –, negli interventi dei quali sono messi in luce i diversi veicoli di diffusione, come la presenza di dinastie borboniche in Italia, i viaggiatori italiani in Spagna, le compagnie professionali che viaggiano tra i due Paesi per ragioni diplomatiche e militari, l’immigrazione e l’insediamento di dotti gesuiti spagnoli fra Roma e Bologna dopo la soppressione dell’Ordine nel 1767 da parte di Carlo III.

L’interesse si focalizzerà successivamente sulle traduzioni, imitazioni o adattamenti da Tirso de Molina e Calderón de la Barca tra Sei e Settecento grazie a Giacinto Andrea e Jacopo Cicognini, Andrea Perrucci, per non omettere i nomi di Apostolo Zeno o Pietro Metastasio durante il periodo viennese (questi ultimi due si accostano soprattutto all’opera di Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca e Agustín Moreto), sottolineando il notevole contributo della drammaturgia spagnola al teatro di area veneziana, fiorentina e napoletana, attraverso non la via di una semplificazione, bensì, come sarà per Gozzi, in direzione di un repertorio in cui si incontrino il comico e il tragico, il melodrammatico e il romanzesco<sup>15</sup>.

Se c’è un iniziale “freno” negli studi sulle fonti spagnole del teatro italiano, che si contestualizza cronologicamente dagli anni Venti del Seicento fino al pieno Settecento, una svolta a livello europeo avviene con i numerosi congressi che hanno luogo a Venezia tra gli anni Novanta e il 2000 sulla produzione drammaturgica di Gozzi apparsa dopo le *Fiabe*: nell’anno 1994 con la successiva pubblicazione del volume *Carlo Gozzi scrittore di teatro* (1996), nel 1995 con l’uscita di *Carlo Gozzi. Letteratura e musica* (1997), nel 2004 con quella del volume *I due fratelli nemici* (2005)<sup>16</sup>.

---

*variazioni invenzioni; Tradurre riscrivere mettere in scena; Percorsi europei; Spagna e dintorni*]; EAD., *L’età dell’oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, in part. pp. 16-43, 272-275; EAD., *L’età moderna della letteratura spagnola. Il Settecento*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

<sup>14</sup> Profeti si è occupata di un’Italia teatrale nel secolo XVI e nel principio del successivo che esporta in Spagna tecniche della rappresentazione, meccanismi attoriali, ingegni scenici, e che importa in modo proficuo testi durante tutto il XVII secolo, «suggetti» da rielaborare, da mettere a punto in rapporto a un destinatario diverso e a spazi teatrali dissimili; ma soprattutto del come si traduce in relazione al perché si traduce e a chi traduce. Cfr. M. G. PROFETI, *Traduzioni/riscritture teatrali: la commedia aurea spagnola e l’Italia*, in *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, a cura di C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti, Berlino, Lit Verlag, 2011, pp. 193-210.

<sup>15</sup> Su quest’ultimo aspetto, cfr. G. GOBBI, *Le fonti spagnole del Teatro di G. A. Cicognini*, in «Biblioteca delle scuole italiane», nn. 18-20, 1905; B. CROCE, *Intorno a Giacinto A. Cicognini e al “Convidado de piedra”*, in *Aneddoti di varia letteratura*, II, Napoli, Ricciardi, 1940, pp. 1 sgg.; A. CROCE, *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnola*, in AA. VV., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana: Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 101-144, in part. pp. 124-130; I. PEPE, *Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca*, in G. MANCINI, I. PEPE, R. FROLDI, C. SAMONÀ, *Calderón in Italia, Studi e ricerche*, Pisa, La Goliardica, 1955, pp. 45-62; C. SAMONÀ, *Calderón nella critica italiana*, Torino, Einaudi, 1960; M. FRANZBACH, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.

<sup>16</sup> *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996.



Con la ricorrenza del bicentenario della morte del conte, resa nel migliore dei modi grazie alla mostra di manoscritti inediti a cura di Fabio Soldini, allestita tra il 20 luglio e il 10 settembre 2006 presso la Biblioteca Nazionale Marciana, a cui fa seguito nello stesso anno l'uscita del catalogo intitolato *Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, si dà l'avvio a una serie di convegni: l'internazionale *Stravaganze sceniche, letterarie battaglie. Carte vecchie e nuove per il teatro di Carlo Gozzi* curato da Piermario Vescovo, e tenutosi nella città lagunare il 21 luglio 2006; il convegno salisburghese *TheaterTextTransformationen. Die spanischen Tragikomödien Carlo Gozzis. Le tragicommedie spagnolesche di Carlo Gozzi*, durante i giorni 27 e 28 ottobre del medesimo anno, che Susanne Winter dedica interamente al teatro "spagnolesco" – la curatela degli *Atti Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"* è dovuta alla stessa Winter, con la collaborazione di Monica Bandella (Heidelberg, Winter, 2008) –; il convegno parigino *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen* (23-25 novembre 2006) a cura di Andrea Fabiano, sulla dimensione europea del teatro gozziano<sup>17</sup>; infine, i più recenti convegni risalgono rispettivamente alle giornate del 17 e 18 aprile 2012 con *Carlo Gozzi e l'Europa*<sup>18</sup> e a quelle del 3 e 4 dicembre dell'anno seguente con la parte conclusiva dello stesso, entrambi presso la sede centrale dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, nel quadro di un progetto di Ateneo dedicato a Gozzi scrittore europeo.

Esito di un progetto di ricerca tra il 2007 e il 2010, il volume *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi* (2011), a cura di Javier Gutiérrez Carou, riunisce un monumentale e compatto lavoro sui drammi "spagnoleschi" diviso in due parti: nella prima sono raccolti i contributi critici sull'argomento in una sua nuova e più mirata definizione, mentre nella seconda si approfondisce il discorso dedicando una scheda analitica a ciascuna delle venti opere che costituiscono il *corpus*, sulla base inoltre di un dialogo comparativo con la fonte spagnola<sup>19</sup>.

---

Carlo Gozzi. *Letteratura e musica*, a cura di B. Guthmüller e W. Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997.  
*I due fratelli nemici. Fantasia di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi e Carlo Goldoni. Convegno di studi 18-19 novembre 2004*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005, pp. 103-197.

<sup>17</sup> *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di A. Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», numero speciale, XIII, 2006.

<sup>18</sup> L'intervento tenuto da chi scrive è stato successivamente pubblicato: *"I due fratelli nemici": proposta di lettura della tragicommedia di Carlo Gozzi*, in «Quaderni Veneti», vol. 1 - 2012, pp. 121-166.

<sup>19</sup> La prima parte è costituita dai seguenti saggi: Javier Gutiérrez Carou, *Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro "spagnolesco" gozziano come nuvola di punti*; Anna Scannapieco, *La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*; Javier Gutiérrez Carou, *Progetti culturali, modelli autobiografici e motivazioni personali nelle «Memorie inutili»*. *Appunti sul*

Dal medesimo anno è inoltre aperto il cantiere dell'«Edizione nazionale delle opere di Carlo Gozzi» (Marsilio), di cui per il momento sono usciti sei volumi: *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di Fabio Soldini e Piermario Vescovo (2011); *La donna serpente*, a cura di Giulietta Bazoli (2011); *La donna vendicativa*, a cura di Alessandro Cinquegrani (2013); *Il re cervo*, a cura di Valentina Garavaglia, introduzione e commento di Paolo Bosisio (2013); *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco (2013); *La Marfisa bizzarra*, a cura di Marta Vanore, introduzione di Piermario Vescovo (2015).

Per tornare al discorso relativo all'operazione di recupero e riscrittura del teatro del *Siglo de Oro* da parte di Gozzi, come si è accennato, non è un fenomeno isolato né nuovo in Italia, ma si afferma nel terreno fertile della drammaturgia del secolo passato, attraverso autori di primo piano quali, tra gli altri, i Cicognini, Celano e Tauro. Il teatro aureo spagnolo rappresenta una novità nel panorama drammaturgico italiano del XVII secolo, un interesse che scaturisce dalle necessità delle compagnie comiche e degli attori professionisti di proporre un teatro differente rispetto alla tradizione anteriore, soprattutto quella regolare<sup>20</sup>. Su questa tradizione attoriale antica e consolidata di traduzioni di copioni spagnoli, fin dal Seicento, i comici/drammaturghi/traduttori intervengono con attenzione e sensibilità in base ai gusti, agli umori, del pubblico e in funzione delle proprie tecniche recitative più collaudate<sup>21</sup>.

---

*teatro spagnolo (con inediti documenti del Fondo Gozzi); María Consuelo De Frutos Martínez, Due drammi flebili “protospagnoleschi” francesi prima del teatro “spagnolesco” («Il cavaliere amico» e «Doride»); Susanne Winter, I generi del teatro di ispirazione spagnola di Carlo Gozzi; Piermario Vescovo, Effetto notte. Per una “genetica” del teatro gozziano “alla spagnola”; Alessandro Cinquegrani, Le didascalie nel teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi; Rita Unfer Lukoschik, Forme e funzioni del riso nelle commedie spagnolesche di Carlo Gozzi; Andrea Fabiano, La musica nei drammi di fonte spagnola di Carlo Gozzi; Giulietta Bazoli, La vita spettacolare dei testi. La seconda comprende le venti schede delle opere spagnolesche: La donna vendicativa di Rosend Arqués Corominas; La caduta di Donna Elvira Regina di Navarra e La punizione nel precipizio di A. Cinquegrani; Il pubblico segreto di J. Gutiérrez Carou e di Joaquín Espinosa Carbonell; Eco e Narciso di A. Fabiano, Maria Grazia Pensa e J. Gutiérrez Carou; Le due notti affannose di J. Gutiérrez Carou e J. Espinosa Carbonell; La donna innamorata da vero e La principessa filosofa di Ricciarda Ricorda; I due fratelli nimici di J. Gutiérrez Carou e R. Unfer Lukoschik; La malia della voce di J. Gutiérrez Carou; Il moro di corpo bianco di S. Winter; Le droghe d'amore di Benedict Buono; Il metafisico di S. Winter; Bianca contessa di Melfi di J. Gutiérrez Carou e R. Unfer Lukoschik; Amore assottiglia il cervello di J. Gutiérrez Carou; Cimene Pardo di Irene Romera Pintor e G. Bazoli; La figlia dell'aria di B. Buono e Paloma Galán Rodríguez; Annibale duca di Atene di M. C. de Frutos Martínez e Laura Rodríguez Tato; La donna contraria al consiglio di R. Arqués Corominas; Il montanaro Don Giovanni Pasquale di M. C. de Frutos Martínez e L. Rodríguez Tato.*

<sup>20</sup> Cfr. R. ARQUÉS, *Il viaggio dell'amore e dell'amicizia*, in Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”, cit., pp. 208-209.

<sup>21</sup> Cfr. M. PIERI, *Appunti su Gozzi tragicomico*, in «Rivista di letteratura teatrale», n. 1, 2008, p. 45 (pp. 45-52; le note si riferiscono a un intervento tenuto a Venezia il 21 luglio 2006 all'interno del seminario

La drammaturgia spagnola dal carattere fortemente mescolato, ricca di colpi di scena, tra avventure e passioni, scritta in versi e carica di *pathos*, fornisce materiali indispensabili – non si dimentichi – anche all’altro Carlo, a un Goldoni che non si sottrae alla pratica delle «commedie di intreccio e di viluppo», e non solo, se si pensa alle «tragedie», in una tappa remota del suo *iter* ricordata nella *Prefazione* Bettinelli:

Molti però negli ultimi tempi si sono ingegnati di regolar il Teatro, e di ricondurci il buon gusto. Alcuni si son provati di farlo col produr in iscena Commedie dallo Spagnuolo o dal Francese tradotte. Ma la semplice traduzione non poteva far colpo in Italia. I gusti delle Nazioni son differenti, come ne son differenti i costumi e i linguaggi. E perciò i mercenari Comici nostri, sentendo con lor pregiudizio l’effetto di questa verità, si diedero ad alterarle, e recitandole all’improvviso, le sfiguraron per modo, che i più non si conobbero per Opere di que’ celebri Poeti, come Lopez de Vega e il Moliere, che di là da’ monti, dove miglior gusto fioriva, le avevan felicemente composte. [...] e mi sia lecito il dirlo, qual compatimento non ebbe anche alcuna delle mie rappresentazioni? Cioè il *Belisario* [da *El ejemplo mayor de la desdicha* di Mira de Amescua], l’*Errico*, la *Rosmonda*, il *Don Giovanni Tenorio* [derivazione indiretta dall’opera attribuita a Tirso de Molina], il *Giustino*, il *Rinaldo da Montalbano* [deriva, direttamente o indirettamente, da *Las pobrezas de Rinaldos* di Lope de Vega], tuttoché non ardisca dar loro il titolo di Tragedie, perché da me stesso conosciute difettose in molte lor parti<sup>22</sup>.

Già nel 1762, durante lo straordinario periodo delle *Fiabe*, Carlo Gozzi fa una prima incursione in questi territori teatrali e offre un’alternativa alle improvvisazioni delle maschere, sia «per aver qualche sera del riposo» sia per fronteggiare adeguatamente la concorrenza «combattuta da’ seri degli altri teatri anche nell’aspetto del serio». Affronta due esperimenti, definiti dallo stesso «drammi flebili»<sup>23</sup>, e scrive per la compagnia del Truffaldino Sacchi due opere d’argomento romanzesco in cinque atti, escludendo le maschere dall’azione drammatica: *Il cavaliere amico*, ricavata dalla sesta novella di Agnolo Firenzuola, e *Doride ossia la rassegnata*. Si tratta di due testi teatrali dall’impianto tradizionale, in cui si affrontano temi di natura morale, quali l’amicizia e la fedeltà coniugale, contestualizzati in un ambiente ormai quasi spoglio di

---

promosso dalla Biennale, *Stravaganze sceniche, letterarie battaglie. Carte vecchie e nuove per il teatro di Gozzi*).

<sup>22</sup> C. GOLDONI, *Prefazione dell’Autore alla prima raccolta delle Commedie 1750*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, pp. 766-767.

Sull’esperienza “tragica” del commediografo, si rimanda a P. LUCIANI, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*, numero speciale di «Studi italiani», V, 1-2, 1993, pp. 183-195; per quanto riguarda le prime commedie goldoniane, ancora molte di intreccio, cfr. M. PIERI, *Il tormento del testo: le commedie in tripla redazione*, ivi, pp. 107-129; mentre per approfondire il Goldoni “europeo”, si veda R. RICORDA, *Alvaro, Alonso, Garzia: spagnoli in Europa e oltreoceano nelle commedie di Goldoni*, in «Rivista di letteratura italiana», XXV, 2007, pp. 197-214, in part. pp. 212-213.

<sup>23</sup> «Nulla più dirò sopra due Tragicommedie, che potrei intitolare Drammi flebili», C. GOZZI, *Prefazione a Il cavaliere amico*, in ID., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772 (ma 1773), tomo III, p. 138.

valori quali la solidarietà e la comprensione, rappresentato dalla contrapposizione di due mondi di protagonisti, coloro che difendono l'etica e la virtù, osteggiati da coloro che perturbano questo "equilibrio" sociale.

Secondo un percorso autonomo e originale, Gozzi prova inoltre a contrastare un fenomeno di moda, la drammaturgia tradotta e imitata sui modelli francesi, un flusso nutrito dalle idee dei *philosophes* e che sfrutta le numerose varianti della commedia lacrimosa<sup>24</sup>. Il conte si oppone con fermezza al fenomeno dell'«infranciosamento», dagli aspetti più enfatizzati relativi ai costumi e ai comportamenti, ad aspetti più sottili e insidiosi riguardanti il modo di pensare, che possono avere ripercussioni sui rapporti sociali stessi; gli strali polemici, però, non si riversano direttamente sulla cultura d'oltralpe, quanto sugli imitatori e sui cultori di quello stile, nella sua strenua difesa dei caratteri originali della produzione artistica italiana. Nel momento in cui si convince a tradurre per la compagnia Sacchi *Il Fajel*, tragedia di François-Thomas-Marie Baculard D'Arnaud<sup>25</sup>, Gozzi non perde l'occasione per confermare l'avversione nei confronti di certe mode, che «pochi fanatici infranciosati» vogliono imporre, trattando un «Pubblico rispettabile d'una Metropoli da goffo, plebeo, ed ignorante»<sup>26</sup>.

Il nuovo corso drammaturgico è intrapreso con *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, tragicommedia in cinque atti, che va in scena al teatro Sant'Angelo l'8 ottobre 1767<sup>27</sup>: «Il titolo palesa ch'ella è tratta da una Commedia Spagnuola. [...] L'irregolarità di quest'azione romanzesca, non lascia di avere molte scene efficaci, che unite agli scherzi delle nostre maschere, e alla decorazione formano un trattenimento

---

<sup>24</sup> Quando Gozzi pubblica le *Fiabe*, nuovi eventi letterario-teatrali avanzano: la produzione francese invade l'Italia. Ora, sul palcoscenico, «in luogo delle pur sempre classiche difficoltà amorose e delle agnizioni a lieto fine ed a tendenza moralizzatrice, subentrano complicate storie di disertori, giocatori d'azzardo, perfide amanti, utili (dice Elisabetta Caminer) a sollecitare programmaticamente gli ambienti «domestici di oscure famiglie»; in luogo dei tradizionali interni nobiliar-borghesi, subentrano gli sfondi urbani, dove possono più agevolmente situarsi le nuove «condizioni» che il teatro, a parere dei diderotiani, deve proporre. Destouches, insomma, lascia il posto a Fenouillot de Failbaire, a Saurin, a Louis Sébastien Mercier. Carlo [...] contrasta [...] quella che ritiene essere l'attuale degenerazione, ideologica e teatrale, della *comédie larmoyante*. Molte pagine del *Ragionamento ingenuo* (e di testi coevi) sono scritte proprio contro la post-goldoniana drammatica flebile che – con la carica di eversione sociale implicita nella rappresentazione di realtà subalterne e con la debolezza della struttura scenica dovuta all'abuso di stereotipi romanzeschi e di «circostanze da piagnistei» – mina le basi stesse del teatro», in A. BENISCELLI, *I due Gozzi tra critica e pratica teatrale*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, Editrice Antenore, 1989, pp. 274-275.

<sup>25</sup> Gozzi adatta anche la tragedia *La Veuve du Malabar* di Antoine-Marin Lemierre (1770).

<sup>26</sup> C. GOZZI, *La Prefazione al «Fajel»*, cit., p.169, ove esprime la preoccupazione per l'invasione di un inarrestabile «torrente di composizioni teatrali». Nel volume *Ragionamento ingenuo. Dai «preamboli» all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, Scannapieco ha rivelato un Gozzi grande conoscitore della cultura francese; in particolare si rimanda alle pp. 9-92, 191-242, 287-330, 415-494, 587-722.

<sup>27</sup> C. GOZZI, *La donna vendicativa*, a cura di A. Cinquegrani, Venezia, Marsilio, 2013.

che può piacere, e solo gl'imprudenti possono condannare quel Pubblico a cui piacque»<sup>28</sup>.

I drammi "spagnoleschi" offrono un'alternativa giocata sugli ingredienti forti della passione, grazie anche alla presenza delle maschere della Commedia dell'arte, con il loro bagaglio di lazzi, che stempera, parodizza, ridimensiona le punte eccessive del tragico. Ad attirare il conte è la forma «caricata» dei componimenti del Seicento spagnolo, come gli intrecci avviluppati, i personaggi di sangue nobile, le passioni fatali, i duelli, le scene notturne, i tradimenti e i *beaux gestes*, i conflitti fra amore e amicizia, le fanciulle perseguitate, le gelosie devastanti, i cattivi consiglieri, le mogli eroiche, che costituiscono una ricca fonte da cui attingere.

Giudicai bene il cambiar genere per rinverdire la novità, e la sorpresa. Alcuni argomenti del Teatro Spagnolo usati con una nuova ossatura, con nuovi caratteri, e nuovi dialoghi, mi parvero opportuni a poter divertire la nostra Nazione. Non volli da questi escludere le Maschere. Voi conoscete l'utilità de' Teatri, e l'amore ragionevole che hanno i Veneti ascoltatori a' nostri Sacchi, a' nostri Fiorilli, a' nostri Zanoni, a' nostri Derbes [...]. I loro caratteri originali di natura, ma di natura facetissima, o languiscono nel mezzo agl'accidenti d'una passione naturale domestica, o fanno languire la passione medesima. Trovai ne' Spagnoli degl'avvenimenti d'una seria passione tanto robusta, che la credei atta a poter reggere a fronte d'un caricato ridicolo popolare. Ho sempre pensato a cagionare del movimento universale colle mie produzioni, e a tener fermi con queste i dotti, e gl'ignoranti, per l'utilità de' Padroni de' Teatri, e de' Comici. Non so come pensino i seguaci delle regole austere, ma son certissimo che hanno care non meno le picchiate delle mani delicate, che quelle delle mani callose. Se avrò indovinato, e vinto il gran punto d'intrattenere gl'illuminati, e i ciechi mi si dovrà concedere quella porzione di gloria che mi si deve<sup>29</sup>.

La scelta di Gozzi – come spiega lui stesso all'amico Giuseppe Baretti – è determinata da motivazioni drammaturgiche e ideologiche strettamente connesse tra loro: visto come industria, attività di attori e ricreazione a pagamento, il teatro deve piacere al pubblico, arrecare svago e divertire gli spettatori; al tempo stesso, deve essere uno strumento per introdurre nel popolo validi principi morali. Nel teatro spagnolo il conte trova – riprendendo le osservazioni di Franco Fido – la soluzione per mescolare insieme un triplice ordine di ingredienti: personaggi-tipi (re e regine, principi e principesse, cavalieri e dame, usurpatori, consiglieri e ministri, innamorati divisi tra amore e dovere, amici fedeli,...) al cui fianco, o in opposizione, si possono ritrovare le

---

<sup>28</sup> C. GOZZI, *Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, cit., pp. 585-586.

<sup>29</sup> Lettera di Carlo Gozzi a Giuseppe Baretti del 25 settembre 1777, in C. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia, Regione del Veneto, Marsilio, 2004, pp. 113-114. Per addentrarsi nella "rete" epistolare Gozzi-Baretti, strumento utile è l'articolo di Ilaria Crotti, intitolato *Amico carissimo. Lettere di Carlo Gozzi a Giuseppe Baretti*, in AA. VV., *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento. Omaggio a Marco Cerruti*, Torino, aAccademia University Press, 2012, pp. 113-126.

maschere della Commedia dell'arte; passioni, come concupiscenza, brama di potere, invidia, gelosia, sospetto, desiderio di vendetta, ma soprattutto virtù, fedeltà, costanza, spirito di sacrificio; per concludere, *topoi* teatrali, duelli, rapimenti, naufragi, travestimenti, agnizioni, scambi di persone al buio, colloqui segreti ascoltati dietro alle porte o ai cespugli, lettere anonime o smarrite che portano a verità agognate, rivelazioni che cambiano il corso della vita dei protagonisti<sup>30</sup>.

Dalla Spagna del XVII secolo alla città-teatro Venezia del XVIII secolo, si deve provvedere allora ad adattare questi prodotti che giungono da un'altra cultura e da un altro sistema temporale – la loro forte appartenenza alle tematiche che hanno ispirato l'autore spagnolo, una scrittura contestualizzata con un pubblico modello definito – al gusto e alla mentalità del nuovo pubblico. Attraverso l'analisi della tragicommedia *I due fratelli nemici*<sup>31</sup> (1773) si vuole in questa sede vagliare la portata di taluni interventi, notevole in termini di distanza dal modello spagnolo. In generale, Gozzi taglia, o meglio alleggerisce, le analisi psicologiche (anche se inserisce soliloqui interessanti da questo punto di vista), la serie di analogie e metafore, le variazioni sinonimiche, le sfumature, le descrizioni più diluite di ambienti, quali palazzi, interni reali e giardini: tutto quell'apparato di concetti e scambi di acutezze nei discorsi tra i personaggi seri, o nei monologhi, fra le due anime di un stesso personaggio, scisso per amore e ragion di stato, in cui risiede la prolissa eleganza e il fascino della drammaturgia barocca.

Nel dialogo che si istituisce diacronicamente con autori e opere del passato, si pone la necessità pratica di rendere agli spettatori del secondo Settecento chiari e contestualizzabili i riflessi etico-culturali che sono stati comprensibili nella Spagna del secolo trascorso, in quanto appartenenti a un diffuso codice di comportamento, ma che ovviamente non lo sono più quando il conte scrive. Non si può parlare affatto di

---

<sup>30</sup> Cfr. F. FIDO, *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, in ID., *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998, p. 137; anche: *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992 (ma 1994), pp. 63-85.

<sup>31</sup> Per la forma «nimico», frequente con i suoi derivati nelle *Memorie inutili*, come nelle *Lettere*, si rimanda all'analisi della lingua gozziana da parte di Lorenzo Tomasin nel suo «*Scrivere la vita*». *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 137 nn. 46, 47 (occorrenze).

traduzione, al contrario, Gozzi «edifica [...] delle nuove tessiture»<sup>32</sup>, rifabbrica nuove architetture, riedifica questo *corpus*<sup>33</sup>:

Scelsi alcuni semi dell'informe teatro spagnolo (che non è informe al gusto e al genio della sua nazione) da far rinascere, innestare e fecondare nel nostro teatro. Con la rifabbrica di nuove ossature, di nuovi intreccj, di nuovi modelli, di nuove architetture, di nuove circostanze, di nuove scene, di nuovi dialoghi, e soliloquj, umani, efficaci, del tutto nuovi, e di locuzione differentissima, i semi presi da me da quel teatro per la mia coltivazione, per i miei innesti, per le mie inaffiature, e divennero fecondissimi sul gusto, e sul genio della mia nazione, che a me piacque di appagare<sup>34</sup>.

Nelle pagine autobiografiche tiene a sottolineare il medesimo concetto: «Fui non solo Autore di una lunga serie di nuovi generi teatrali omogenei ed utilissimi a' miei protetti, ma rinnovellatore di quasi tutti i squarcj ch'entrano nelle loro Commedie alla sprovvista, ch'erano prima d'ampollosi secentismi, e ch'essi chiamano *dote* della Commedia»<sup>35</sup>.

Il caso dei *Due fratelli nimici*, indagato nei prossimi capitoli, è collocabile – se si vogliono prendere in prestito le parole di Carmelo Alberti – nel contesto di una elaborata riscrittura della fonte del Secolo d'Oro «a metà strada tra una modalità letteraria che assume personaggi-protagonisti dall'osservazione del mondo e, soprattutto, dalla dimensione del pensiero», la società cavalleresca dell'opera di Agustín Moreto, «proiettando il dramma fuori dal teatro e considerando il palcoscenico come spazio di transito, e una pratica scenica allo stato puro, in cui permane nonostante tutto un tecnicismo derivato dallo schematismo recitativo delle maschere»; tutto ciò entro le coordinate di «un sottile gioco d'ironia, mantenuto in equilibrio fra la definizione di una storia a forti tinte e lo sbeffeggiamento della logica romanzesca», già in qualche modo presente nel «dramma flebile» *Il cavaliere amico*<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> C. GOZZI, *Prefazione a La figlia dell'aria*, in ID., *Opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Venezia, Curti q. Vitto, 1792, p. III.

<sup>33</sup> Molteplici casi di rielaborazione, riscrittura, di un testo teatrale straniero da parte della cultura di arrivo per adattarlo al nuovo contesto provengono già dalla classicità, un autore – si pensi – come Plauto nei confronti delle fonti greche, al di là di uno stretto rispetto filologico verso l'originale.

<sup>34</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. Giuntivi nel fine alcuni frammenti tratti dalle stampe pubblicate da parecchi Autori, e de' commenti dallo stesso Gozzi fatti sopra i frammenti medesimi*, in ID., *Opere edite ed inedite*, XIV, Venezia, Zanardi, 1802 (ma 1804), p. 34.

<sup>35</sup> *Mem.*, II, II, 3, p. 426.

<sup>36</sup> C. ALBERTI, *Il declino delle maschere*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 219-220.

## Capitolo I

### I. 1 La Prefazione a «I due fratelli nimici» (1773)

Quando nelle *Memorie inutili* narra della nascita dei drammi “spagnoleschi”, Gozzi dimostra piena fiducia nelle *Prefazioni* che accompagnano i testi a stampa<sup>1</sup>, in una vera e propria dichiarazione di intenti dell’autore: «per avere “intero ragguaglio” di queste opere ci si deve rivolgere alle *Prefazioni*, che possono fornire indicazioni essenziali sul destino della rappresentazione o sull’interpretazione dell’opera»<sup>2</sup>.

La tragicommedia<sup>3</sup> in tre atti *I due fratelli nimici* va in scena a Venezia nel gennaio 1773<sup>4</sup> e viene pubblicata nello stesso anno nelle *Opere* dell’edizione

---

<sup>1</sup> Si veda nuovamente *Mem.*, II, II, 20, p. 542.

<sup>2</sup> A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica*, in *Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi*, t. II, «Problemi di critica goldoniana», XV, 2008, p. 21.

<sup>3</sup> «La maggior parte del teatro di ispirazione spagnola con le maschere porta il nome generico di tragicommedia», in S. WINTER, *I generi del teatro di ispirazione spagnola di Carlo Gozzi*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, 2011, p. 86. Gozzi è consapevole della coniugazione tra *comico* e *tragico* e definisce «tragicommedia» *La donna vendicativa*, *La punizione nel precipizio*, *Le due notti affannose*, *I due fratelli nimici*, *Il moro di corpo bianco*. Invece utilizza il termine «dramma» per *La principessa filosofa*, *Il metafisico*, *Le droghe d’amore*; «dramma tragico» per *Bianca contessa di Melfi* e *Cimene Pardo*; «dramma favoloso» per *La figlia dell’aria* nella prima edizione del 1791 e «dramma favoloso allegorico» nella ristampa dell’anno seguente.

Un riconoscimento ufficiale di tale genere si riscontra nei trattati di Giambattista Giraldi Cinzio del 1554. Alla tragicommedia è dedicato un capitolo in A. PERRUCCI, *Dell’arte rappresentativa, premeditata ed all’improvviso* [Napoli 1699], a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 145-158.

Questo genere è adatto agli sviluppi romanzeschi, a una trama che si apre all’inverosimiglianza. Uno dei più importanti autori di tragicommedie, insieme al noto Pierre Corneille, è il drammaturgo Jean de Rotrou (1609-1650), che prende a modello il grande Lope de Vega; alle sue opere si sono ispirati Racine e Marivaux, tradotto quest’ultimo dallo stesso Gozzi, mentre Alfieri lo tiene a riferimento per la sua *Antigone*. Per una bibliografia in merito all’opera di Rotrou, si vedano in particolare i lavori di Georges Forestier, *Ironie et déguisement chez Rotrou: une richesse de moyens exemplaire*, in «Papers on French Seventeenth Century Literature», IX, 17, 1982, pp. 553-570; l’edizione critica del *Théâtre complet* di Jean de Rotrou, collezione della Société des Textes Français Modernes, editori scientifici G. Forestier, N. Courtès, C. Dumas, L. Picciola, l’undicesimo volume uscito a Parigi nel 2014.

<sup>4</sup> A proposito della messa in scena, Gozzi non ne fa menzione nelle *Memorie inutili* edite da Carlo Palese, ma nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII, 2504 (= 12069), cc. 1r-245r, vi è un capitolo che non comparirà nell’edizione a stampa, ovvero il cap. XV, cc. 142v-147r, in cui, alla c. 145v, si legge: «Per non defraudare il Sacchi delle mie promesse, [nel tempo] <ne’ mesi> ch’io sudava a porre in ordine l’edizione col frutto ch’io narrai, scrissi un Dramma intitolato: *I due fratelli nimici*, che per una mia bizzarria intitolai: *Il Rè tisico*, e che fui in tempo di porre nella edizione accennata. In quest’opera sparsi dalle facete parodie in sulle Tragedie urbane, o vogliamo dire sui



Colombani<sup>5</sup>, dopo il grande successo della *Principessa filosofa* (1772). Gozzi, come sottolinea Anna Scannapieco, inserisce immediatamente l'opera per allestire il quinto tomo, non osservando quanto programmato nel piano editoriale, con l'impiego della *Donna innamorata da vero* risalente all'autunno del 1771, e di scarsa risonanza spettacolare; quando viene varata l'edizione Colombani, la tragicommedia *I due fratelli nemici* non è *in mente auctoris*, ma mentre si sta lavorando nella primavera del 1773 al quinto tomo ha la fortuna di essere stata l'ultima rappresentata nel carnevale precedente<sup>6</sup>. Uscirà poi nel 1802 all'interno delle *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, nel settimo tomo, presso la stamperia di Giacomo Zanardi. L'unica edizione esistente in commercio è quella curata da Giuseppe Petronio nel 1962, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, che segue la Colombani, anche se apporta al testo qualche lieve intervento, dal punto di vista delle varianti grafico-formali e interpuntive in particolare, e di conseguenza risente dell'assenza di una "Nota al testo".

Si tratta di un'opera complessa, con una trama articolata, caratterizzata da dialoghi magistralmente condotti, ben architettata da un Gozzi che ha messo in modo considerevole mano allo svolgimento drammatico della fonte spagnola, in particolare attraverso l'inserimento delle maschere della Commedia dell'arte (da Truffaldino a Pantalone, da Brighella a Tartaglia), capaci di catturare l'attenzione dello spettatore grazie al loro ingegno comico collaudato. Il conte infatti «non si limita ad interpolare qualche battuta», ma con l'innesto di queste «implica anche la trasposizione degli

---

Drammi flebili, ed ebbe utilmente per il Sacchi buon incontro». Queste righe sono poste tra «Ho dunque fissato con più forte proponimento di donare tutto ciò che potesse uscire dal mio cervello, e dal mio calamajo, ma in vero nemmeno dal mio donare poté uscire giammai cosa che infine non mi nuocesse.» e «La mia Comare Ricci s'era resa formidabile. Notava però in lei che al suo ritorno in Venezia portava ogn'anno un contegno di maggior alterigia, e di presunzione contrario a' miei ricordi, e osservava che le mie franche verità corretrici erano sofferte da lei male in corpo, e con più fatica che per il passato.» (c. 145v).

Anche Nadia Palazzo accenna al passo nel suo *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Milano, Edizioni Unicopli, 2011, pp. 58-59.

<sup>5</sup> Sempre Palazzo osserva che per collocare temporalmente la composizione della tragicommedia bisogna tener conto di una lettera di Teodora Ricci a Carlo Gozzi (26 agosto 1772), in cui si congratula con il conte per aver terminato una sua nuova commedia. Cfr. C. GOZZI, *Lettere*, cit., p. 329. Deduce quindi che il riferimento sia ai *Due fratelli nemici*, poiché si fa contestualmente accenno al recente successo delle *Due notti affannose* e della *Principessa filosofa*, e che la data della missiva possa essere considerata come termine *ante quem* in rapporto alla stesura. Cfr. N. PALAZZO, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>6</sup> A. SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 89 n. 29. Si veda anche il *Commento* a C. GOZZI, *Manifesto del conte Carlo Gozzi dedicato A' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, e Fogliolantisti dell'Adria. (Manifesto Colombani)*, in ID., *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, cit., p. 329.

schemi fissi che ne caratterizzano i tratti tipici e i rapporti reciproci»<sup>7</sup>, anche se ora con variazioni considerevoli, con inedite sfumature attribuite a Brighella.

Il testo a stampa è preceduto da un'ampia *Prefazione* in cui Gozzi informa che il «fondamento» della *pièce* è tratto dalla *comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso* di don Agustín Moreto y Cabaña<sup>8</sup> (Madrid 1618 - Toledo 1669), a sua volta ripresa dall'opera del «caballero-dramaturgo» Guillén (forma originaria, Guillem) de Castro y Bellvís, vale a dire la «comedia novelesca»<sup>9</sup> *Los enemigos hermanos* (2955 versi)<sup>10</sup>, come già *El lindo don Diego* che prende a modello *El Narciso en su opinión* del valenciano<sup>11</sup>. La «comedia palatina», fonte di Gozzi, viene elaborata – si ipotizza – tra la fine del gennaio 1653 e l'anno 1654, e pubblicata nella *Primera Parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (1654), mentre la seconda edizione risale all'anno 1677; per quel che riguarda le *sueltas* appartenenti al XVIII secolo, si riducono soltanto

---

<sup>7</sup> S. MAZZARDO, *La fortuna italiana de El secreto a voces: collage, gemmazione, scrittura*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*; vol. III, *Percorsi europei*, cit., p. 90 (si consiglia l'intera lettura dell'articolo, pp. 63-127).

<sup>8</sup> Il secondo cognome *Cavana* – anche se passibile di oscillazioni, come *Cabana* o *Cabaña* – rivela l'origine italiana della sua famiglia, «Su padre, llamado también Agustín, y su madre, doña Violante Cavana, eran italianos, del reino de Milán», in N. ALONSO CORTÉS, *Prólogo a Moreto. Teatro*, edición y notas de N. Alonso Cortés, Madrid, Ediciones de «la lectura» [Clasicos castellanos], 1922, p. 7.

<sup>9</sup> La definizione è presa da F. ANTONUCCI, *Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro*, in *Le radici spagnole del teatro moderno europeo*. Atti del Convegno di Studi (Napoli, 15-16 maggio 2003), a cura di G. Grossi e A. Guarino, Mercato San Severino (SA), Edizioni del Paguro, 2004, pp. 101-116, in part. p. 104.

<sup>10</sup> Sul teatro di Castro, molto utile è la lettura della Tesi di dottorato di Gemma Domingo Carvajal, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvís (1569-1631)*, tutor prof. Rosa Navarro Durán, Universitat de Barcelona, junio 2005 (<http://www.tdx.cat/handle/10803/1698>).

<sup>11</sup> Moreto riprende, come si è riferito, l'argomento di *Hasta el fin nadie es dichoso* dall'opera di Guillén de Castro y Bellvís (Valencia, 4 novembre 1569 - Madrid, 28 luglio 1631). La *comedia famosa Los enemigos hermanos* è pubblicata nella *Segunda parte de las comedias de Don Guillén de Castro*. Dirigidas a Doña Ana María Figuerola y de Castro. Año 1625. Con licencia, En Valencia, Por Miguel Sorolla, junto a la Universidad e, secondo la cronologia stabilita da Bruerton, scritta tra il 1615 (?) e il 1620 (?), anche se con tutta probabilità la data è più prossima al 1615. Si veda C. BRUERTON, *The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro*, in «Hispanic Review», 12, 2 (1944), pp. 89-151; un altro studio approfondito riguarda il prologo *al lector* che appone Castro all'edizione del 1625, e che retrodata tutte le commedie a un'epoca anteriore di almeno quindici anni: si rimanda al lavoro sulla fortuna letteraria e teatrale di una novella cervantina da parte di Iole Scamuzzi, *Il "Curioso impertinente" fra Spagna e Italia*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 151

(<https://aperto.unito.it/retrieve/handle/2318/129331/20189/Il%20Curioso%20Impertinente%20fra%20Spagna%20e%20Italia.pdf>).

Lavoro complessivo sull'opera di Castro si deve a Luciano García Lorenzo, che nel 1976 dà alle stampe una monografia la cui accuratezza la rende ancora oggi basilare per ogni ulteriore approfondimento sull'autore valenciano: L. GARCÍA LORENZO, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976; inoltre, J. M. ROCA FRANQUESA, *Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro*, in «RFE», XXVIII, 1944, pp. 378-427. L'edizione completa delle opere di Castro è curata da E. JULIÁ MARTÍNEZ, *Obras de Guillén de Castro*, Madrid, Real Academia Española (RAE), 1925-27 (in part. le *Observaciones preliminares*), a cui si deve anche la monografia *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, 2 vols.

a tre testimoni<sup>12</sup>. L'opera è costruita su di uno schema binario al cui centro sono posti i due fratelli protagonisti, appoggiati ognuno nella loro contrapposizione da una coppia di personaggi "secondari", Sancho dal Conde de Urgel, il padre, Garcia da don Gaston, lo zio materno; all'interno della trama viene sviluppata un'altra azione, di tema amoroso, con protagonista Rosaura, osteggiata dall'Infanta, sorella del re don Alfonso de Aragon, poiché invaghita dello stesso cavaliere, Sancho<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> L'*editio princeps* esce nel 1654 a Madrid in un volume stampato, come pensa la critica, sotto il controllo di Moreto, che comprende dodici commedie, diverse delle quali appartenenti al repertorio del capocomico Gaspar Fernández de Valdés. Cfr. M. ZUGASTI, *La Primera parte: de la escena al libro*, in *in Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 1-17. La *comedia* deve essere composta poco prima; pertanto, la prima edizione dell'opera di Moreto, la *comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso*, è inserita nella *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1654. Si veda E. COTARELO, *La bibliografía de Moreto*, in «Boletín de la Real Academia Española», XIV (1927), pp. 449-494; inoltre: *Comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso de Don Agustín Moreto*. [Colophon:] «Hallaràse esta Comedia, y otras de diferentes Titulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la Calle de la Paz. Año de 1751». Come spartiacque convenzionale nella sua produzione può essere presa l'uscita della *Primera parte de comedias*, la sola pubblicata in vita, cui fanno seguito altre due sillogi uscite postume nel 1677 e 1681. Intorno alla metà del secolo Moreto è un drammaturgo riconosciuto, che nel 1654 ha all'attivo almeno sedici commedie tutte sue e altrettante in collaborazione. Valido riferimento per questo periodo è M. L. LOBATO, *Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)*, in *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, edd. M. L. Lobato e J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 15-37. Tra i primi studi di riferimento dedicati al teatro di Moreto, cfr. R. LEE KENNEDY, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Mass., 1931-1932 (in «Smith College Studies in Modern Languages», 13); E. CALDERA, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Libreria Goliardica, 1960, in cui viene trattato anche il tema delle *refundiciones* in Moreto (<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Caldera.IITeatro.pdf>); U. C. BENNHOLDT-THOMSEN, *Das idealisierte Weltbild des Theaters im Siglo de oro. Eine Studie zum dramatischen Werk Moretos*, Diss. Köln 1966; F. P. CASA, *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1966 [non si occupa però più di tanto della *comedia* presa in considerazione]; J. A. CASTAÑEDA, *Moreto*, New York, Twayne, 1974 (due pagine scarse relative all'opera moretiana analizzata). Tra i più recenti: M. L. LOBATO - C. BYRNE, *Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto*, in «De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto, Bulletin of Spanish Studies», edd. M. L. Lobato e A. L. Mackenzie, LXXXV, 7-8, 2008, pp. 227-278.

<sup>13</sup> Si rimanda al *Prólogo* dell'edizione critica di *Hasta el fin nadie es dichoso* da parte di Judith Farré Vidal, in A. MORETO, *Primera parte de comedias, II. De fuera vendrá, Hasta el fin nadie es dichoso, La misma conciencia acusa*, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 183-195. La *comedia Hasta el fin nadie es dichoso* «al menos en lo que atañe a la cartelera madrileña, nunca llegó a ser una comedia de repertorio establecida ni en el Teatro del Príncipe ni en el de la Cruz. Del mismo modo cabe reseñar que tampoco cuenta con una tradición impresa de sueltas durante el siglo XVII más allá de su publicación en la *Primera Parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabana* (1654) y en una segunda edición de 1677, mientras que las sueltas localizadas en el XVIII se reducen a tan sólo tres testimonios. Un panorama similar se presenta en el siglo XIX, puesto que *Hasta el fin nadie es dichoso* es la única comedia de la *Primera Parte* que Fernández-Guerra no incluyó en su edición de las *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña* (1873)», in J. FARRÉ VIDAL, *Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de Los enemigos hermanos, de Guillén de Castro*, in «Revista de Literatura», 2008, julio-diciembre, vol. LXX, n.º 140, pp. 405-438, in part. p. 406. Inoltre, «no existen noticias acerca del estreno de esta comedia de Moreto, ni hay constancia de otras representaciones a lo largo del siglo XVII, como mínimo por parte de las compañías que solían representar habitualmente en Madrid y que ya, por estas fechas previas a 1654, habían incorporado piezas moretianas a su repertorio. [...] Recordemos, además, que no hubo ediciones de sueltas de la comedia durante el siglo XVII y que tampoco se incluyó en colecciones de *Diferentes autores*, pues en esa época tan sólo se reeditó dentro de la *Primera Parte*», *ivi*, pp. 409-411.

Gozzi la cita attraverso il titolo tradotto *Si attenda il fine per considerarsi felice*, anziché, come spesso accade, attraverso una citazione del titolo originale «senza eccessi di rigore filologico»<sup>14</sup>. Sottolinea di averla letta diverse volte – concetto espresso tramite l’iperbolico «tre volte» –, a causa della complessità del «viluppo dell’intreccio» romanzesco dell’ipotesto (categoria del «romanzesco» che eredita il discredito dalla ricerca dell’invenzione e dal gusto del fantastico barocco), per documentare la sua dimensione d’inverosimiglianza nei caratteri, nelle passioni e nella combinazione degli accadimenti, in una rete di “intrecci” tra personaggi “alti” e “bassi”, di scene serie e comiche: accanto alle *damas* e ai *caballeros* della sublime trama principale, intervengono i *lacayos*, *villanos* e *graciosos* in funzione d’alleggerimento, due mondi che nell’opera gozziana non rimangono estranei o disgiunti durante l’intero arco dell’azione scenica<sup>15</sup>.

Come accennato, Gozzi affronta nelle *Prefazioni* l’argomento degli interventi operati sui modelli, precisando la volontà di non proporre delle traduzioni, ma piuttosto delle «libere riduzioni»; desume spunti destinati a essere riorganizzati secondo «ossature» più personali; interviene sull’«eloquenza» in direzione “semplificatoria”, nell’ambito di un processo di attualizzazione ai fini di una migliore ricezione delle opere presso il pubblico cui sono destinate<sup>16</sup>. Osservando la natura degli apporti, si rileva che rielabora le proprie opere sino a renderle a volte decisamente molto dissimili rispetto alle fonti, le porzioni di testo reinventate a partire da zero non sono affatto esigue; a tale riguardo, Luciani asserisce:

son programme idéologique et éthique, sa conception de l’esthétique et de l’art théâtral, ses tendances intimes, allaient jouer un rôle. A en croire Gozzi, ses oeuvres seront fort différentes de leurs sources: il s’en vante quand ses détracteurs l’accusent de n’être qu’un traducteur. On peut cependant considérer qu’en gros il conserve les données de l’intrigue qui lui fournissait ces

---

<sup>14</sup> Cfr. N. PALAZZO, *op. cit.*, pp. 86-89; sulla frequente attività traduttrice dallo spagnolo da parte dell’attore romano Luigi Benedetti, insieme al Truffaldino Sacchi, si vedano le pp. 70-71 con le relative note sulle carte del Fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana; le pp. 161-162 n. 2, ove si riportano le affermazioni di Domenico Caminer sulle, a suo dire, scarse abilità traduttrici di Gozzi dalla lingua francese, con riferimento al «“Fajel” del signor di Arnaud tradita e non tradotta» (dall’«Europa letteraria», gennaio 1773). Si veda anche la tesi sostenuta da J. GUTIÉRREZ CAROU, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, cit., pp. 92-106 (*Carlo Gozzi e la lingua castigliana e le Conclusioni*).

<sup>15</sup> Cfr. B. GUTHMÜLLER, «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*» – *I due fratelli nemici*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 36-37.

<sup>16</sup> Cfr. R. RICORDA, “*Informi mostri scenici*”: *il teatro spagnolesco*, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, a cura di F. Soldini, Venezia, Marsilio, 2006, p. 52, ma già EAD., *Carlo: un letterato contro il «tremuoto di nuova scienza»*, in *Il “mondo vivo”. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, a cura di I. Crotti, P. Vescovo, R. Ricorda, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 201 (si veda in generale *Le «Fiabe» e i drammi spagnoleschi*, pp. 192-205).

*forti circostanze*, ces situations vigoureuses, sérieuses et ingénieuses auxquelles il tenait. Il respectera ainsi l'enchaînement de l'intrigue, malgré un découpage différent qui l'oblige souvent à faire entrer dans le cadre de cinq actes des *comedias* traditionnellement divisées en trois *jornadas*: cette fidélité matérielle souffre néanmoins d'intéressantes exceptions<sup>17</sup>.

L'autore veneziano intende creare tra gli elementi seri e quelli comici della *pièce* un rapporto differente rispetto a quello che Moreto sviluppa. L'azione grave e sublime della *comedia* deve essere smascherata nel suo carattere di «caricato romanzo»<sup>18</sup> e messa in ridicolo<sup>19</sup>. La comicità deve essere originata dalla svelata stravaganza e innaturalità della trama romanzesca, e più in generale dalla dimensione d'inverosimiglianza, che rasenta l'assurdità, delle azioni dei nobili spagnoli. Si rivolge al «lettore cortese» – al solito esibendo «un punto di vista rilevato, muovendosi per contrasto, usando costantemente la propria opera a testimonianza o a prova sempre decisiva, chiedendo al lettore, erede dell'antico pubblico, di schierarsi»<sup>20</sup> – affinché «prenda quest'opera come un bizzarro tratto»<sup>21</sup> e riconosce il merito della presenza delle «forti circostanze» (espressione che Gozzi utilizza nel *Ragionamento ingenuo* per definire le *Fiabe*)<sup>22</sup>, nonché «serie ed ingegnose» a Moreto, autore posto accanto ai grandi Lope de Vega e Calderón de la Barca da Giuseppe Baretto<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> G. LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, cit., pp. 679-680.

<sup>18</sup> Utile è richiamare alla mente le parole di Cesare Segre sul romanzo, in quanto a tutt'oggi in Italia il termine «istituisce un gruppo più eterogeneo di quelli che l'inglese distingue come *novel* e *romance*, allargando d'altra parte l'area della definizione con *fiction* e *narrative*»: C. SEGRE, *I problemi del romanzo medievale*, in *Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 125-145, in part. p. 128.

<sup>19</sup> Sulle polemiche relative alla cittadinanza del romanzo nel sistema dei generi letterari durante il Settecento in Italia, si vedano: I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, cit., pp. 9-54; A. MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*? Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di M. G. Pensa, con una nota di S. Ramat, Milano, Guerini, 1996, pp. 119-163; E. GUAGNINI, *Rifiuto e apologia del romanzo nel secondo Settecento italiano. Note su due «manifesti» (Roberti e Galanti)*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di G. Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, I, pp. 291-309; E. BERTANA, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXVII, I sem. 1901, pp. 339-352.

<sup>20</sup> A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi (s. v.)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2002, p. 246.

<sup>21</sup> Concetto Pettinato, che all'inizio del Novecento definisce la prosa delle *Memorie inutili* «dopo quasi un secolo e mezzo [...] ancora fragrante come pan fresco», dichiara che «nessun altro ha mai detto le cose meno bizzarre in modo più bizzarro» di Gozzi. C. PETTINATO, *Un grande incompreso (Carlo Gozzi)*, in «Nuova antologia», 46, 1911, pp. 438-453, in part. p. 452. L'aggettivo «bizzarro» si ritrova nelle *Memorie* di Da Ponte, in direzione romanzesca per descrivere la realtà, per esempio il «bizzarro accidente» o il «bizzarro fatterello».

<sup>22</sup> Si sofferma su questo aspetto Alberto Beniscelli nel suo *Gozzi, Goldoni, l'approdo alle Memorie*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 116-117.

<sup>23</sup> Cfr. G. BARETTI, *Opere*, a cura di F. Fido, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 671-673.

Rivendica alla propria penna la costruzione dell'«ossatura» e dei «dialoghi», con una versificazione che si confà alle esigenze della lingua italiana<sup>24</sup>, per inquadrare il percorso creativo nella «retorica dell'«originalità»» – riprendendo Ricciarda Ricorda –, «invito [...] valido a ricorrere alla categoria dell'intertestualità»; così il rapporto intertestuale (una letteratura drammatica di secondo grado secondo i *palimpsestes* genettiani)<sup>25</sup> si esplica qui in una riscrittura della commedia barocca spagnola, l'intertesto diviene l'oggetto della scrittura, rimodellandola attraverso meccanismi di scarto o accettazione, e di combinazione di diversi materiali tematici tra loro. Alla base di questa tragicommedia, come di molti drammi “spagnoleschi”, vi è una stesura in prosa non dialogata: «il che, trattandosi di opere fondate su un testo-fonte, seguito spesso in modo fedele, conferma ulteriormente, se ve ne fosse bisogno, dell'importanza del lavoro di adattamento svolto dallo scrittore»<sup>26</sup>; lavoro di riscrittura strettamente

---

<sup>24</sup> A proposito delle *Prefazioni* di Gozzi ai drammi “spagnoleschi” e della insistente difesa più o meno esplicita della propria originalità rispetto al testo fonte, si riportano di seguito alcune considerazioni di Alessandro Cinquegrani fornite nell'*Introduzione* alla *Donna vendicativa*: «A Gozzi, profondo conoscitore delle meccaniche teatrali e del gusto del pubblico, non sfugge la necessità di adeguare alle abitudini delle diverse nazioni le opere derivate da originali nati in un altro contesto cronotopico. La trasposizione del testo, dunque, non potrà essere un mero lavoro di traduzione, ma dovrà essere un vero e proprio adattamento alle diverse sensibilità del pubblico. Carlo ha addirittura l'ardire di sfidare in qualche modo il lettore affinché verifichi egli stesso le profonde differenze che esistono tra il suo adattamento e l'originale, almeno in un paio di occasioni: nella prefazione a *Bianca contessa di Melfi* (“mi sono immaginato di trattare quell'argomento con un'ossatura diversa, e con un'eloquenza de' sentimenti e de' dialoghi diversi in tutto, tessendo un'azione tragica [...]. Quest'avvertimento serve soltanto a chi volesse con un confronto rilevare che l'opera mia non ha la menoma effigie d'una traduzione”) e in quella alla *Principessa filosofa* (“Il confronto è facile. Si troverà che il mio dramma è differentissimo e nell'ossatura e ne' dialoghi dal *Desdén con el desdén* del Moreto, e dalla *Principessa d'Elide* del Molière”). Si tratta certamente di casi più complessi rispetto alla *Donna vendicativa*, se non altro perché le mediazioni d'area francese o la particolarità del testo di partenza ne rendono più urgente la rivendicazione di originalità, ma il discorso, come si evince dalla considerazione di Gozzi rispetto all'intera sua stagione spagnola, vale anche per le altre opere», in C. GOZZI, *La donna vendicativa*, cit., pp. 12-13. Al discorso si aggiunga l'esempio della *Prefazione* al *Pubblico secreto*, alla *Caduta di Donna Elvira* e alla *Punizione nel precipizio*; nell'*Amore assottiglia il cervello*, Gozzi parla di «nuova ossatura», di aver preso dell'«intreccio Spagnuolo, che parte degli accidenti, e del viluppo». Continua su questo tenore: «La mia ha un'eloquenza affatto diversa, e la differente invenzione nella pianta delle mie scene, e le riflessioni, e i raziocinj de' miei dialoghi, e de' miei soliloquj, e i miei apparecchj, 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 [...]. Un tal metodo ho sempre tenuto nel rialzare degli edifizj sulle immagini in me destate dalla lettura del Teatro Spagnuolo», in C. GOZZI, *Prefazione ad Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co. Carlo Gozzi, con due ragionamenti preliminari*, Venezia, G. Pasquali, 1782, pp. 21-22. Già nella *Prefazione* all'ultima *Fiaba, Zeim re de' Geni*, si coglie il carattere di riscrittura di tali opere.

<sup>25</sup> Cfr. G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997 (1982), in part. pp. 4-5.

<sup>26</sup> R. RICORDA, *Invito alla lettura dei drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi: preliminari per La principessa filosofa*, in *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, a cura di J. Gutiérrez Carou e J. G. Maestro, «Theatralia», 8 (2006), pp. 103, 105.

Gozzi non manca di prendere le distanze – perseguendo la via dell'autodifesa, per riscattare i suoi testi da possibili accuse – dalla definizione di mera traduzione per i suoi drammi “spagnoleschi”: «Io non lessi, e non leggo giammai le opere del teatro Spagnuolo certamente per tradurle nell'idioma italiano, né per

congiunto alla presenza del destinatario, il pubblico e poi il lettore, che orienta dunque le scelte dell'emittente in un circuito di interdipendenza quale elemento intrinseco del teatro.

La principale innovazione è sì costituita dall'inserimento delle maschere della Commedia dell'arte, ma soprattutto dell'ironico *alter ego* di Gozzi, Brighella, nelle vesti di «scrittore di drammi, e critico dell'azione», alle prese con l'elaborazione di un *textum*, un tessuto che si fa, «si lavora attraverso un intreccio perpetuo», per riprendere Barthes, un'«ifologia (*hyphos* è il tessuto e la tela del ragno)»<sup>27</sup>; dall'intreccio inteso come concatenazione di eventi fondata su una tensione interna, «che deve essere creata sin dall'inizio del racconto, intrattenuta durante il suo sviluppo e che deve trovare la sua soluzione nell'epilogo», si sviluppa un profilo di tensioni che in questo caso ha un andamento scandito e organizzato<sup>28</sup>.

Grazie alla maschera, l'azione eroica della *comedia* è smascherata, secondo il conte, e “ridicolizzata”, sino al raggiungimento del «distacco» rispetto a quanto d'inverosimile è accaduto, in un'accezione più o meno ampia che contrappone verosimile e inverosimile, razionale e irrazionale, valori morali come vero e falso<sup>29</sup>; il

---

conservare le loro ossature, né per attaccarmi a' loro caratteri, né per valermi specialmente punto, né poco de' loro dialoghi. Mi servirono come serve uno squarcio di storia, una novella, un romanzo, un caso veduto o udito, per ordirvi sopra un'azione scenica», in C. GOZZI, *Ragionamento che contiene le verità che si vedranno*, in *Amore assottiglia il cervello*, cit., 1782, p. 5.

È imprescindibile per l'analisi qui condotta la visione di “approccio intertestuale” che Maria Grazia Profeti espone nei suoi *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de oro*, in *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, vol. I, pp. 673-682, e *Il paradigma e lo scarto*, in *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20: «L'approccio intertestuale [...] cancella immediatamente l'idea di una supremazia del testo-fonte sul testo derivato: si tratta di due entità di uguale dignità, che dialogano tra loro». Si veda ancora, nello specifico, EAD., *I testi spagnoli nelle 'riedificazioni' di Gozzi*, «Studi goldoniani», n. s., XI/3 n. s. (2014), pp. 89-100.

<sup>27</sup> R. BARTHES, *Le plaisir du texte (Il piacere del testo)*, trad. di L. Lonzi, in ID., *Il piacere del testo seguito da Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi, 1999 (1973), pp. 73-128, in part. p. 124.

<sup>28</sup> R. BOURNEUF - R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, trad. di O. Galdenzi, Torino, Einaudi, 1976 (1972), p. 41.

<sup>29</sup> «Il scioglimento di questa tragicommedia dichiara abbastanza il mio capriccioso umore», precisa Gozzi nella *Prefazione*. Il termine *scioglimento*, ripreso nella scena ultima del terzo atto da Brighella per la stesura del dramma flebile, si ritrova nelle *Memorie* di Goldoni quando descrive il proprio *modus operandi* in quattro “fasi”: «Bisogna dire anche che il tempo, l'esperienza, e l'abitudine mi avevano reso familiare l'arte della commedia che, una volta concepiti i soggetti e scelti i caratteri, il resto non era per me che un lavoro meccanico. In passato prima di giungere alla costruzione e alla correzione di una commedia compivo quattro operazioni. Prima operazione: il piano con la divisione delle tre parti principali, l'esposizione, l'intreccio e lo scioglimento. Seconda operazione: la distribuzione dell'azione in atti e in scene. Terza: il dialogo delle scene più interessanti. Quarta: il dialogo generale dell'intera commedia», in C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, trad. di P. Ranzini, Milano, Mondadori, 1993, II, XLI, p. 506. Il termine in questione rimanda alla *Poetica* di Aristotele, ove la soluzione, o scioglimento, è «quella che [dura] dal principio del trapassamento infino al fine», in L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978, vol. I, p. 499. Le citazioni e le considerazioni sullo “scioglimento” sono riprese da G. BAZOLI, *Dall'occhio mentale alla*

comportamento delle *damas* e dei *caballeros* è posto in caricatura nei suoi aspetti innaturali ed esagerati, vengono portati all'estremo, affinché Brighella possa deriderli sarcasticamente quale esempio, comico, delle debolezze e delle assurdità del carattere degli spagnoli.

Nella *Prefazione*, Gozzi chiarisce la vicenda della messa in scena della *pièce*, che viene rappresentata al Teatro San Luca (San Salvador)<sup>30</sup> con il titolo *Il Re tisico, o sia I due fratelli nimici*, diciannovesima tra le sue «rappresentazioni seriofacete, e popolari», attraverso cui sostiene di aver soccorso la truppa comica Sacchi. Alle due recite avvenute nel mese di gennaio segue un periodo di sospensione a causa della malattia che colpisce il comico Petronio Zanarini<sup>31</sup>, impegnato nella parte del «fratello nimico» don Corrado, per riprendere al suo ritorno nel mese di febbraio, contando altre quattro «recite»<sup>32</sup>.

L'autore precisa che i primi due atti dell'opera sono accolti con giudizi contrastanti, tra «partigiani» e «avversari», mentre il terzo e ultimo atto attira maggiori consensi. L'arguzia dello spettatore-drammaturgo Brighella, fautore dello scioglimento finale dell'azione, all'interno di un'ingegnosa prospettiva di metalessi (si definirà il concetto di metalessi del testo), di uno spazio-tempo doppio, sovrapposto, ove la dimensione riposta del personaggio (Brighella si intende) e della situazione, opposta rispetto all'immagine visibile sulla scena (correlata agli archetipi del mondo

---

*stesura in versi: riflessione terminologica e aspetti scenici*, in EAD., *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, con la prefazione di P. Vescovo, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 111.

<sup>30</sup> Non è esplicitato il nome del teatro.

Il Teatro di San Salvador (poi San Luca) apre nel 1622. Diviene il massimo teatro della commedia grazie alla scelta di conduzione dei figli di Andrea e Zanetta Vendramin, e cioè Andrea, Francesco e Alvise.

L'avvenimento centrale nella storia del teatro veneziano del Settecento è il passaggio di Carlo Goldoni dal S. Angelo al S. Luca (1753-1762), nel momento della piena maturità del suo genio comico.

Nel 1770 è scritturata la compagnia dell'anziano Antonio Sacchi. Vi resta a lungo (carnevale 1781), recando diversi successi, anche per merito di Carlo Gozzi, il quale dopo aver rifiutato l'offerta di Francesco Vendramin (figlio di Alvise), che lo vuole scritturare («Risposi da Atilio Regolo, ch'io non scriveva prezzolato, ma per mio passatempo»), si interessa affinché la compagnia da lui protetta possa ottenere questo teatro che per la sua posizione e per il suo prestigio è sempre il più ambito tra quelli ad uso di commedia («Il Sacchi si lagnava spesso d'essere co' suoi campioni nei Teatri più lontani, e più incomodi alla popolazione, come sono quelli in San Samuele, e in Sant'Angelo, ne' quali ci volevano le mie novità bizzarre, e grandi, per godere dell'utile d'un'attrazione efficace, e d'un'avviamento perseverante. Sospirava ognora per entrare nel Teatro in San Salvatore, favoritissimo per essere piantato nel centro, ed a portata della maggior popolazione di Venezia», *Mem.*, II, II, 6, pp. 447-448). Cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974 e L. ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>31</sup> Nella *Prefazione* compare Cenerini per Zanarini o Zanerini.

<sup>32</sup> Quanto alla messa in scena della *pièce* nel 1773 – anno di cui si dispongono poche notizie –, Giulietta Bazoli riferisce di una tappa estiva a Bologna: «La sosta della compagnia Sacchi in questa città è testimoniata dal ritrovamento dell'*Addio per Bologna 1773* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 111r)». Si veda G. BAZOLI, *La vita spettacolare dei testi*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, cit., p. 141.



cavalleresco divenuti argomento di critica o difesa), esprime l'autoriflessione gozziana, costruisce un'immagine di opera riuscita, fondamentale per comprendere il pensiero dell'autore stesso.

Un motivo delle sole sei recite – con un Gozzi sicuro di una «resistenza», al solito sulla difensiva, per cui l'opera «non entrerà per ora tra gli spettacoli dimenticati, ed inutili»<sup>33</sup> – potrebbe essere riscontrabile in un pubblico non avvezzo a seguire con partecipazione e favore le parti di maggior analisi ragionata dell'artificiosità del congegno della trama teatrale, che si esplica attraverso la collaborazione tra l'autore veneziano e un Brighella sempre in agguato con il suo pungente controcanto, una maschera in un ruolo “inedito”, o almeno ben diverso dalla consuetudine; mentre si può pensare che sia stato lo scioglimento patetico con un finale libero dai nefasti eventi tragici, secondo *el fin dichoso* di Moreto, ad incontrare partecipazione e plausi.

Attraverso l'orchestrazione attuata dallo spettatore-drammaturgo Brighella viene a costruirsi un'opera riuscita a tutti gli effetti, una macchina teatrale «moderna» come spazio autobiografico, una realtà forgiata a propria misura che cela il presupposto ideologico di Gozzi, espressione del suo *doppio*. Ciò che viene messo in scena con *I due fratelli nemici* è il percorso di elaborazione di un'opera dallo scrittoio, la scrittura su carta dell'azione e del dialogo, verso le assi del palcoscenico. Questo, come l'intreccio romanzesco, il ricorso al soliloquio, il “gioco” della metalessi del testo, la pluralità di “voci” che s'intrecciano armonicamente nel corso dell'azione scenica, le variazioni di registro stilistico tra personaggi seri e comici, la costruzione delle sequenze temporali con l'uso dell'*entracte* (come «risorsa più efficace rispetto alla *scena parallela* per l'allentamento nel rapporto temporale che esso consente»)<sup>34</sup>, vengono a definirsi soluzioni stilistiche d'“avanguardia”, per un pubblico dell'epoca forse non ancora pronto<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Secondo quanto scrive Franco Fido, «*I pitocchi fortunati* nel 1764 e *I due fratelli nemici* nel 1773 ebbero relativamente poche repliche, rispetto alla *Donna serpente* e alla *Principessa filosofa* precedenti o rispetto al *Mostro turchino*, all'*Augellino Belverde* e al *Moro di corpo bianco* fra le “fiabe” e i drammi che seguirono. Eppure, agli occhi del lettore di oggi, si tratta di due fra i testi teatrali del veneziano più interessanti e felici», in F. FIDO, *I drammi spagnoleschi vent'anni dopo*, in Carlo Gozzi. *I drammi “spagnoleschi”*, cit., p. 111.

<sup>34</sup> P. VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 20.

<sup>35</sup> Il 18 novembre 2004, in occasione de *I due fratelli nemici. Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007)*, presso Casa di Carlo Goldoni, è andata in scena la pièce “I DUE FRATELLI NEMICI o sia IL RE TISICO, di Carlo Gozzi. Dramma Spagnolesco tratto dall'opera di Augustin Moreto y Cavaña progettato per Dramma Flebile da Brighella”, riduzione e adattamento di Arnaldo Momo; letture a cura del Teatro 7 diretto dallo stesso Momo, con interpreti: Renzo Bianconi, Gian Campi, Walter Comin, Alberto Cucca, Mario Esposito, Fabio Momo, Raffaello

La tragicommedia viene rappresentata – continua la *Prefazione* – anche da una «truppa comica francese», passata a Venezia nell'autunno dello stesso anno, nel 1773, non riuscendo appieno per il conte a realizzare «quel buon effetto» che dovrebbe caratterizzare la messinscena, a causa di una recitazione “classica” e “regolare” che allontana il gusto del pubblico. Nella valutazione dell'operato dei comici francesi, lo scrittore utilizza termini quali *regolarità*, *serietà* e *delicatezza*<sup>36</sup>, che hanno valenza fortemente qualificante nell'ambito della resa scenica dell'azione; manca di quei Vitalba, Vulcani, Casali, Bastone, Davie, «Attori, e Attrici serie, che animate dal talento, e dall'emulazione, unite alle maschere», riescono ad allestire uno spettacolo «in tutte le sue parti vivace, dilettevole, e mirabile»<sup>37</sup>.

Ancora nell'*Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, Gozzi riconosce la specificità della mentalità e dignità di ogni nazione, non immediatamente trasferibile in altre, di cui gli stessi comici sono veicolo sul piano scenico:

L'esattezza con cui partono, escono, si guardano, stupiscono, si addolorano, ridono, dileggiano, bilanciano, si arrabbiano, dipinge la verità, e la natura. Cotesta verità, e cotesta natura, che in quelli apparisce, si fa però conoscere in un costume che non è l'Italiano, e che, palesandosi negl'Italiani per que' modi, gli farebbe tosto tra noi ridicole, e affettate caricature. Nelle famiglie i nostri Padri, i nostri Figliuoli, i nostri Servi non si parlano con tante moine, con tante leziosità, con tanta mollezza, e tanti scontorcimenti, come parlano i Francesi nelle famiglie loro. [...] la natura si fa conoscere in ogni Nazione per la medesima, ma [...] si spiega con que' costumi differenti delle Nazioni nelle quali fu educata»<sup>38</sup>.

A completamento delle sue osservazioni, porta alcune esemplificazioni a suo favore: l'attore spagnolo, volendo trasferire sulla scena francese educazione e modi della sua nazione, «non potrà servire che al ridicolo d'un'Opera scenica, e a questa medesima condizione sarà, e fu sempre un Tedesco, un Italiano, un Inglese, un Turco,

---

Padovan, Barbara Poli, Maria Teresa Toffano, Franco Vianello, Marina Zaffalon. Testo completo: <http://www.archiviateatrale.it/SCRITTI/manoscritti/AM2004M65.pdf>.

La costruzione del paragrafo, riguardo a un'ipotesi di ricezione dell'opera gozziana presso il pubblico dell'epoca, è basata sul capitolo *Ironia intertestuale e livelli di lettura* in U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Saggi Bompiani, 2002, pp. 227-252; in part. pp. 227-233, dedicate a quattro aspetti testuali contestualizzati nel postmoderno, ovvero la metanarratività, il dialogismo (nel senso bachtiniano per cui i testi si parlano tra loro), il *double coding* e l'ironia intertestuale; si discute dunque di livelli di lettura che dipendono dai sovrasensi e che possono essere o meno attivati a seconda delle epoche storiche.

<sup>36</sup> «La differenza più grande nel merito maggiore, o minore, che passa tra' bravi Attori Francesi, e gli abili Attori seri Italiani, deriva dal tenere i primi con mirabil possesso le parti loro nella memoria, e dal non saperle giammai i secondi quanto sarebbe necessario per rappresentarle colle tinte della verità. Questo difetto è un'idra, da cui nascono innumerevoli difetti, i quali si familiarizzano co' nostri Attori», in C. GOZZI, *Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, cit., p. 576.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 561.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 573.

un Illirico, che rappresenta la natura educata nel costume della sua Nazione ne' Teatri d'una popolazione che non è la sua propria»<sup>39</sup>.

La *pièce* verrà ripresa in una versione rimaneggiata *L'aquila d'Aragona, o sia I due fratelli nemici* da parte del napoletano Francesco Cerlone, famoso per i rifacimenti goldoniani e gozziani, mentre il conte è ancora in vita; è il primo titolo che compare nelle *Commedie di Francesco Cerlone napoletano*, posto nel tomo IX, in data 1785, uscito a spese di Giacomo-Antonio Venaccia (il testo occupa le prime ottantacinque pagine). Se l'argomento si può considerare pressoché equivalente, i dialoghi sono in gran parte rivisti per il nuovo pubblico, la funzione vera e propria di Brighella, a commento dell'azione, scompare, insieme dunque all'impiego della figura della metalessi, i personaggi nobili spagnoli subiscono lievi modifiche (semberebbe quasi più vicino alla fonte spagnola), come si vede dall'elenco che precede l'opera, mentre le maschere di Brighella e Tartaglia sono sostituite da don Alvaro e don Ramiro, Pantalone da Errico, il napoletano Pulcinella al posto di Truffaldino, rimanendo solo la servetta Smeraldina (nel testo gozziano con un ruolo del tutto marginale)<sup>40</sup>.

Sarà recuperata anche da Friedrich August Clemens Werthes (1748-1817), il cui merito maggiore è aver contribuito con le sue versioni fedeli a diffondere in Germania la conoscenza della letteratura italiana, tra cui l'opera del Nostro, secondo l'edizione Colombani, nelle *Theatralische Werke von Carlo Gozzi. Aus dem Italiänischen übersezt*, T. 1-5, Bern, bey der Typographischen, Gesellschaft 1777-79, con una riedizione risalente al 1795 che differisce solo nel titolo. Farà uscire *I due fratelli nimici* in edizione separata nel 1782 con il titolo *Die zwey feindselige Brüder ein tragisches Lustspiel in drey Aufzügen. Von Carlo Gozzi.* – Bern: bey der neuen typographischen Gesellschaft, e in una ristampa del 1791, in cui si omette l'indicazione del luogo di

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Per un profilo puntuale di Cerlone: cfr. S. GIOVANARDI, *Cerlone, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 765-768; B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916, pp. 190-196, 224-227; A. SCANNAPIECO, *Un editore goldoniano nella Napoli del secondo Settecento*, in «Problemi di critica goldoniana», IV, 1997, pp. 7-152, con *Appendice (Per un catalogo dei libri editi da Giacomo-Antonio Venaccia (1751-1785), ivi*, pp. 72-152) sui tempi e modi della stampa del teatro di Cerlone; J. GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi a Napoli: adattamenti, notizie, perplessità*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXIII/2 (2015), pp. 37-50, e ID., *Carlo Gozzi a Napoli: i problemi cronologici degli adattamenti gozziani di Francesco Cerlone*, in «Atti del XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas», Córdoba, 9-11 ottobre 2014, in corso di stampa.

edizione, dal titolo significativo *Brighella. Ein Schauspiel. Aus dem Italienischen. Anhang zu C. Gozzis theatralischen Werken, in fünf Theilen*<sup>41</sup>.

Riportando le *Prefazioni* della *Figlia dell'aria* e del *Montanaro Don Giovanni Pasquale*, nell'ambito di un'indagine a largo raggio dei drammi "spagnoleschi", Franco Fido si sofferma, a riprova di quanto sostenuto più sopra, sullo stretto rapporto tra le considerazioni puramente teatrali di Gozzi e la polemica antifrancesa e anti-illuministica per affermare che nell'ottica del conte i rigidi difensori del verisimile e delle regole sul palcoscenico sono i medesimi che favoriscono la licenza e il disordine all'interno della società; mentre sul versante propriamente gozziano, il «realismo magico», assurdo o allegorico, ha determinate esigenze di plausibilità ed evidenza, e quindi la sua cura nel redigere le didascalie recanti particolari concreti e trovate scenotecniche, l'uso di oggetti in scena, di effetti sonori e musicali, rumori (*I due fratelli nimici* I, 7: l'«archibugiata»), il passaggio da un ambiente all'altro (*ivi*, dalla «camera corta» di III, 9 alla «sala con verone» in III, 10-13), sono da leggersi come applicazione pratica di quella diversa «regolarità poetica» che invoca nelle *Prefazioni*, «non meno cogente e coerente secondo lui delle regole classiche con cui polemizza»<sup>42</sup>.

Gozzi oltrepassa molte delle categorie estetiche e poetiche dell'epoca, progetta opere che rivelano «una certa tal quale regolarità differente da tutte le credute regolarità», sceglie in tutta consapevolezza di accostarsi a un repertorio in cui regna la «favolosa inverosimiglianza», perfetto per la sua compagnia comica in quanto nella trama «il romanzesco caricato spagnolo» del mondo dei nobili è «confacente al caricato ridicolo delle [...] maschere»; ancor più, vede nel teatro mostruoso e irregolare la possibilità di andare al di là dei rigidi schematismi, al di là di ciò che propone il teatro francese del tempo, poiché «l'informe sembra informe solo a coloro che non sono disposti a scostarsi dal loro consueto punto di vista»<sup>43</sup>.

L'illustrazione della propria opera, e del proprio operato, diventa in Gozzi un modo per giustificarsi, allontanarsi e difendersi dalle polemiche che animano lo spazio

---

<sup>41</sup> Cfr. T. HEROLD, *Friedrich August Clemens Werthes und die deutschen Zriny – Dramen. Biographische und quellenkritische Forschungen*, Münster, Heinrich Schöningh, 1898. Inoltre, A. MOMO, *Carlo Gozzi: teatro filosofico e meta-teatro*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di A. Beniscelli, Roma, Bulzoni, 1997, p. 149; R. UNFER LUKOSCHIK, "La bella infedele". *La Turandot nella versione di F.A.Cl. Werthes*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 143-167.

<sup>42</sup> F. FIDO, *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, in *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, cit., pp. 38, 155.

<sup>43</sup> S. WINTER, *I generi del teatro di ispirazione spagnola di Carlo Gozzi*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, cit., pp. 81-89.

teatrale dell'epoca, all'interno di un più vasto dibattito sul rinnovamento. Le ultime righe della *Prefazione ai Due fratelli nimici* sembrano prendere la piega di una sorta di testamento, in cui l'autore affida alla «storia veridica de' nostri teatri» non solo la menzione delle dieci *Fiabe*, ma anche del «nuovo genere tratto dagli argomenti spagnuoli», come se la sua fosse una vera e propria riscoperta del teatro aureo spagnolo; se il giusto riconoscimento di quest'ultima produzione sarà dovuto al «merito intrinseco, o dal modo alterato di pensare della nostra Nazione», lo dirà «per solo giudice il tempo»<sup>44</sup>. Le opere teatrali diventano il primo veicolo in assoluto del messaggio ideologico e scenico di Gozzi, pertanto «se il mondo non può o non deve capire quanto egli s'affanna a ribadire, soltanto il tempo potrà rendere giustizia delle sue idee e del suo pensiero»<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo*, in *Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi*, cit., p. 12.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 14.

## I. 2 La riscrittura: primi elementi

Nel caso dei *Due fratelli nemici* si è di fronte a un caso di riscrittura<sup>46</sup>, termine meno generico rispetto a intertestualità, la cui attuazione non può prescindere dalla consapevolezza dello scrittore, nel senso di recupero e di nuova, scrupolosa, riflessione nei riguardi di una struttura letteraria precisa, ossia *Hasta el fin nadie es dichoso*<sup>47</sup>, sin dalla scelta del titolo percepibile. Difatti Moreto opta per un titolo che sia anticipatore dell'universo del discorso drammatico e del suo scioglimento finale positivo, mentre Gozzi pone in primo piano gli agenti della tragicommedia, per dare indicazioni sui protagonisti – facendoli comparire a partire della settima scena del primo atto – senza ricorrere ai loro nomi<sup>48</sup>.

Come attestano le carte del Fondo Gozzi 5.2, presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia<sup>49</sup>, con esattezza cc. 1r-18v, che conservano appunti in prosa, o meglio una sorta di riassunto dell'opera di Moreto suddiviso in atti e scene, anteposta alla fase successiva di versificazione e di scrittura dei dialoghi, il testo spagnolo viene pressoché seguito in modo fedele – con l'affiancamento magari nel lavoro iniziale di Sacchi o dell'attore Luigi Benedetti (o Francesco Bartoli, come Giovan Battista Rotti,

---

<sup>46</sup> Per il concetto di riscrittura si veda A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

<sup>47</sup> La definizione di *riscrittura* è collegata a quella di intertestualità, nozione semiologica che implica un rapporto tra due testi in cui uno costituisca l'intertexto dell'altro, testo all'"interno" di un secondo testo, un concetto da cui si parte per parlare di strutture articolate come la metanarrativa, e in questo caso specifico della metalessi. L'intertestualità e ciò che le è correlata è stata studiata nell'ambito dello strutturalismo: si pensi a Julia Kristeva con *Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse* («le mot [le texte] est un croisement de mots [de textes] où on lit au moins un autre mot [texte]»), p. 145 dell'edizione parigina Seuil, 1969), il cui riferimento è l'opera di Bachtin, Gérard Genette con *Palimpsestes* (del fenomeno della transtestualità da lui studiata fanno parte l'intertestualità, la metatestualità, l'ipertestualità, la paratestualità e l'arcitestualità, si veda a partire da p. 8 dell'edizione parigina Seuil, 1982), a Michail Bachtin *Esthétique et théorie du roman* (1975) a Antoine Compagnon con *La seconde main ou le travail de la citation* (1979).

Si veda brevemente anche G. GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981 (1979), pp. 69-70. Per un "caso" gozziano, F. SOLDINI, *Introduzione a C. GOZZI, Le gare teatrali*, in *Commedie in commedia*, a cura di F. Soldini e P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011, in part. *Tra intertestualità goldoniana e metateatralità*, pp. 26-36.

<sup>48</sup> Nell'analisi del titolo, si è preso a riferimento lo studio delle commedie di Shakespeare da parte di K. ELAM, *Shakespeare's universe of discourse: language-games in the comedies*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1984.

<sup>49</sup> Carte sciolte contenute entro una camicia di carta: Venezia, Bibl. Naz. Marciana, Fondo Gozzi 5.2., cfr. *Catalogo del Fondo Gozzi*, a cura di S. Marcon, E. Lugato, S. Trovato, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, cit., p. 127.

che si cimentano in traduzioni e rifacimenti dalla lingua spagnola) –, con evidenti riprese non solo di dettagli descrittivi, ma della disposizione temporale degli accadimenti, stravolti in seguito con l’inserimento di Brighella e Tartaglia<sup>50</sup>. L’obiettivo primario sarà poi ideare e sviluppare la parte del commento critico di Brighella, dietro cui nasconde se stesso e il proprio *work in progress*, che porta allo scoperto la riflessione sul Gozzi drammaturgo, nella volontà di rileggere trame e personaggi, a partire dal nucleo centrale dell’azione scenica, la rivalità dei due fratelli, resa ancor più teatrale e “caricata” posticipando la loro entrata, come si è detto, addirittura alla settima scena del primo atto, ma la “fama”, la loro storia ancorata tramite impliciti rimandi alla trama moretiana è nota appena si alza il sipario.

Partendo dalla struttura del testo fonte<sup>51</sup>, brevemente, la *jornada primera* si apre con i due fratelli Sancho e Garcia de Moncada<sup>52</sup>, figli del Conde de Urgel<sup>53</sup> e cugini del re don Alfonso de Aragon, che si ritrovano casualmente dopo l’esilio in Navarra del primo. La scena è incentrata sul racconto di Sancho relativo al casuale incontro con Rosaura, ritiratasi in una villa di campagna per il dispiacere, dopo la scomparsa del padre don Ramon de Cardona<sup>54</sup> nella battaglia contro i Mori, e all’innamoramento per la donna dopo averle salvato la vita dal suo cavallo imbizzarrito, a causa di un cinghiale, mentre stava cacciando. Rimasto colpito dalla sua bellezza, Sancho non è riuscito a rivelarle la vera identità (racconto dell’antefatto). Garcia, ribattendo di essere stato lui il primo ad invaghirsene, dà inizio a un litigio che porta i due fratelli a sguainare le spade. Soprraggiungono il Conde de Urgel e don Gaston, rispettivamente padre e zio di Sancho e Garcia: il primo li rimprovera di essere di cattivo esempio per il popolo e gli stessi nobili, il secondo sostiene che la loro eterna rivalità è la causa della morte della sorella, e loro madre, e per tale ragione suggerisce di inviare Sancho in Navarra o in Castiglia. Mentre il Conde de Urgel cerca di riappacificarli, don Gaston promette a Garcia di aiutarlo nell’intento di prevalere sul fratello. L’Infanta interrompe la scena movimentata

---

<sup>50</sup> «Ci sarebbe [...] il problema del livello di conoscenza dello spagnolo da parte di Gozzi. Sembra appurato che Sacchi e Luigi Benedetti abbiano potuto fare da tramite, traducendo commedie spagnole da sottoporre allo scrittore», secondo Maria Grazia Profeti nel suo *Gozzi e l’informe e stravagante teatro spagnolo*, in *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, cit., p. 38.

<sup>51</sup> Per un confronto tra il testo della tragicommedia di Gozzi e quello della *comedia* di Moreto, si veda la scheda dettagliata sui *Due fratelli nemici* dovuta a Gutiérrez Carou-Unfer Lukoschik, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., pp. 237-249.

<sup>52</sup> I Moncada (o Montcada) erano una famiglia nobile siciliana di origine catalana.

<sup>53</sup> La contea di Urgel è situabile in una zona prepirenaica dell’attuale provincia di Lérida.

<sup>54</sup> Cardona è un comune spagnolo situato in Catalogna. Un Raimondo de Cardona è stato al principio del XVI secolo viceré della Sicilia e di Napoli, mentre nel 1512 generale della Lega Santa promossa da papa Giulio II, in una coalizione tra l’Impero, la Spagna, il ducato di Mantova, Venezia e la Svizzera contro la Francia.

per chiedere aiuto nel recupero del suo prezioso *volante* – d’oro e madreperla, ornamento femminile di stoffa pregiata per coprire la testa – rubatole da un’aquila mentre si stava pettinando nei giardini del palazzo reale, promettendo un premio a colui che glielo recupererà. Il Conde de Urgel sprona Sancho nell’impresa, e don Gaston fa lo stesso con Garcia. Tutti, incluso il Re e il *gracioso* Lain, si addentrano nel bosco alla ricerca dell’aquila; il primo si imbatte in Rosaura, madrina alle nozze di Chapado e Marina, e ne rimane colpito. I due fratelli vengono incaricati di conoscere l’identità della donna, che alla fine porgerà il *volante* a Sancho affinché lo consegni all’Infanta e riceva gli onori. I fratelli continuano a discutere; don Gaston chiede al Re di esiliare uno dei due per evitare che la loro rivalità possa nuocere al regno: il Conde de Urgel prende le parti di Sancho, mentre don Gaston quelle di Garcia. L’Infanta dà un *favor* – potrebbe essere un nastro o un fiore, donato da una dama a un cavaliere – a Sancho, di cui è segretamente e da lungo tempo innamorata, e questi lo dona a Rosaura.

La *jornada segunda* inizia con il racconto di Garcia a don Gaston relativo all’episodio della lotta delle fiere, svoltasi per alleviare la malinconia del Re, nell’impossibilità di assicurare la discendenza al trono d’Aragona per una sua grave malattia. Sancho è riuscito ad ammansire un leone con la forza della sola voce, salvando Garcia da morte certa (*entracte*). Questo episodio origina il punto più alto del riconoscimento sociale di Sancho e prefigura il preludio al matrimonio che il Re ha stabilito con l’Infanta. Mentre il popolo acclama l’eroe, don Gaston pianifica con il nipote Garcia di uccidere Sancho. Il Re chiede a Sancho di scrivere su un foglio il nome di colui che è più accreditato ad ottenere la mano dell’Infanta, anche se già pensa proprio a lui come tale. Sancho, combattuto tra l’amore per Rosaura e la ragion di stato, pensa di scrivere «Io non lo so», ma si ferma al solo «Io...». Il Re interpreta la sua risposta come un’accettazione e annuncia il matrimonio tra la sorella e Sancho. Marina e Chapado, trasferitisi a corte al seguito di Rosaura, insieme al *lacayo* Lain, continuano a generare scene di effetto comico con i loro disaccordi e le enfatiche liti. Don Gaston confessa a Garcia che la Condessa de Urgel gli aveva lasciato, prima di morire, una lettera in cui dichiarava che Sancho non era suo figlio, bensì di un giardiniere di corte, e che don Ramon de Cardona lo aveva raccolto e consegnato a lei. Alla notizia delle origini non nobili, il Re decreta che Sancho dovrà lavorare in veste di giardiniere di corte, come il padre, e che Garcia prenderà il suo posto affiancato dall’Infanta.

La *jornada tercera* si apre su Sancho, degradato (*entracte*) e divenuto aiuto giardiniere di Chapado, che chiede invano a Garcia di potersi allontanare da corte. Nel



giardino incontra dapprima Rosaura, che gli confessa il proprio amore, e in seguito il Conde de Urgel, che gli offre sostegno per liberarlo dal suo stato di miseria. Intanto, mentre fervono i preparativi per le nozze tra Garcia e l'Infanta, don Gaston, temendo che i propri piani possano fallire, dà appuntamento a Garcia in un luogo sicuro e nascosto del palazzo. L'oscurità della notte favorisce il fuggitivo Sancho che, in uno scambio di persona, viene a conoscenza, attraverso una seconda lettera, di essere nato dal matrimonio segreto del Conde de Urgel con la Regina, madre di don Alfonso. Quest'ultima, ritiratasi in un convento, prima di morire aveva deciso di consegnare il neonato a don Ramon de Cardona per affidarlo alla Condessa de Urgel, presentandolo come figlio di un giardiniere. A partire da questa rivelazione, l'azione si succede in maniera vertiginosa sino al lieto fine, con Sancho prossimo alle nozze con Rosaura e al soglio d'Aragona<sup>55</sup>.

Secondo la consuetudine italiana dell'epoca, la *pièce I due fratelli nemici* si articola in tre atti conformi alle tre *jornadas* del testo fonte, a loro volta suddivisi rispettivamente in dieci, dodici, diciassette scene chiuse da una "scena ultima". Dal punto di vista della tecnica teatrale, si riconosce a Gozzi una grande abilità nella creazione di un impianto pensato e misurato nei minimi accorgimenti, ossia nella piena coesione tra comico e tragico, tra il gruppo dei nobili spagnoli e quello delle maschere della Commedia dell'arte, grazie anche all'impiego magistrale della metalessi; nella giusta lunghezza delle battute dei personaggi, mai troppo lunghe e pesanti per il pubblico, spezzate dagli *a parte* dei personaggi "alti" o dai commenti di Brighella e Tartaglia, appostati sulla scena con la loro curiosità vigile durante i fatti più rilevanti, vivificando in tal modo il vissuto promosso a materia di racconto; nella misura, infine, delle pause, tra equilibrio e senso delle proporzioni per il lettore di oggi.

L'argomento nelle sue tre coordinate di «impostazione», «nodo» e «svolgimento» è costruito secondo i precetti di cui Lope de Vega tratta nel suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «En el primero ponga el caso / en el segundo

---

<sup>55</sup> La trascrizione dei nomi dei personaggi spagnoli si rifà all'elenco del testimone S<sub>2</sub>: *Comedia famosa, / hasta el fin / nadie es dichoso. / De don Agustin Moreto. [En Valladolid, En la Imprenta de Alonso del Riego, donde se hallará esta, y otras diferentes]* [s. a.] [40 pp.] (Biblioteca Universitaria de Oviedo R 33551; altri esemplari si trovano alla Biblioteca de Palacio (VIII-17136-5) e presso la Cambridge University Library (F167.c.8.6 (6)). Si veda la "Lista dei testimoni" di *Hasta el fin nadie es dichoso* nell'edizione critica di Judith Farré Vidal, cit., pp. 316-317; sulla filiazione tra i testimoni del XVIII secolo, in particolare su S<sub>2</sub> rispetto alla *princeps*, cfr. *Transmisión textual, ivi*, pp. 191-195.

«Posiblemente se trata de una variante de la ed. que cita Palau de 1676, realmente una ed. contrahecha realizada en el siglo XVIII» (Repositorio de la Universidad de Oviedo; URI: <http://hdl.handle.net/10651/2605>). Si può consultare al sito della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/hasta-el-fin-nadie-es-dichoso/>).

enlace los sucesos, / de suerte que hasta medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para»<sup>56</sup>. Nel primo atto appaiono i diversi elementi da cui si sviluppa la trama: il tempo, lo spazio, i personaggi e le loro relazioni interpersonali, grazie soprattutto alle informazioni fornite da Brighella e Tartaglia, i cui controcanti comici sono tra di loro intrecciati per dare origine alla fitta trama dell'imminente «dramma flebile» del bergamasco verso la fine del terzo e ultimo atto, quello – per ricordare – più apprezzato dal pubblico dell'epoca, ove si decide lo “scioglimento”.

Tramite un *climax* che accelera l'azione verso il finale della *pièce* gozziana si districano e comprendono tutti i viluppi principali della struttura drammatica al cui centro è posto il personaggio di don Corrado nel gruppo dei personaggi “alti”. Dalla situazione di equilibrio originaria, il cavaliere si ritrova a dover fare i conti con una rivelazione che sconvolge tutte le sue certezze, causando uno stato di conflitto interiore, poiché se dapprima viene posto di fronte ad una scelta “vitale” per il regno, in seguito deve confrontarsi con un declassamento sociale a causa dei progetti dei nemici; per una serie di peripezie e occasioni fortuite, si viene a risolvere la situazione di disagio e si ripristina in lui, come nell'intera corte d'Aragona, un nuovo e stabile equilibrio<sup>57</sup>.

L'azione viene individuata nello spazio fin dalla prima didascalia all'inizio dell'opera, con protagonisti Brighella e Tartaglia (I, 1); l'unità di luogo è rispettata in senso lato, il palazzo, i giardini e i dintorni (il bosco) della corte d'Aragona come un unico sito drammaturgicamente<sup>58</sup>. È interessante notare come Gozzi riprenda nella sua

---

<sup>56</sup> L. DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de J. M. Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 (Otra ed.: *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976), URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>. Sulla teoria del tempo drammatico e la storia delle teorie della durata teatrale e della divisione in atti, utile è il già citato volume di Piermario Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, cit., in part. *Teoria dell'entracte (un abregé)*, pp. 18-22, e *La divisione in atti (libro e scena)*, pp. 135-149 sulle «Jornadas: una forma tripartita dal tempo». A completamento, ID., *División en actos y término del día entre España y Italia*, Teatro clásico italiano y español. Actas de las jornadas de Sabbioneta (25-27 de junio de 2009), Valencia, Universidad de Valencia, 2012, pp. 97-113; “Y en tres actos de tiempo le reparta”: “sujeto”, “asunto” e divisione temporale del dramma nel teatro commerciale tra Italia e Spagna, in G. POGGI - M. G. PROFETI, *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, in «Secoli d'oro. Comparatistica», Firenze, Alinea editrice, 2011, pp. 321-332; inoltre, più specifici, si potrebbero aggiungere: *Il tempo a Napoli. Durata spettacolo e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011, per l'applicazione della metalessi al teatro; *Napoli e Madrid di notte. Tra Raffaele Viviani e Ramón Del Valle-Inclán*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. 4, 2011, pp. 103-109.

<sup>57</sup> José Luis Alonso De Santos parla di struttura drammatica in questi termini nel suo *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1999<sup>2</sup>: «situazione iniziale di equilibrio → incidente scatenante → situazione di conflitto e squilibrio emozionale → lotta interna → soluzione e cambio nel personaggio → finale».

<sup>58</sup> Cfr., in generale, la spiegazione di Javier Gutiérrez Carou sul tempo e l'unità di luogo in *Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro «spagnolesco» gozziano come nuvola di punti*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., p. 23.

riscrittura la concretezza storica della fonte spagnola legata alla *Reconquista* e alla cacciata dei Mori<sup>59</sup>, quando si accenna al passato di don Ruggiero e di don Raimondo<sup>60</sup>, e conservi fedelmente il luogo della fonte, si può pensare a Saragozza (regno d’Aragona, a dispetto dell’ambientazione nella *comedia* di Castro, quello d’Ungheria), anche se nel testo fonte si esplicita l’indicazione, vaga, di due ville – *quintas* –, una appartenente al Re e l’altra a Rosaura, nel contesto del bosco ove si svolge la *jornada primera* (la *segunda* e la *tercera* invece all’interno della corte). Il tempo apparentemente lento del primo atto continua e diviene più rapido nel secondo, in cui don Corrado è l’epicentro di un intreccio che coinvolge in particolare Rosaura, d’aiuto nel risolvere l’*impasse*, don Gastone e il Re d’Aragona; è in atto un’accelerazione evidente connessa allo svelamento della verità attraverso un *coup de théâtre* – don Corrado fratellastro di don Alfonso –, recuperando nel futuro l’equilibrio felice del passato in una sorta di ordine circolare (del resto il titolo dell’opera spagnola è *Hasta el fin nadie es dichoso*).

I rari riferimenti temporali permettono di stabilire che ogni atto si svolge in un giorno diverso, non presentando salti all’interno dei singoli atti. Tra il primo e il secondo, per la caccia dell’aquila da parte dell’intera corte, dovrebbe essere presente un salto temporale che dura all’incirca un giorno, come avviene tra il secondo e il terzo con il declassamento di don Corrado da nobile cavaliere a umile villano<sup>61</sup> (II, 7: l’Infanta indica «in questo giorno istesso»; II, 11: il Re «in questo giorno istesso»), mentre il terzo atto si sviluppa fino a sera: in III, 14 è collocata la didascalia «*La notte è oscurissima*»<sup>62</sup>; in III, 15 don Corrado accenna a dei «lumi», poco dopo, «*Buia è la*

<sup>59</sup> Nell’XI canto della *Marfisa bizzarra* va in scena uno spettacolo in un teatro proprio nel contesto della Spagna dei Mori.

<sup>60</sup> Echi degli accadimenti catalani dell’epoca (e probabili richiami alla figura di don Giovanni d’Austria, colui che nell’ottobre del 1652 riconquista per il governo centrale Barcellona e i suoi territori, restituendo alla città vitalità e sfarzo, per poi nel gennaio dell’anno seguente essere nominato viceré di Catalogna) potrebbero essere rintracciati nell’ambientazione aragonese e nella presenza in scena del Conde de Urgel e dei suoi figli, Sancho e Garcia in costante rivalità, per quanto riguarda la fonte *Hasta el fin nadie es dichoso*. Cfr. J. FARRÉ VIDAL, *Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de Los enemigos hermanos, de Guillén de Castro*, cit., pp. 405-438; inoltre M. L. LOBATO, *Los fundamentos del teatro de Moreto*, in *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, edd. A. Bleca, I. Arellano e G. Serés, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 207-230. Si veda la seconda parte della n. 82.

<sup>61</sup> In Gozzi, si accenna che don Corrado è figlio di «un rustico villano», mentre nel testo fonte di «un jardinero humilde de palacio».

<sup>62</sup> L’uso del superlativo assoluto con il suffisso in –issimo è frequente in tutta l’opera del Conte, soprattutto nelle *Memorie inutili*, data la consistenza, in cui ritorna per esempio un’altra «notte oscurissima». In generale, vi è il ricorso a un’*amplificatio* dell’espressione, da cui ovviamente consegue un’*amplificatio* delle vicende narrate, quelle “trascritte” da Brighella-Gozzi nel caso dei *Due fratelli nimici*, affiancata dall’*enumeratio* (giustapposizione di due aggettivi, se non addirittura tre, che accompagnano il sostantivo), sin dalle *Prefazioni* alle opere teatrali. Luciani definisce, in considerazione delle *Memorie inutili*, l’uso specifico di aggettivi, e di avverbi, un vero e proprio «effet d’accumulation,

notte»; la «scena notturna» inoltre servirà a Brighella per lo svolgimento puntuale del suo dramma; in III, 16 la didascalia è chiara, «*Don Ruggiero, servi con lumi*», mentre don Corrado indica «dall'ombre della notte [...] (*Don Ruggiero s'avvicina ad un lume* [...])».

La durata minima potrebbe di conseguenza essere di cinque giorni, diversamente dall'azione temporale della *comedia* di Moreto – apertasi con Sancho che mette a parte Garcia e il pubblico dei precedenti della vicenda, ovvero l'innamoramento per Rosaura che, come nel *Desdén con el desdén* e altre opere moretiane, appartiene all'antefatto –, per la quale si può pensare soltanto a una durata indefinibile dell'azione in più giorni, con ellissi temporali di più giornate, in particolare tra la *jornada primera* e la *segunda* (II, p. 16 la battuta di Garcia inerente al racconto della lotta delle fiere indica «*estos dias*» e «*varios festejos*»; con II, p. 20 la battuta dell'Infanta «oy» per il giorno delle possibili nozze con Sancho; III, p. 36 il Re «*aquesta noche [...] porque mañana [...]*» per le nozze dell'Infanta con Garcia)<sup>63</sup>. Quasi irrilevanti anche per numero sono dunque le proposizioni temporali, per far spazio a un linguaggio intellettualistico che si distanzia dalla realtà, “caricata” come lo sono le azioni dei nobili spagnoli per Gozzi, fuori dalla successione cronologica degli accadimenti veri e propri; sostituita com'è da una cronologia interiore che nulla ha a che vedere con una materiale determinazione di tempo. Tirando le somme, per la tragicommedia, se si può stabilire l'unità di luogo, d'azione, ovvero il tema annunciato dal titolo, l'inimicizia dei due fratelli di Moncada che si inquadra nell'evento incredibile del furto del velo dell'Infanta da parte

---

véritable tic chez Gozzi», in *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001, pp. 204-205; ma anche ID., *Mémoire et Mémoires. À propos des Memorie inutili de Carlo Gozzi*, in «Filigrana», 3, 1996, p. 168.

<sup>63</sup> «L'articolazione in tre *jornadas* degli spagnoli si dispone scegliendo tre porzioni di durate giornaliere, a volte tre interi giorni, che possono essere anche molto vicini nel tempo ma pure molto lontani al bisogno», in P. VESCOVO, *Effetto notte. Per una «genetica» del teatro gozziano «alla spagnola»*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., p. 95.

«Protagonisti di alto rango, lontananza cronologica, anacronismi e una certa vaghezza delle coordinate temporali» (l'ultimo tra i titoli nobiliari menzionati nell'opera a essere soppresso – spiega Enrico Di Pastena – è quello di Conde de Urgel: scomparire nel 1413), «accompagnati da uno scarso interesse per la ricostruzione storica, fanno de *Il disdegno col disdegno* l'ideale prolungamento di quella commedia palatina che con situazioni spesso più audaci Lope aveva portato in auge alcuni decenni prima», in E. DI PASTENA, *Introduzione ad A. MORETO, Il disdegno col disdegno*, edizione, traduzione, studio e note di E. Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 12-14. La spiegazione può essere ricondotta anche all'analisi di *Hasta el fin nadie es dichoso*. Nello stesso studio si indagano in breve anche le coordinate spazio-temporali nel *Desdén con el desdén*, discorso che include il teatro moretiano in generale: «Oltre che di una evidente riduzione degli spazi, l'opera si avvale di una contenuta concentrazione temporale. In Moreto è stata colta, del resto, una disposizione flessibile dinanzi alle norme neoaristoteliche, di cui tornano a dibattere con rinnovato ardore alcuni teorici negli anni quaranta» (*ivi*, p. 15), rimandando a un punto di riferimento in questi studi, ovvero Ermanno Caldera, *op. cit.*, pp. 159-172. Sul «conclamato antiaristotelismo» del teatro classico spagnolo, cfr. F. RUIZ RAMÓN, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 33-41.

dell'aquila, non sussiste in relazione al tempo, con un minimo di cinque giorni, escludendo il rispetto della regola delle tre unità aristoteliche<sup>64</sup>.

Gozzi rielabora il testo fonte in un intervento di risemantizzazione che si attua tramite l'aggiunta nell'intreccio delle maschere della Commedia dell'arte. La sua è una scelta dettata, oltre che dalle istanze della propria poetica – nella realizzazione dello straniamento comico di una trama dai risvolti inverosimili –, da necessità pratiche per la messa in scena dell'opera da parte della compagnia Sacchi. L'attenzione verso il gusto e le esigenze dello spettatore veneziano dell'epoca porta a considerare, secondo quanto rileva Umberto Eco in *Sette anni di desiderio*, il confronto con il *background* culturale del pubblico e la differenza nel tradurre, o riscrivere, una tragedia rispetto a una commedia: la prima è comprensibile anche al di fuori di un certo contesto, giacché «il comico sembra legato al tempo, alla società, all'antropologia culturale. [...] Si fa più fatica a trovar comico Aristofane, occorre più cultura per ridere su Rabelais di quanto non ne occorra per piangere sulla morte di Orlando paladino»<sup>65</sup>.

Gozzi trascende la forte sensibilità barocca del teatro spagnolo, l'equilibrio e la compostezza del linguaggio di Moreto (ad es. I, pp. 2-3 [il discorso di Sancho]; III, pp. 39-40 [il Conde de Urgel narra la verità sulla nascita di Sancho di fronte al Re e alla corte d'Aragona]), e attenua le parti più letterarie del testo fonte, quelle predominanti, come risulta nella trasposizione delle *relaciones* dei personaggi alti, che contribuiscono alla distinzione sociale degli ambienti, rispetto ai personaggi comici, non ritenendo utile inserire quell'atmosfera di “musicalità”, di accompagnamento come poteva essere nelle *pièces* spagnole, nel momento di trattare il tema amoroso. Viene attenuata la riflessività che Moreto introduce nel suo teatro, il suo codice morale, il carattere di *ejemplaridad*, fondato più sulla ragione che sull'emozione, è qui stravolto; non esiste più l'idealizzata perfezione dei suoi personaggi, come la carica comica, con talune cadute di stile, recata dall'innovativa introduzione della figura del *gracioso* rispetto alla fonte di Castro<sup>66</sup>, o i riferimenti che alludono ad un certo contesto storico-politico.

---

<sup>64</sup> Si rimanda a tale proposito la meticolosa scheda, guida nel lavoro, sui *Due fratelli nemici* dovuta a Gutiérrez Carou-Unfer Lukoschik, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, cit., pp. 243-244.

<sup>65</sup> U. ECO, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 253.

<sup>66</sup> Si veda J. GUILLÉN y BUZARÁN, *Escritores del siglo XVII. Literatura dramática española. Don A. Moreto*, in «Revista de Ciencias, Literatura y Artes», I (1855), pp. 396-404, 445-467, 509-523, 577-593, 656-673.

Focalizzando l'attenzione sull'ottica creativa di Gozzi, le modalità organizzative individuate suggeriscono un vero e proprio intento registico a livello di contenuto e di forma rispetto al testo fonte di Moreto<sup>67</sup>:

- taglia o alleggerisce i discorsi più lunghi e altisonanti, grazie all'intervento delle maschere, presenti in: I, pp. 13-14 (la battuta di Rosaura per presentarsi al Re d'Aragona); II, pp. 16-17 (la battuta di Garcia relativa all'assalto del leone, affidato poi a Pantalone che lo vivacizza con il suo veneziano, e interrotto da una battuta "fuori campo" di Brighella, «Gh'ho el mio bisogno», un evento da non farsi sfuggire per la sua opera); II, pp. 25[ultimo verso]-26 (la battuta del Re sulla scelta del suo successore, Sancho; nel testo spagnolo si fa riferimento al padre del Re, il defunto «Conde de Barcelona»); III, p. 33 (la battuta del Conde de Urgel sulla paternità nei confronti di un Sancho lavoratore, che «està cabando unos puerros»);

---

<sup>67</sup> Tutte le citazioni della fonte di Gozzi provengono dalla *suelta* (testo S<sub>2</sub>), poiché molto probabilmente leggeva il testo in una tarda stampa sciolta. Non esistendo la numerazione, le pagine si segnalano con numeri da 1 a 40. Così cita Gutiérrez Carou nella scheda dedicata ai *Due fratelli nimici*, quando tratta della fonte moretiana, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, cit.

È importante cercare di capire e stabilire quali edizioni Gozzi abbia avuto per le mani e trasposto. Secondo Maria Grazia Profeti, «l'identificazione di queste edizioni-fonte non sempre sarà facile: le *Nuevas escogidas* per esempio? Si tratta di una collana che raccoglie soprattutto il teatro delle decadi alte, e che presenta anche delle attribuzioni stravaganti [...]. È una "serie" – 48 volumi, pubblicati in sequenza da vari stampatori a Madrid dal 1652 al 1704 –, che oggi si trova nelle principali biblioteche europee ad attestare una diffusione che fu amplissima. [...] Oppure le stampe utilizzate saranno le cosiddette *sueeltas*, ossia edizioni sciolte, che continuarono ad essere prodotte in abbondanza per tutto il secolo XVIII dalle tipografie di Madrid e Sevilla [...]. E dovremo anche abituarci a qualche difficoltà nella identificazione dei testi», in M. G. PROFETI, *Gozzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»*, in *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, cit., pp. 39-40; cfr. anche EAD., *Da Casarse por vengarse a Bianca contessa di Melfi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., pp. 533-549, in part. pp. 541-543.

Per motivi di completezza, è utile rimandare anche al testo *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña*, L. FERNÁNDEZ-GUERRA (ed.), Madrid, M. Rivadeneira, 1873, Biblioteca de Autores Españoles, T. 39; l'ultima edizione si deve a J. FARRÉ, *Hasta el fin nadie es dichoso*, cit. (En el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*. Financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004 - 02289 / FILO) [Texto base disponible (14-X-2008) en Web: [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com)]).

La presenza di Moreto nelle biblioteche storiche italiane testimonia la diffusione del suo teatro. Maria Grazia Profeti ricorda, tra le altre, la Biblioteca Estense di Modena, ove compaiono "false" *Primera parte* e *Segunda parte* del 1676, una *Tercera parte* è datata 1703 (come indica Valeriano Soave, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense de Modena*, Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 121-123; le corrispondenti *sueeltas* che le compongono si possono trovare nell'ultima parte del volume di Soave), il Collegio di Spagna di Bologna (L. BRUNORI, *Catalogo del fondo ispanistico antico della Biblioteca del Collegio di Spagna di Bologna*, Imola, Galeati, 1986, p. 111) e la Biblioteca Nazionale di Firenze, con una serie di *sueeltas* di Moreto [Magliabechi, 60.4.222]. Cfr. la recensione di Maria Grazia Profeti a A. MORETO, *Primera parte de comedias*, dir. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008-2011, 4 voll. (<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevaga/article/view/v18-profeti>).

- inserisce all'interno della battuta dell'interlocutore brevissimi interventi dell'ascoltatore, creando un dialogo a due voci più uniforme e meno monotono: caso esemplare nel testo spagnolo, II, pp. 20-21[primi tre versi] (la lunga battuta dell'Infanta di fronte a Rosaura relativa ai sentimenti provati per Sancho);
- attenua notevolmente il registro sublime che pervade tutte e tre le *jornadas*, ove è diffuso un fitto tessuto letterario e metaforico, in particolare in: I, p. 10 (il Re cita «las Fabulas de Ovidio» come accostamento all'immagine di luogo ameno di una parte del bosco, «el sitio umbroso», in cui vivono i villani, mentre Rosaura nelle vesti di dama è addirittura «Venus en Chipre»); III, pp. 30-31 (la battuta di Sancho, degradato a villano, quando incontra l'amata Rosaura). La dimensione mitologica è ridotta a elemento pressoché accidentale, sempre in ragione di un pubblico eterogeneo e differente da quello della società seicentesca spagnola, sulla base di conoscenze che possono oltrepassare gli orizzonti culturali di una larga parte degli spettatori/lettori, attenuando le punte dell'idealizzazione, quasi un richiamo all'equilibrio nel gestire i vertici estremi, tragico e comico, sublime e lacrimevole, deprecabile.

Gozzi apporta, in generale, tagli sostanziali alle scene triviali dei villani Chapado e Marina e inserisce al posto dei dialoghi tra Sancho e Chapado, eliminando le battute di quest'ultimo e rivedendo gli interventi del primo, i soliloqui di don Corrado<sup>68</sup>, nell'intento di approfondirne il profilo psicologico e umano, per fare leva sulla pateticità della situazione e creare simpatia in chi guarda, e leggerà, senza l'intrusione di una figura come Chapado, il cui demerito maggiore è quello di interrompere il flusso drammatico.

Le scene di don Corrado “solista” vengono soltanto accompagnate da brevi didascalie e presumibilmente lasciate gestire all'eccellente Petronio Zanarini, il cui tono di voce durante le recite doveva essere modellato in un crescendo, e la gestualità resa in un atteggiamento sempre più deciso per sottolineare la tragicità della situazione in cui versa il personaggio<sup>69</sup>. Nella costruzione del soliloquio di don Corrado emerge il

---

<sup>68</sup> È il pensiero del personaggio che, rimasto solo sulla scena, espone ad alta voce il proprio stato d'animo, confuso e afflitto, affinché il pubblico possa venirne a conoscenza, a differenza della tecnica del monologo, tramite cui la riflessione intima del personaggio può aver luogo quando quest'ultimo non si trova solo, ma appartato sulla scena, rivolgendosi direttamente al pubblico.

<sup>69</sup> Zanarini «veste in qualsivoglia carattere con abiti appropriatissimi a quel personaggio, che rappresenta, e ch'egli medesimo ne inventa, disegna, e colorisce i modellini, facendo poi ad altri colla sua assistenza ultimarne l'esecuzione; onde in lui vediamo, e nelle vesti, e negli ornamenti quell'Eroe, quel Guerriero, e quel Sovrano [...]», in F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Arnaldo Forni

carattere del personaggio nella sua peculiarità, in tutte le sue sfumature; divengono nodi cruciali nella concretizzazione dell'intreccio, scene chiave del processo narrativo durante le quali l'attenzione del pubblico è concentrata sul pezzo, sulla metamorfosi psicologica, e sociale, dall'uscita di scena del personaggio fino al suo rientro. Al contrario, in sostanza, di quanto la critica ha spesso asserito, e cioè che Gozzi abbia tagliato o soppresso, rispetto al testo spagnolo, le riflessioni interiori e le sfumature dei personaggi, in questa tragicommedia inserisce in modo mirato tre intensi soliloqui per indagare la complessità di don Corrado quale personaggio nobile perfetto, compiuto e definito sin dal principio, anche in abiti contadineschi – sicuro del fatto che per una prova così impegnativa poteva fare affidamento sul celebre innamorato Zanarini –, e perseguire comunque l'evoluzione dello sviluppo dell'intreccio, sino all'agnizione che stupirà il pubblico.

Un altro evidente aspetto che balza agli occhi nel confronto con la fonte, è l'ordine dei personaggi nell'elenco che precede il testo; anziché riferirsi al ruolo rivestito, è sovvertito e sostituito con quello rigido della gerarchia sociale all'interno della corte d'Aragona: *in primis* compaiono il re don Alfonso d'Aragona, l'infanta donna Eleonora, don Ruggiero, don Corrado e don Garzia, don Gastone<sup>70</sup> e, infine, donna Rosaura, quale *trait d'union* tra il gruppo nobiliare e quello delle maschere con gli altri personaggi “bassi”, due sistemi di valori differenti che trovano punti di

---

Editore, 1978, 2 voll. [Notizie Istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti, ristampa dell'edizione di Padova, Conzatti, 1781-1782], vol. II, p. 280.

<sup>70</sup> Come è già stato rilevato, *in primis* da Maria Grazia Profeti, tra i testi scelti da Gozzi per le sue riscritture compaiono titoli che hanno interessato drammaturghi italiani del XVII secolo, e in particolare il fiorentino Cicognini; quest'ultimo è anche autore di un *Don Gastone di Moncada* (ed. In Venetia, per Nicolò Pezzana, 1658), per la cui analisi si rimanda a F. ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*; vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea editrice, 1996, pp. 65-84, in part. pp. 77-81. Fausta Antonucci evidenzia in questa sede come il *Don Gastone* ricordi per diversi aspetti il teatro di Guillén de Castro – fonte di Moreto – per la tematica della tirannia, l'uso di elementi teatrali orrorifici, l'estrema serietà morale e la portata politica delle trame, la scarsa propensione per gli intrighi amorosi; l'impianto tragico e il lieto fine inaspettato richiamano alcune tra le prime opere del drammaturgo valenciano, per le quali si è potuto parlare di influsso delle teorie di Giraldo Cinzio sulla «tragedia di lieto fine» (su quest'ultimo punto viene fornita un'indicazione bibliografica importante: A. García-Valdecasas, *La tragedia de final feliz: Guillén de Castro*, in M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 435-446). Per concludere, è giusto aprire una parentesi su Giraldo Cinzio. Antonucci, infatti, si sofferma sul suo *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, ove teorizza, per mettere poi in pratica nella sua produzione teatrale, la «tragedia di lieto fine» che si costruisce attraverso personaggi, temi e linguaggio alti, propri della tragedia, non includendo la soluzione tragica del conflitto grazie all'uso sapiente dell'«inganno a fin di bene» (sostanziato nell'azione scenica da scambi di persona, equivoci, travestimenti, «che finiscono col determinare – soprattutto nelle ultime opere di Giraldo – una estrema complicazione dell'intreccio, andando così a lusingare più il gusto che il senso morale degli ascoltatori, inclinando insomma più verso il *delectare* che verso il *docere*»).



conciliabilità grazie alla funzione di Brighella. È lo *status*, nella salvaguardia dell'onore e della reputazione, al centro del mondo cavalleresco con i suoi archetipi, costituito da eroi che vivono e devono sottostare a regole e valori socialmente riconosciuti, e difesi di fronte all'onta della menzogna e del tradimento dei legami di sangue. Nel contesto della tragicommedia, tuttavia, l'introduzione dei titoli nobiliari contribuisce a creare l'«atmosfera di ironico sussiego» che si respira nel mondo della nobiltà spagnola<sup>71</sup>, del *romanesque* dei comportamenti e delle situazioni, mossa, come sottolinea Alessandro Cinquegrani, da «principi di valore o di onore, o comunque sentimenti autentici, ed anzi vissuti sempre all'eccesso e in tutta la loro intensità»<sup>72</sup>.

L'utilizzo stesso della prosa e dei versi è un mezzo di distinzione della classe sociale del parlante: le battute dei personaggi “alti”, don Corrado (nome differente dall'onomanistica originaria), don Garzia, don Alfonso, donna Rosaura, don Gastone, don Ruggiero e donna Eleonora (nella fonte soltanto “Infanta”) sono in versi, in un registro codificato del discorso; i villani per la festa delle nozze tra Truffaldino e Smeraldina intonano una canzone in italiano (I, 3)<sup>73</sup>; quelle di Tartaglia, Brighella<sup>74</sup> e Pantalone sono soltanto in prosa, anche se il secondo recita cinque endecasillabi in italiano dedicati all'incontro casuale di don Corrado e Rosaura (I, 2, che riprende la trama moretiana) e i versi in dialetto nella battuta posta a chiusura della tragicommedia<sup>75</sup>, all'interno del complesso impianto parodico del romanzo cavalleresco, utilizzando per il resto la prosa veneta «nel suo vecchio stile seicentesco»;

<sup>71</sup> R. ARQUÉS, *Il viaggio dell'amore e dell'amicizia*, in Carlo Gozzi. *I drammi “spagnoleschi”*, cit., p. 218.

<sup>72</sup> A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo*, in *Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi*, cit., p. 26.

<sup>73</sup> Che piacere, che contento,  
Tra le messi, i frutti e i fiori,  
Una greggia ed un armento,  
Gli innocenti e casti amori  
D'una sposa è contemplar!  
Vivan gli sposi, la prole ventura,  
Arte ed insidia d'urbana coltura,  
La nostra pace non venga a sturbar.

La canzone si può ripetere nella scena successiva (I, 4).

<sup>74</sup> Al veneziano di Brighella si oppone l'italiano di Tartaglia, «un linguaggio [il suo] del tutto teatrale [...] proprio perché [...] adotta una sintassi che non ha il ritmo del parlato, ma quello dello scritto. [...] Anche nelle battute che più ricordano la Commedia dell'Arte, Tartaglia si distingue per una precisione di linguaggio che lo differenzia dalle altre Maschere con la dignità del letterato», in A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 331, 333.

<sup>75</sup> Con permission; no bado a commedianti, (A)  
che cerca solo de rostir capponi: (B)  
se me dirà, che scriva, i mi patroni, (B)  
farò dei drammi flebili galanti. (A)

Truffaldino, invece, parla sempre a soggetto – il canovaccio è scritto in italiano, ma sulla scena Sacchi adoperava il dialetto – e al suo fianco anche Smeraldina improvvisa, per parlare poi in versi nei suoi testi scritti (quando si rivolge a Rosaura).

Il cambiamento radicale si compie nell’universo dei personaggi “bassi”, come appare nella sostituzione dei *villanos* Chapado (dapprima villano e, dalla *jornada segunda, cortesano gracioso*) e Marina e del *lacayo* del Re Lain con le maschere della Commedia dell’arte, che insieme costituiscono un gruppo ben distinto rispetto ai nobili spagnoli per il ruolo che ricoprono: Pantalone è l’aio dei due fratelli, Tartaglia il ministro del Re, Brighella il servo di corte nei panni di compositore di un dramma flebile, Truffaldino e Smeraldina la coppia di villani. Se nell’opera gozziana precedente, ossia la già menzionata *Principessa filosofa* (1772), si assiste a una vera e propria rivoluzione con la scomparsa delle maschere, con *I due fratelli nemici* avviene un nuovo capovolgimento sulla scena, non tanto in direzione di una «morte» delle maschere come suggerito da Alessandro Cinquegrani: il teatro gozziano è sicuramente mutato, ma l’interpretazione di un Gozzi che mette «in scena il suicidio delle maschere» deve essere riformulata.

Sarebbe più corretto considerare questa svolta rispetto al «suo vecchio modo di intendere il teatro»<sup>76</sup> secondo la volontà di sfruttare al massimo le potenzialità delle maschere della Commedia dell’arte, in vista di una loro radicale maturazione, almeno per quanto riguarda Brighella, e in parte Tartaglia, in un ruolo del tutto differente, in grado cioè di sostenere un ruolo “impegnato”, un individuo con un nome e un’identità (un letterato a tutti gli effetti, un io testuale che sulla carta ha un’identità autoriale), di trasformare la comicità che lo contraddistingue in una più sofisticata ironia, pungente quanto critica (Brighella conosce e gestisce alla perfezione il proprio mestiere). Brighella e Tartaglia portano sulla scena un Teatro che dialoga con il Mondo, in senso lato, in quanto ora il personaggio è in relazione diretta con il drammaturgo Gozzi e la sua arte, con la sua stessa persona, “barriera” che nelle pagine autobiografiche verrà abbattuta: Gozzi «nei molti, efficaci episodi “teatrali” [...] – i furori giovanili, le liti familiari, le sfide impossibili, la “commedia” Ricci-Gratarol – non giocherà a nascondersi, come [è] accaduto spesso al Goldoni, ma comparirà, apparentemente trascinato in scena da altri, nelle vesti di attore protagonista»<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> A. CINQUEGRANI, *Teatro, mondo e utopia nei drammi d’argomento spagnolo di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., pp. 525-526.

<sup>77</sup> A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi (s. v.)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., p. 246.

L'universo descritto da Moreto, in cui si succedono i *topoi* teatrali del duello, del colloquio, delle lettere segrete con le conseguenti rivelazioni, degli scambi di persona al buio, del trionfo di nobili sentimenti, diviene nell'opera gozziana succulenta materia di discussione tra Brighella e Tartaglia, protagonisti di una costruzione originale ed efficace nel trasmettere la vivacità dello scambio di battute, poiché punto chiave delle scene in cui sono presenti e perno della caratterizzazione degli altri personaggi che animano la corte. A Brighella viene affidata la funzione creatrice dell'autore di teatro, alle prese con la propria vena drammaturgica, e proprio tramite lui Gozzi entra nel personaggio in un'osmosi tra realtà e invenzione. Nell'alternanza di maschere e soggetti della nobiltà spagnola, l'azione non si delinea su due piani distinti, vi è una dialettica che dà origine a reciproche demistificazioni per tingersi di dilleggio e arguzia attraverso tutti i passaggi di Brighella e Tartaglia, che servono a discutere i modi stessi della drammaturgia gozziana: il lieto fine arriva grazie agli interventi del primo, proprio come il Truffaldino dell'*Amore delle tre melarance*, sotto le cui vesti si esprime la lezione scenicamente vincente della Commedia dell'arte<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Si rimanda a S. WINTER, *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009 [traduzione aggiornata di *Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion: zu Carlo Gozzis 'Fiabe teatrali'*], in part. *L'amore delle tre melarance* — "Scherzo, satira, ironia e significato profondo", pp. 67-88; C. MERLI, *Il teatro mette in gioco la realtà: un «Travestimento fiabesco» da «L'amore delle tre melarance»*, in *Studi gozziani*, a cura di M. Cambiaghi, Milano, CUEM, 2006, pp. 197-212.

I. 3 Dalla «*comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso*» alla tragicommedia «*I due fratelli nemici*»

Confrontandosi con Agustín Moreto, il quale rivela abilità tecnica e creatività nella trama di *Hasta el fin nadie es dichoso*, dall'efficacia verbale alla vivacità nel dialogo (originata soprattutto dalle battute di spirito di Chapado) e nello sviluppo dell'azione, Gozzi attua una rielaborazione in cui l'inserimento delle maschere della Commedia dell'arte condiziona fortemente il modello ideologico del palinsesto teatrale.

Agli endecasillabi e all'omogeneità stilistica dei discorsi degli idealizzati personaggi nobili<sup>79</sup>, improntati alla riflessività, sul codice morale, diviso tra ragione e sentimenti, sulla musicalità e raffinatezza, il conte alterna o contrappone le battute dialettali, e non, delle maschere, che trovano la loro massima esemplificazione nei pungenti commenti di Brighella, una riflessione della (e sulla) opera teatrale in costruzione nel discorso più ampio sull'uso dei generi letterari dell'epoca, in primo luogo il romanzo e la *comédie larmoyante*<sup>80</sup>. Il punto di riferimento polemico e di conseguente scarto sono infatti i post-goldoniani cedimenti del *drame larmoyant*<sup>81</sup>, in

---

<sup>79</sup> Gli endecasillabi sciolti, insieme al ricorso sistematico all'*enjambement*, sono talvolta in bilico tra il verso e la prosa, creano una sorta di poesia discorsiva, ma pur sempre riconducibili al modello canonico di endecasillabo, con casi di polimetria, o meglio di ipometria. Gozzi utilizza questo verso imparisillabo, indicato per lo stile elevato, perché vario, ricco di possibilità ritmiche rispetto al parisillabo, ripetitivo. Il linguaggio dei personaggi "alti" è elaborato, magniloquente, enfatico, si basa su periodi complessi, armonicamente strutturati, caratterizzati da esuberanza espressiva e gusto dell'ornamentazione, con un accostamento delle parole che crea effetti espressivi, in particolare nel frequente ricorso all'iperbato (come «e se que' due di profanare osaro», «Come gli adunchi artigli aveano stretto / di questo augel rapace il sottil velo?», «veder due figli nel mio tetto avversi?», «alla cagione io fui del lor contrasto», «Erano i pianti / miei compagni, e i sospiri. La mestizia / inferma mi rendeva», quest'ultimo esempio presenta iperbato e anastrofe, «grato rimunerar del padre vostro / le imprese [...]», «[...] I più assennati amore / sa ridur fanciulletti», «[...] umile / del padre tuo t'eserciti agli uffizi», «[...] prova d'invidia / gli acuti morsi nel mirar ascendere [...]», «Ah, non usate / di quest'arma terribile la forza», «Quanti di rea politica soprusi [...]»).

<sup>80</sup> Riguardo alla polemica di Gozzi verso il genere lacrimoso, se ne è occupata Camilla Cederna in *Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, cit., pp. 223-242.

<sup>81</sup> Cfr. l'accurata analisi storico-letteraria del contesto veneziano dell'epoca da parte di Carmelo Alberti nel suo *Il declino delle maschere*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 215-218. In Italia, l'affermarsi del dramma serio e la diffusione delle teorie di Diderot, attraverso tra gli altri «Il Caffè» dei Verri, apre un dibattito sulle peculiarità della poesia drammatica. La forte curiosità e la viva attenzione portano Gozzi a seguire, già negli anni Sessanta ma specialmente negli anni Settanta e oltre, il dibattito sulla cultura e sul teatro, tenendosi informato su quanto sta accadendo in Europa, e in particolare in Francia, grazie alla grande quantità di notizie che si diffondono a Venezia attraverso le gazzette e le

un maturo Settecento veneziano dove il nuovo genere del romanzo influenza il teatro<sup>82</sup>, si diffonde e predomina grazie ai molti traduttori nel campo dell'editoria e dello stesso mondo teatrale, si pensi all'attività dell'"antagonista" gozziana Elisabetta Caminer e alle traduzioni dei romanzi di Defoe e Richardson (della *Pamela*), Marivaux e Prévost che spopolano; a tutto ciò Gozzi contrappone la tradizione italiana del romanzo cavalleresco e quella barocca spagnola, la cui padronanza in materia è legata anche al rapporto di amicizia con lo stimato ispanista veneto Giovan Battista Conti<sup>83</sup>, senza dimenticare Baretti, conoscitore del teatro di Lope e di Calderón e un appassionato lettore del *Don Chisciotte*, come testimonia il suo *Don Chisciotte in Venezia*, con riferimenti all'*Orlando innamorato* e all'*Orlando furioso* in ambiente veneziano, tra personaggi della Commedia dell'arte, Truffaldino e Brighella<sup>84</sup>.

Gozzi crea una progressione degli eventi interrotta, a volte anche solo per poche righe, allo scopo di permettere a Brighella di inserire il proprio parere sui fatti che stanno avvenendo e in cui è incorso non del tutto casualmente. È in atto il *modus operandi* di Brighella-Gozzi concernente la scrittura della *sua* storia, creando un terreno fertile per l'impiego della metalessi del testo, tramite cui si insinua il processo di «dissoluzione» ironica del mondo cavalleresco; è in gioco infatti la credibilità stessa dei «cavalieri antiqui», già messa in campo con grande perizia dai grandi della letteratura, Ariosto con il suo *Furioso*, come pure Cervantes, alle prese con l'autenticità di tale mondo relegata ormai nella mente di don Chisciotte, nel corso del passaggio storico dalla forma antica dell'epos a quella moderna del romanzo<sup>85</sup>. Vi è l'eco, con Brighella, della voce narrante del *Furioso* al livello testuale dei commenti, degli interventi, nei

---

riviste letterarie (l'apertura alle tendenze di moda non annulla, infatti, un'azione parallela, nell'aggiustamento del vecchio repertorio e alla riscoperta delle fonti letterarie).

<sup>82</sup> Il genere del romanzo è ben presente, si sa, nelle *Memorie inutili*, sia dal punto di vista formale che contenutistico, tra ricercatezza stilistica e retorica, nella distanza tra la vita vissuta e quella narrata, tra l'uso dell'*accumulatio*, *enumeratio* e *iteratio*. Gozzi in veste di autore e personaggio, pur polemizzando, alla fine attinge a piene mani nel serbatoio romanzesco, per inquadrare gli eventi descritti, come gli amori giovanili, più che come «una testimonianza documentaria», un «sublimare all'eccesso il vissuto in sé assai ordinario», in cui la vita è a tutti gli effetti teatralizzata.

<sup>83</sup> Per quanto riguarda Conti, si rimanda a V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Studi e ricerche*, Torino, S. Lattes, 1896, in part. pp. 42-46 (a proposito del rapporto con Gozzi).

<sup>84</sup> Si veda G. BARETTI, *Scritti teatrali (Don Chisciotte in Venezia, La Filippa trionfante: intermezzi musicali; Fetonte sulle rive del Po: componimento drammatico*. In appendice: *La Voix de la Discorde, ou la Bataille des Violons*), a cura di F. Fido, Ravenna, Longo Editore, 1977.

<sup>85</sup> M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII (2008), n. 3, pp. 13-42: a proposito dell'ironia della finzione ariostesca si spiega come sia «molto di più di una semplice antifrasi: è insieme un modo di narrare, cioè di rapportarsi al mondo della finzione, e un modo di vedere la realtà», p. 31. Cfr. per il meccanismo dell'ironia della finzione in Ariosto C. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

quali quest'ultima esprime il proprio punto di vista sugli accadimenti in atto, sul comportamento dei personaggi, sulla (in)verosimiglianza degli eventi, delle loro stesse azioni e affermazioni. Vi è traccia del don Chisciotte, in cui la lettura fa nascere l'idea di scrivere e, alla fine, di «vivere in un libro di cavalleria», in generale libri che sono una «contravvenzione errante alla verosimiglianza e all'esemplarità», utilizzati e, al tempo stesso, smantellati da Cervantes, «riscrivendoli con nuovi fondamenti e obiettivi», quali specchi persino «di alcune delle direzioni a lui più sgradite seguite dalla letteratura contemporanea»<sup>86</sup>.

Vale la pena, a questo proposito, di soffermarsi su alcune significative esemplificazioni della riscrittura operata da Gozzi, con l'identificazione di quattro casi rilevanti. Rispetto al testo fonte si nota la perdita dei rimandi metaforici e, in generale, le omissioni delle caratteristiche più letterarie delle *relaciones* dei nobili spagnoli, ove i personaggi “alti” indugiano in lunghi racconti di fatti che già sono avvenuti, illustrandone i dettagli, aprendo parentesi di carattere analettico o prolettico nel flusso narrativo della *pièce* moretiana<sup>87</sup>. L'intenzione principale, si è spiegato, è cercare di movimentare, rendere più naturale e dinamica la narrazione con degli *a parte* che anticipino e diluiscano alcuni nessi della trama nel corso dell'azione (si pensi ai numerosi affidati a don Gastone per il suo piano di vendetta iniziato in un passato remoto, come quelli di don Ruggiero, quasi sempre struggenti, che esplicitano la stima nei confronti del figlio maggiore), di modo che lo spettatore, reso pressoché “onnisciente” rispetto al personaggio che agisce, possa comprendere e seguire al meglio ciò che accade sulla scena; è cercare, inoltre, di alterare la forma dell'espressione e del contenuto della fonte spagnola, sino a elaborare delle sintesi narrative proposte dalle maschere, in cui è del tutto rimossa la connotazione nobile ed eroica del passo considerato.

#### Tavola 1.

Il racconto dell'antefatto è svolto da Sancho in apertura della *comedia* di Moreto, rivolgendosi a Garcia (I, pp. 2-3), quando si incontrano al ritorno del primo dal suo esilio nei regni di Navarra e Castiglia, a causa della costante rivalità fraterna, decisione

---

<sup>86</sup> F. RICO, *Introduzione* a M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Manica*, a cura di F. Rico, traduzioni di A. Valastro Canale, Milano, Bompiani, 2012, pp. XIII, XXXI-XXXII.

<sup>87</sup> Si rimanda per un discorso più ampio, tra narrazione e *romance(s)*, al pregevole lavoro di Daniele Crivellari, intitolato *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008, in part. pp. 21-24.

presa in seguito alla morte della madre, la Condesa de Urgel. La pace tra i fratelli dura poco, scatenata dall'argomento intrapreso, ovvero l'amore e i suoi effetti, nel caso particolare la passione fulminea per la bella cacciatrice. Lì si toccano già le corde di massima tensione drammatica attraverso uno stile enfatico, iperbolico, declamatorio, una sentenziosità magniloquente, con giochi retorici, una fitta trama metaforica, con frequenti allusioni alla mitologia per esaltare la felice casualità dell'incontro con Rosaura<sup>88</sup> e l'impresa eroica di Sancho. Lo scontro verbale, con un Garcia che sfodera la spada, è interrotto dall'arrivo dell'Infanta, che sta cercando un cavaliere che l'aiuti a ritrovare il velo rubatole dall'aquila. Si deciderà, di conseguenza, di intraprendere una caccia.

Nella tragicommedia l'accaduto è ripreso solo in parte, o meglio sintetizzato in alcuni versi che non hanno nulla di epico in bocca al cacciatore Brighella, e che ricordano l'attacco narrativo del *Furioso* in direzione di un'ideale continuità rispetto all'*Innamorato*, con una Rosaura ricalcata sul personaggio dell'Angelica ariostesca, che fugge a cavallo e si ritrova in un bosco sino ad incontrare Rinaldo (Canto I, 10-12). Si notano alcune variazioni alla trama romanzesca: la parte relativa a Rosaura nelle vesti di cacciatrice e del cinghiale (*jabali*), che fa imbizzarrire il suo cavallo, viene eliminata, come pure il discorso del Conde de Urgel sull'utilità morale delle azioni dei due fratelli, esempio per i nobili e insegnamento per il popolo; in Moreto, inoltre, è Sancho che cela il proprio vero nome a Rosaura, e non il contrario (I, 1).

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Sanc.* Despues que el Real precepto obedecido  
de Alfonso nuestro Rey, dexè à Pamplona,  
sabiendo que del campo entretenido,  
Palacio hizo à esta Quinta su persona.  
Vine à su estancia, el passo dirigido  
por essa falda à quien el Sol corona,  
subiendo al Pirineo aquel assombro,  
que al Cielo nuevo Atlante arrima el  
ombro.  
Por ella una mañana al Alva hermosa,  
baxè à su valle, de aquí poco distante,  
donde una admiracion, què venturosa!

*I due fratelli nemici*

*Brig.* Un altro romanzo spagnolo in  
stampa d'Aldo. Don Corrado, so da bona  
parte, xe morto spanto d'una bella  
cacciatrice che nol sa chi la sia.  
(*enfatico*) *Ma sul destrier la vide, che  
veloce,  
e sfrenato correa. Con alte strida  
ella aiuto chiedeva. Egli l'affronta;  
taglia le gambe al corrido col brand,*

<sup>88</sup> Ci si imbatte, come è possibile riscontrare in diversi altri passi del testo spagnolo, in un ricorso a espressioni metaforiche schematizzate e iperbolizzate, in una ricca aggettivazione, aggettivi e sinonimi colti, che rallenta la narrazione, senza considerare gli innumerevoli traslati, *sol, estrella, cielo, alba, aurora, fuego* e simili, termini consueti del frasario amoroso.

mas me assaltò el deseo, que el semblante.  
 La divina Rosaura, hija dichosa  
 de Ramon de Cardona, el Almirante,  
 cazando en èl, traia à su violencia,  
 lo que pudiera solo en su presencia.  
 Sobre un Candido Cisne, hijo del viento,  
 que aun azul palafren daba la espalda,  
 de cuyo curso al leve movimiento,  
 apenas ajò al prado la esmeralda.  
 Corria figurado al pensamiento,  
 que nevaba al correr la verde falda;  
 pero como era Sol, la nieve luego  
 con una misma accion borraba el fuego.  
 Todos los tiros acertaba en vano;  
 pues llegando à sus plantas los despojos,  
 quanto muriò a los golpes de su mano,  
 resucitò à las luzes de sus ojos.  
 La fiera que de arpon tan soberano  
 se librò (al parecer) con mas enojos,  
 envidiosa perdiò vida, y acierto,  
 porque luego muriò de no aver muerto.  
 En esto un javali, que el golpe fuerte  
 cobarde huyendo, la fiereza olvida,  
 ò acaso dilatò tan dulce muerte,  
 para lograr mas riesgos à la vida.  
 La provocò à su alcance, fuè de fuerte  
 lo que bolaba al passo de su huida,  
 que el poderla seguir, de ansias, y enojos;  
 mucho mas que à los pies costò à los ojos.  
 Encendiòse el cavallo, y desbocado,  
 sin senda penetrava la maleza,  
 que inobediente al dueño, intenta ossado,  
 hazer mejor Faetonte su belleza.  
 A un alto precipicio arrojado  
 tan veloz, que perdiò su ligereza  
 la vista, y solo viò, que aun no caia,  
 porque aun no le faltò la luz al dia.  
 Viendo que yà el impulso de la mano  
 desobedece, apela à los acentos  
 de sus voces, que hiriendo al ayre vano,  
 yà que su curso no, paran los vientos.  
 Yo que mas cerca estava, corro el llano,  
 sacando la cuchilla; y los intentos,  
 al bruto, que se arroja à hazer pedazos,  
 de un rebès solo le llevè los brazos.  
 Cayò en los mios sin aliento, activa  
 Rosaura, pues, al pecho abrió otra puerta,  
 que para herir un alma, està mas viva  
 una hermosura, quando està algo muerta.  
 Mas como suele en risa fugitiva

*e tra le braccia sue la bella salva.*

El voleva saver chi la gera, no la ghe l'ha  
 volesto dir. El sa solo che la gh'ha nome  
 Rosaura. Nol l'ha più vista, ma cossa  
 importa? La xe el so idolo.



morir el Alva, quando el Sol despierta;  
 saliendo èl de sus ojos, rayo à rayo,  
 iba muriendo el Alva del desmayo.  
 Bolvió en sí, y yo al contrario de admirado  
 tan sin alma quedè, sin movimiento,  
 que parece, que viendome à su lado,  
 para cobrarse, me quitò el aliento.  
 Preguntòme quien era, y yo turbado,  
 mi nombre disfracè, no sè à que intento,  
 mas uso es del Cautivo, aunque se abate,  
 negar la calidad para el rescate.  
 Llegò su gente, y fuesse agradeciendo  
 mi fineza con honras, y favores,  
 que me ofrecia, y yo quedè muriendo  
 de tan precisa ausencia à los rigores.  
 Llegò à la Quinta, tanto ardor creciendo;  
 muere mi gusto, viven mis temores,  
 estas mis ansias son, pues las escuchas,  
 mira si menos bastan para muchas.

## Tavola 2.

Il racconto dell'Infanta sul furto del velo (I, pp. 6-7) è ripreso nella tragicommedia soltanto in minima parte da Brighella e Tartaglia, quale causa scatenante che ha dato inizio ad una serie rocambolesca di azioni e fatti quanto mai bizzarri, che sconvolgono l'intera corte d'Aragona (I, 1). In Moreto, l'Infanta promette un «favor», secondo relazioni cortigiane codificate, al cavaliere che le recupererà il «volante», una «cadena» se invece sarà una persona del popolo; in Gozzi, Brighella svela fin da subito il valore del premio: la mano dell'Infanta al cavaliere vincitore.

Il velo, in particolare, assumerà nel primo atto un significato in corso d'opera diverso: usato da Rosaura per coprirsi il volto, l'oggetto è paragonabile a una maschera per nascondere la propria identità ai due fratelli, e potrebbe avere un determinato valore, come metafora legata alla sfera dell'irrazionale, che ritorna al primo incontro con don Corrado. Il velo crea, si potrebbe aggiungere, una sorta di non coincidenza tra l'Io e il soggetto del desiderio, per non scoprire la propria verità, il proprio mistero; o, un'altra lettura, quale barriera in rapporto a una dimensione nuova, che mette in discussione distinzioni consolidate nel passato di Rosaura, il mondo idillico, il *locus amoenus* in cui sinora ha vissuto, distante dalla vita di corte, e dunque l'opposizione tra città e campagna che ricalca la distinzione tra mente e corpo, tra *res cogitans* e *res extensa*,

proposta da Cartesio. Diviene invece simbolo di potere e di dominio in riferimento all'Infanta, in questo caso addirittura paragonato al mitico vello d'oro degli Argonauti.

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Sale con el cabello suelto, un peyne en la mano*

*Inf.* Combidada al sitio amen  
de la margen desta fuente,  
cuyo cristal lisongero  
ciñe de plata esta Quinta,  
en que el cuydado divierto.  
Siguiendo el ocio el arbitrio,  
ay peyne daba el cabello,  
que desmarañando lazos  
de la prision de si mesmos,  
libertad dava à las hebras,  
y libertades al viento.  
Quando un rapante animal,  
Aguila fuè, ò lo sospecho,  
al leve filo del ala,  
cortando el ayre ligero,  
se abatiò à mi desde un arbol,  
y con los corbos sangrientos,  
marfiles de mi tocado,  
me arrebatò à un solo buelo,  
un bolante de oro, y nacar.  
Siguieddo [*sic*] el curso violento,  
hasta que en las emboscadas  
destos arboles espesos  
se escondiò, parando en ellas;  
porque ofendido al exceso,  
la fuè siguiendo mi enojo  
en alas del pensamiento.  
El Rey mi hermano tomando  
una bivora de fuego,  
que escudiesse en su castigo  
del plomo el duro veneno,  
se entrò penetrando el bosque  
à alcanzarla; vano esfuerzo,  
si sus prolijos achaques  
le embargan valor, y aliento,  
que haze la empresa impossible.

*I due fratelli nimici*

*Brig.* Ma un'aquila passa per el zardin de volo, la porta via dalle spalle alla Infanta real un velo color de rosa; che maravegia? El gera rosso; la lo averà credesto una coraella. La ha da andar in bestia, la ha da criar? Chi ammazzerà quell'aquila, e me recupererà quel velo, se el sarà un cavalier, el sarà mio marido, se nol sarà un cavalier, nol sarà più povero? S'ha da metter tutta la corte in revoluzione per sta freddura? El povero Re, so fradello, che xe tisico dichiarà, e che xe sta mandà a cambiar aria int'el so loggo de delizia, s'ha da inquietar per sta gran rapina<sup>89</sup>? I do fradelli don Corrado e don Garzia de Moncada, so cusini, ha da chiappar l'arme? Don Gaston, barba<sup>90</sup> dei putti, don Ruggiero, pare dei putti<sup>91</sup>, che gh'ha nonanta un anno, tutto el mondo s'ha da romper el collo in sti boschi per recuperar una strazza de velo? Cossa xelo? El vello d'oro dei Argonauti? Le par fiabe, da galantomo.

*Tart.* Che ignorante! Le brame dei principi nobilitano le azioni. La Principessa dice di

<sup>89</sup> «Gran rapina»: antifrasi, come «gran caso».

<sup>90</sup> «Barba»: zio, è parola adoperata anche come forma allocutiva e di rispetto per i vecchi; nota già all'italiano antico (*barba*, Dante), è voce che deriva probabilmente da *barba* attraverso il significato di «uomo autorevole», («uomo con barba»), e con una declinazione -a, -ānis latino-germanica; secondo un'altra ipotesi meno accreditata si tratterebbe invece di parole di origine germanica [AIS; DELI].

<sup>91</sup> «Cavalier [...] cavalier», «putti [...] putti»: epanalessi per la ripetizione della parola nel periodo.

Id vosotros Cavalleros,  
y traedme esse volante,  
que quando heredar el Reyno  
presumo, porque mi hermano  
sucesion no espera, temo  
este acaso por presagio.  
Un favor mio prometo  
al que fuere de vosotros;  
y si mas baxo, ò pleveyo,  
una cadena al que tenga  
destreza, valor, ò ingenio  
para bolverme la prenda,  
y restaurarme el desprecio.

aver degli auguri; ma tu non conosci le  
donne. Il Re, suo fratello, è tifico, ella è  
sana. Egli non discorre mai di maritarla.  
Ella fa tutto questo fracasso per l'aquila,  
promette se stessa al cavaliere che la  
uccide. Alle corte, ella cerca più un  
aquilotto, che un'aquila. Io l'ho veduta a  
guardar don Corrado, e a ingoiarlo cogli  
occhi.

### Tavola 3.

La lunga presentazione di Rosaura al cospetto del Re d'Aragona (I, pp. 13-14), che la fa apparire più vicina alla figura di una dama di corte seicentesca, riverente, nella tragicommedia è spezzata dall'inserimento di due brevi *a parte* di don Ruggiero e di don Gastone, oltre a subire tagli drastici ai nodi più concettosi e alle preziosità stilistiche e retoriche (I, 10). In un fondamentale *a parte* don Gaston annuncia di conoscere un segreto che andrà a favore del nipote protetto, Garcia, informazione sulle sorti di don Ramon scomparso che verrà posticipata nella tragicommedia in una sorta di effetto *suspence* nella fitta trama di eventi.

Nella nostalgica rievocazione, il termine «selvas» divenuto «amene ville», ovvero i boschi nei dintorni della corte d'Aragona, simboleggia il luogo ideale in cui Rosaura si ritira dopo la scomparsa del padre, in una connotazione assolutamente positiva, «in cui poter vivere serenamente, lontani dagli intrighi di palazzo»; un passo che rende meglio di ogni altro l'integrità della figura femminile nella *pièce*, che «non può far altro che rifugiarsi là dove si può condurre una vita semplice e austera, spogliata di ogni bene», nel bosco, in un luogo distante dal «mondo inselvaticato, senza amore né amicizia»<sup>92</sup>. «Agricoltura», «cacce», «pesche» e «umil vita co' villici innocenti» fanno parte di una natura che già in Tasso, con Erminia tra i pastori (*Gerusalemme Liberata*, VII, 1-22), appare come conforto al travaglio dei sentimenti, nel Settecento divenuto una sorta di mito, oggetto di idoleggiamento, la nostalgia di un mondo di

---

<sup>92</sup> R. ARQUÉS, *Il viaggio dell'amore e dell'amicizia*, in Carlo Gozzi. *I drammi "spagnoleschi"*, cit., p. 222, a proposito del *Metafisico o sia l'amore e l'amicizia alla prova* (opera messa in scena nel novembre del 1778) in rapporto al testo fonte *El amor y el amistad* di Tirso de Molina.

mitica innocenza, ove i rapporti umani sono semplici, non complicati dalla “storia”, dalla “civiltà”.

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Ros.* Con la obediencia os respondo  
Rosaura es, señor, mi nombre,  
conocido en este polo,  
por vezina destas selvas,  
ciudadana destes sotos.  
Mi padre infeliz, de quien  
tragicas ausencias lloro,  
fuè Don Ramon de Cardona  
vuestro Almirante, que à todos  
por extremo de desdichas,  
son sus sucessos notorios.  
Desde aquel funesto dia,  
à un tiempo gloria, y assombro  
de las Africanas lunas  
en que à tanto alfange corbo  
Granadino, horror pusieron  
las triunfantes barras de oro.  
Siendo el caudillo mi padre,  
sacro, señor, à mis ojos;  
porque tras tantos trofeos,  
que el Conde de Urgel diò à colmo  
al baston, que le ilustrava,  
siendo el dexarle forzoso,  
por la larga enfermedad,  
que rezelò el Reyno todo.  
Apenas èl le tomò,  
quando el Cielo riguroso,  
ayudando à los infieles,  
se negò a sus hijos propios.  
Perdiòse en fin nuestro campo,  
y mi padre entre los Moros,  
muerto, ò preso, aun en noticias,  
no le vieron mis sollozos.  
Quedè yo sola al arbitrio  
de mis continuos alhagos,  
que de mi en afectos tristes,  
se apoderaron de modo,  
que al peligro de mi vida,  
pudo ser remedio solo  
vivir la amena distancia  
deste sitio deleytoso.  
Aquì, Señor, me he criado,  
siendo el alivio del ocio,  
la agreste marcial palestra,

*I due fratelli nimici*

*Ros. (con inchino)*

Sire, v’ubbidirò. Di don Raimondo  
illustre di Cardona, che fu un giorno  
grand’ ammiraglio vostro, e di cui piange  
la perdita funesta l’Aragona,  
figlia io sono. Rosaura è ’l nome mio.  
Il baston di comando contro a’ Mori  
cesse al mio genitor qui don Ruggiero,  
conte d’Urgel valente, ma già reso  
per grave fascio d’anni inutil corpo.  
Molte battaglie vinse il mio buon padre  
gl’Infedeli opprimendo, ma funesta  
fu l’ultima battaglia, e più novella  
del caro genitor non s’ebbe mai.

*(piange)*

*Rug. (a parte)*

Piangerò sempre anch’io del caro amico  
l’amarissima perdita. Ei fu a parte  
sol degli amori miei con donna Idalba,  
madre del Re, che vedova rimase.  
O legittimi amori, e sfortunati!

M’affligge rimembranza. *(piange)*

*Gast. (a parte)*

A me soltanto

è palese il destin di don Raimondo.  
Invan s’adoprerà, s’io non vaneggio,  
chi brama di saperlo.

*Ros.*

Erano i pianti

miei compagni, e i sospiri. La mestizia  
inferma mi rendeva. Le grandezze

cazando en estos contornos,  
 yà el javalì vengativo,  
 tan lince, que en el enojo,  
 si buelve herido, en el viento,  
 halla la senda del plomo.  
 Yà el gamo, cuya cabeza  
 ciñe el tiempo de ganchosos  
 penachos vejetativos,  
 que alustros le riza en troncos.  
 Yà quanto de alas, ò escamas,  
 ò plumado, ò espumoso,  
 el viento, ò el agua gira,  
 ave, ò pez, pajaro, ò monstruo,  
 teniendo jurisdicción  
 mi destreza varia à todo,  
 en tierra el viento, y en agua,  
 y si el fuego falto solo  
 vino à servir de instrumento  
 para no quedarse ocioso.  
 Oy, pues, que a vuestras Altezas  
 trxo [*sic*] este acso dichoso,  
 para mi aqueste retiro,  
 donde porque hiziesse el gozo,  
 destes rusticos villanos,  
 à mis memorias estorvo,  
 apadrinaba sus bodas.  
 Tras el estruendo ambicioso  
 de vuestra gente sali,  
 y por dicha, en aquel olmo  
 vi el Aguila, que seguian,  
 con aquel bolante de oro:  
 lleguè, y concertada apenas  
 vi la brujula à los ojos,  
 cargando el brazo al cañon,  
 y asegurandole al ombro,  
 quando ardiendo à la presteza  
 de la chispa el negro polvo,  
 las palpitantes entrañas  
 le traspasò el fiero aborto  
 desta nube de metal:  
 pues fuè en ella con assombro,  
 trueno, relampago, y rayo,  
 incendio, polvora, y plomo.  
 Saquela de entre las uñas  
 el bolante, que por rojo  
 le arrebatò, y enterada,  
 llevò prision en el robo.  
 A conocerme a este tiempo

rinverdivano in me le triste immagini.  
 Fugii da quelle, e in queste amene ville,  
 mio patrimonio, lunge da ogni fasto,  
 presi alloggio, signor. Qui agricoltura,  
 e le cacce, e le pesche, ed umil vita<sup>93</sup>  
 co' villici innocenti, alquanto scemano  
 in me 'l dolor del mio padre smarrito.  
 M'assal però di tratto in tratto, e il pianto  
 la mia scelta amareggia. Alcune feste  
 di due sposi villani oggi faceano  
 men grave il danno mio. Detto mi venne  
 che un'aquila rapace avea ghermito  
 alla mia Principessa un velo, e che  
 si cercava il ricatto. Seppi dove  
 stava l'augel, l'uccisi, ed ebbi il velo.  
 Que' due fratei qui giunsero. Mi chiese  
 l'un d'essi il vel con verità offensive.  
 L'altro più urbanamente a me lo chiese.<sup>94</sup>  
 A Corrado, più cauto, il velo ho dato.  
 Don Garzia dal valor che dipendesse  
 volle la sorte. Or vi son noti appieno  
 l'esser mio, la mia doglia, e i lor contrasti.

<sup>93</sup> Polisindeto.

<sup>94</sup> «Mi chiese [...] a me lo chiese»: epifora (o epistrophe).

compitiendo uno con otro,  
 los dos llegaron, y el uno  
 fingiendo mas decoroso,  
 que era pedirme el bolante,  
 aunque del intento proprio  
 me informò el otro; al engaño  
 diò mi eleccion mas abono:  
 cediendo á Sancho la prenda,  
 de que ofendido, y zeloso,  
 fuè à despojarle Garcia,  
 apelando valeroso  
 del juicio de mi eleccion,  
 al tribunal de su enojo.  
 Esta, señor, fuè la causa,  
 este de mi vida el modo,  
 esta la pena en que vivo,  
 este el pesar porque lloro.  
 Que ausencia, sin esperanza,  
 de un padre, que tanto adoro,  
 aunque aquí me acompañaran  
 arboles, plantas, y arroyos  
 no bastaran à llorarla,  
 si fueran sus hojas ojos.

#### Tavola 4.

Il racconto della lotta delle fiere da parte del vinto Garcia (II, pp. 16-17), una cronaca prolissa che scende nel dettaglio impercettibile con un'aggettivazione martellante, ove però si viene a conoscenza della melancolia che attanaglia il Re che, dopo la sua ultima battaglia, ha avuto origine da una grave malattia che gli impedisce di assicurare la discendenza del regno (in ripresa del racconto dell'Infanta sul furto del velo), nella tragicommedia è svolto interamente dall'aio Pantalone<sup>95</sup>. Se il passo sembra quasi un elenco ridondante nel descrivere le azioni che si susseguono frenetiche per ammansire il leone, con i copiosi aggettivi qualificativi, le «y» di congiunzione, le proposizioni esplicative che s'inseriscono nello svolgimento del pensiero del cavaliere, la narrazione nell'opera di Gozzi, breve e fortemente intrisa della saggezza popolare dell'anziano Pantalone, neutralizza il desiderio di nobilitare l'elocuzione, che risulta amplificata in Garcia, venendo inoltre interrotta da un sarcastico commento dell'onnipresente, anche se in disparte, Brighella (II, 3).

---

<sup>95</sup> Nei panni di "aio", Pantalone compare nella *Fiaba La donna serpente* e nel dramma "spagnolesco" *Le due notti affannose*.

Il racconto di Pantalone è avvincente e vivace. Ciò si deve alla struttura complessiva che dispone la materia intorno al personaggio di don Corrado in modo da delinearne la figura attraverso le azioni. Le parole hanno il fine di proporlo coraggioso fino alla temerarietà, come *exemplum* edificante di comportamento. L'espressione, che dà un giudizio negandone il contrario, «un lion non xe minga una frittola da infilzar col stecchetto»<sup>96</sup> evidenzia, con una litote, il potere del giovane sulla bestia feroce, che gli fa assumere una statura veramente epica. Pantalone, che diviene bersaglio della derisione e della caricatura cui Brighella lo sottopone con nominalizzazione dell'enunciato, ricorrendo all'espedito dell'ellissi («Colla ose? Un lion, come un biserin?»)<sup>97</sup>, costruisce un impianto narrativo caratterizzato dalla capacità di condensare i contenuti narrativi così da ottenere l'attenzione e il consenso di don Gastone, tutto grazie alla stringatezza e alla tensione stilistica. Il ritmo è incalzante. Si susseguono i fatti con concitazione e concettuosità per la costruzione di brevi frasi "a effetto" dovuta alla necessità di presentare una realtà che ha dell'incredibile.

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Garc.* Capaz prevenido el circo  
para las luchas ferozes,  
el Rey, la Infanta, y las damas  
le coronaron de soles,  
quando à los agudos ecos  
del clarin sonoro, donde  
por despertar al valor,  
bebe los vientos el bronce,  
un Africano Leon,  
por Rey primero en el orden;  
con tardos passos le ocupa  
de su ser descuydo noble.  
Serenò, y fiervo el semblante,  
crespo el pelo, rizo à un molde  
vaga la clin, y la cola,  
penacho una, y otro azote:  
alto el cuello, fixo el bulto,  
fuerte huella, y planta dozil;  
tan hermoso, y tan feroz,  
que à su gala, y sus horrores,  
admitido, y temeroso

*I due fratelli nimici*

*Pant.* Per devertir so Maestà, che xe in  
stato deplorabile de salute, xe sta avertò el  
parco delle fiere per darghe una cazza.  
Tutta la corte, tutto el popolo gera  
presente. S'ha molà un lion e una tigre. La  
tigre xe stada sbuellada dal lion dopo una  
longa barruffa. Per inavvertenza delle  
guardie el lion inferocì xe passà int'el  
circolo, dove gera el Re, la Infanta, donna  
Rosaura, e tutta la corte. Tutti s'ha  
spaventà sul pericolo, e li compatisso. Qua  
don Garzia, per dir el vero, pien de spirito,  
colla spada alla man xe andà contra el lion.  
El l'ha assaltà; lu xe cascà in terra. Cossa

<sup>96</sup> MINGA, mica o miga: «particella riempitiva in compagnia della negazione posta a maggior efficacia di negare, come "già" e "pure"», in G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, edito per cura di D. Manin, Venezia, coi Tipi di A. Santini e figlio, 1829.

<sup>97</sup> Si noti la soppressione dei sintagmi verbali e la trasmissione dei loro contenuti, e di parte delle loro funzioni, a dei sintagmi nominali.

si se enoja, ò se compone,  
 quando se mira, se alegra,  
 quando se siente, se enoje.  
 La arena apenas discurre,  
 quando al passo se le opone  
 inquieto un tigre veloz,  
 de dibuxos, y colores  
 varia la piel, liso el pelo,  
 la vista ayrada, y disforme;  
 torciendo en ondas la cola,  
 menos fuerza, y mas acciones.  
 Esperò el Leon su intento  
 con sossiego, accion conforme  
 à la propiedad del Rey,  
 que aun un bruto lo conoce;  
 pues viendo lo que le deben,  
 para que vayan en nombre  
 de castigo sus violencias,  
 siempre aguarda à que le enojen.  
 Las cinco corbas navajas,  
 ossado el tigre descoje,  
 juntando el pecho à la tierra  
 por darme violencia el choque  
 ruge el Leon, y al rugido  
 se estremeze el Horizonte.  
 Cierran los dos esgrimiendo  
 de cada parte diez cortes:  
 yà este bizarro se arroja,  
 yà aquel astuto se esconde;  
 yà el brinco burla el impulso,  
 combatiendo tan velozes,  
 que la palestra es el ayre,  
 sin que la tierra los toque.  
 Mas el Leon, que irritado,  
 yà el horror todo propone  
 sin prevenirle el amago  
 contra la tierra le coge;  
 y por mas que al viento iguala  
 en vano yà le socorre,  
 cebando al pecho las puntas,  
 que penetrantes le rompen,  
 le desvaneciò el aliento  
 en cinco respiraciones.  
 Rendido el contrario, busca  
 la puerta que desconoce,  
 y fuesse descuydo, ò fuesse  
 su violencia, apenas pone  
 en la que sube à Palacio

serve? Un lion no xe minga una frittola da  
 infilzar col stecchetto. El gera per esser  
 sbranà. Tutti criava. Don Corrado, so  
 fradello, per salvarlo xe corso, e colla sola  
 ose l'ha sbigottì el lion<sup>98</sup>, che s'ha incantà,  
 e xe sta condotto via dai custodi più quieto  
 d'un biserin.

*Brig.* Ih, Ih. Colla ose? Un lion, come un  
 biserin? Gh'ho el mio bisogno.  
*(parte).*

*Pant.* El Re s'ha cavà una zogia dal petto,  
 el l'ha donada a don Corrado; don Corrado  
 l'ha donada sul fatto a donna Rosaura. La  
 corte gera in trasporto. El popolo criava:  
 eviva don Corrado. L'è un fiol che s'ha  
 sempre fatto amar da tutti. El xe sta  
 accompagnà alla reggia dai eviva  
 dell'universal. Don Garzia, pien de  
 vergogna senza proposito, toleva i eviva  
 de so fradello per una battarella verso de  
 lu. L'è montà in furia, el voleva ammazzar  
 tutti i servitori de corte, che criava: viva  
 don Corrado. L'ho tegnuo, el me voleva  
 ispear. Questa xe la istoria miserabile, ma  
 vera, e le prodezze de so sior nevodo  
 secondogenito.

<sup>98</sup> «L'ha [...] el lion»: costruzione pleonastica con doppio complemento oggetto per dare maggiore forza, chiarezza ed efficacia al discorso.



manos, y pies vencedores,  
quando el acaso, ò impulso,  
facil entrada la expone  
al temor de las mugeres,  
y al peligro de los hombres,  
con los ojos le siguieron  
el sobresalto, el desorden  
de las damas, que su amparo  
libran en la voz. Yo entonces,  
desnudando ambos azeros,  
salgo al passo al bruto indocil,  
la planta al riesgo apresuro,  
llego, y antes que se arroje,  
tropezando en mi presteza  
caygo à sus pies ciego, y torpe,  
mas corrido de mi suerte,  
que timido à sus rigores.  
Apenas, pues, en mi intenta  
manchar las garras atrozes,  
quando Sancho que me sigue,  
con un prodigio socorre,  
en su dicha mi peligro;  
porque apenas su voz oye  
el coronado animal,  
quando humilde le responde:  
y puesto à sus pies permite,  
que con la planta se postre:  
tan prompto al obedecerle,  
que solo el hazerle inmovil,  
pudo suspender mi muerte,  
pues yà executada entonces  
entre mi pecho, y las uñas,  
entre el amago, y el golpe,  
solamente por ser ayre,  
caber pudieron las voces.  
Llega admirada la gente,  
y en altas aclamaciones,  
viendo el assombro de Sancho  
todos repiten el nombre;  
y en mi afrenta, de sus glorias  
el Cielo los ecos oye;  
pues con su alabança junta,  
mi desprecio el vulgo torpe.  
El Rey tambien los alienta,  
pues porque todos le adoren,  
una joya le diò; ò quanto  
mi ayrada suerte dispone,  
èl à Rosaura la embia:  
ella le ofrece favores,  
y yo de embidias, y zelos,

muero en mis ciegas passiones.  
A èl ayuda la fortuna,  
à mi en todo se me opone:  
todo en èl con sombra es dia;  
todo en mi con luz es noche:  
quando me compite vence,  
mi injuria son sus blasones;  
pues quien obra sin ventura,  
què espera, si lo conoce?  
Rey tiene aora Castilla,  
de quien merezcan honores;  
aunque con baxa fortuna,  
valor alto, y sangre noble,  
à èl irè, para que sepan,  
que aunque en este mar zozobre  
le passara aun sin estrella,  
quien del esfuerço haze el norte.

## Capitolo II

### II. 1 L'intreccio della tragicommedia

#### Atto I

I, 1. Brighella e Tartaglia si incontrano nel bosco vicino alla corte d'Aragona e discutono dei recenti accadimenti.

*Antefatto.* Don Alfonso, Re tisico, cerca un valido successore al trono perché non può avere figli. Don Corrado è innamorato di donna Rosaura, cui ha salvato la vita, ma ne conosce solo il nome; anche don Garzia se ne è invaghito per rivalità verso il fratello. Il primo è l'eroe benvoluto dal popolo per le sue virtù e i suoi valori etici, avversato costantemente però dal fratello.

La corte è in subbuglio a causa di un'aquila che, entrata nel giardino reale, ha portato via il velo dalle spalle dell'Infanta, sorella del Re, segretamente innamorata di don Corrado; quest'ultima promette in premio la sua mano al cavaliere che ucciderà l'aquila e recupererà il suo velo. Inizia la caccia, a cui partecipano il Re, don Corrado e don Garzia, ovvero i cugini del Re, don Gastone e don Ruggiero, rispettivamente anziano zio e decrepito padre dei fratelli.

I, 2. Mentre Brighella e Tartaglia commentano l'episodio, arriva il Re, che, smarritosi, chiede loro dove si trovi e dove sia il resto della corte; insieme giungono di fronte a un ameno giardino.

I, 3. Villani e villane suonano e cantano durante i festeggiamenti allestiti per il matrimonio di Truffaldino e Smeraldina. Il Re, Brighella e Tartaglia si celano e assistono agli eventi.

I, 4. Truffaldino e Smeraldina, novelli sposi, danno inizio a una serie di esilaranti contrasti.

I, 5. Sopraggiunge la bella Rosaura, padrona delle campagne, e, sotto la minaccia di cacciare entrambi, restaura un clima di quiete e di pace. Il Re, celato, si infatua della donna che dimostra doti di saggezza e di alterità. Messa al corrente da Truffaldino di quanto sta accadendo a corte, Rosaura, abile con l'archibugio, si accinge a catturare l'aquila, che ha trovato rifugio sopra una quercia nelle vicinanze.

I, 6. Il Re desidera assolutamente conoscere l'identità della donna.

I, 7. Entrano in scena l'aio Pantalone e i due fratelli di Moncada, che si presentano nella loro persistente rivalità. Il Re ordina a don Corrado e a don Garzia di trovare Rosaura.

I, 8. Rosaura uccide l'aquila (azione fuori scena, parallela a I, 7) e recupera il velo, con cui si cela il viso per non farsi riconoscere, poiché si accorge che qualcuno sopraggiunge; non brama, infatti, onore per il gesto che ha compiuto, in quanto ha seguito il proprio istinto di cacciatrice.

I, 9. Continuando nelle loro controversie, don Corrado e don Garzia, insieme a Pantalone, si imbattono in Rosaura.

La bella cacciatrice intuisce di essere di fronte ai fratelli di Moncada, noti per il loro odio reciproco, ed esulta nel profondo perché ha ritrovato don Corrado, colui che in passato l'ha salvata uccidendo il suo destriero imbizzarrito. Si scopre il volto. Riconosciutala, ne rimangono stupiti. Rosaura domanda quale sia il motivo che li ha portati nel bosco. Per non offenderla, don Corrado la mette al corrente della ricerca, dell'interesse a recuperare il velo, omettendo il particolare del premio offerto dall'Infanta. È Rosaura a dover decidere se tenere il velo o donarlo a uno dei due cavalieri. Don Garzia rovescia la verità di don Corrado e spiega il motivo della loro ricerca: il Re si sarebbe invaghito di lei e avrebbe ordinato di scovarla per scoprire la sua identità. Rosaura deve così dare il velo a chi non la inganna. Don Corrado, che ha voluto tacere quest'offensiva verità, ribadisce quanto affermato: la decisione deve spettare a Rosaura.

Rosaura porge infine il velo a don Corrado. Don Garzia vuole strapparglielo, e in atto di sfida porta la mano alla spada: ne nasce un duello. Pantalone chiede aiuto per fermarli.

I, 10. Il Re interviene per porre fine allo scontro. Don Ruggiero si strugge a causa dell'odio dei figli. Don Gastone, in un *a parte*, dichiara di conoscere le circostanze della nascita dei fratelli, ma di volerle tenere nascoste per i suoi piani. Il Re chiede la causa che ha scatenato un tale gesto. Si fa avanti Rosaura.

Rosaura si presenta al Re quale figlia di don Raimondo di Cardona, un tempo grand'ammiraglio di don Alfonso, di cui non si hanno più notizie dall'ultima battaglia combattuta contro i Mori. Per alleviare il dolore causato dalla perdita del padre, aveva deciso di ritirarsi nelle amene campagne. Venuta a sapere dell'aquila e del velo, ha dato inizio alla caccia. La sfida tra i due fratelli è scaturita dalla consegna del prezioso oggetto a don Corrado, che glielo ha chiesto con parole gentili.

In un *a parte*, don Ruggiero confessa che solo l'amico don Raimondo era a conoscenza del suo legame con la regina Idalba, defunta madre di don Alfonso; contemporaneamente si scopre, in un *a parte*, che don Gastone è colui che conosce il destino di don Raimondo.

Don Corrado restituisce il velo all'Infanta e si proclama suo umile servo. L'Infanta gli conferma il premio. Don Gastone non gradisce l'evolversi delle circostanze, perché intravede la possibilità che don Garzia possa essere escluso dalla successione al trono d'Aragona, mentre don Ruggiero esulta per don Corrado. Don Garzia ritiene la scelta dell'Infanta un'offesa nei propri confronti, in quanto il velo è stato recuperato da Rosaura e non da don Corrado, e sguaina la spada contro il fratello. Don Gastone propone al Re di allontanare uno dei due fratelli dal regno per porre fine ai loro continui dissidi; al fine di evitare che don Garzia sia esiliato, lo nomina erede dei suoi feudi in Aragona. Don Ruggiero, invece, favorisce don Corrado. Il Re pretende la riconciliazione dei cugini e sottolinea che, quando uno dei due salirà sul trono d'Aragona, l'altro dovrà essere rispettoso e obbediente verso il prescelto. In un *a parte*, don Ruggiero parteggia per don Corrado come futuro sovrano d'Aragona; don Gastone, nel frattempo, medita un piano di vendetta nei confronti di don Corrado per far ascendere don Garzia al potere.

L'Infanta favorisce nella decisione don Corrado, riconoscendogli il merito dell'impresa, e gli dona un anello. Le parole e il gesto dell'Infanta provocano l'ira e l'invidia di don Garzia. Don Corrado, con gratitudine, accetta l'anello e lo consegna a Rosaura, colei che veramente lo merita.

Lieto di aver conosciuto Rosaura, rimembrando il forte legame che lo univa a don Raimondo, il Re la accoglie a corte come fosse una figlia e l'Infanta in qualità di compagna e amica con cui potersi confidare. Rosaura, investita di tale onore, accetta e porta con sé i villani più fidati. Il pensiero va a don Corrado: a corte le sarà più facile palesare il suo amore; proprio grazie all'aiuto dell'Infanta potrebbe sposarlo, nulla sapendo però dei sentimenti che prova quest'ultima. Don Corrado arde sempre più d'amore per Rosaura. In don Garzia accresce l'odio per il fratello.

Brighella, affiancato da Tartaglia, continua intanto a osservare e commentare – criticando – le azioni delle dame e cavalieri spagnoli a corte.

## Atto II

II, 1. Brighella e Tartaglia seguono gli eventi. Si odono dalla sala regia voci acclamanti l'eroe don Corrado.

II, 2. Don Garzia sguaina la spada e ordina a tutti di tacere, pena la morte. I servi fuggono. Pantalone si sente mortificato e colpevole per non essere stato in grado di allevare i due fratelli nella concordia; nell'intento di acquietare don Garzia, si ritrova puntata contro di sé la sua spada.

Brighella, osservando attentamente la scena, trae intanto un foglio e nota col *toccalapis* gli avvenimenti.

II, 3. Interviene don Gastone. Pantalone gli spiega il motivo che ha scatenato il furore di don Garzia e narra l'episodio del leone.

Nel parco delle fiere della corte, alla presenza anche del popolo, erano stati liberati un leone e una tigre per dare luogo ad uno spettacolo di caccia in onore del Re; il leone, dopo aver sbranato

la tigre, si era rivolto inferocito contro il Re, l'Infanta, Rosaura e il resto della corte. Nel tentativo di fermare la belva con la spada, don Garzia era stato assalito; don Corrado era intervenuto con grande coraggio per salvare il fratello e, con la sola voce, aveva acquietato il leone, condotto poi via dai custodi. In segno di ringraziamento, il Re aveva donato una gemma a don Corrado, che a sua volta aveva consegnato a Rosaura (*entracte*).

Mentre la corte e il popolo acclamano don Corrado, un indispettito don Garzia medita di andarsene. Lo ferma lo zio, che cerca di farlo ragionare.

Pantalone sospetta che don Gastone trami un piano ai danni di don Corrado.

II, 4. Rimasto solo con don Garzia, don Gastone gli svela di voler rovesciare la sorte del trionfatore; don Garzia è disposto ad assecondarlo e affiancarlo nell'impresa. Giunge il Re.

II, 5. Don Corrado continua ad essere acclamato per il gesto eroico. Il Re vede nel cugino il suo valido successore.

L'Infanta, in un *a parte*, arde di gelosia ripensando ai doni di don Corrado a Rosaura.

Don Ruggiero, in qualità di vassallo, si rivolge al sovrano affinché don Garzia possa essere ancora degno dei suoi benefici, per non far accrescere invidia e amarezza tra i due fratelli. Il Re dichiara di avere provveduto a tutto.

Don Garzia freme, mentre don Gastone medita il piano di vendetta.

Pantalone intuisce che si sta ordendo un tradimento ai danni di don Corrado e lo mette in guardia; quest'ultimo non crede alle parole di Pantalone e lo allontana bruscamente, accusandolo di essere guidato da malignità.

Interviene il Re con un solenne discorso, e premette che temerario è colui che tenta di opporsi ai suoi voleri; impensabile è il tradimento nei confronti di un fratello. Don Ruggiero si duole per la rivalità che accende i figli.

Don Corrado, nel frattempo, pensa che sia arrivato il momento di palesare i sentimenti a Rosaura; quest'ultima, osservata nei movimenti dall'Infanta, vorrebbe consegnare una lettera all'amato.

II, 6. Rosaura riesce a porgere di nascosto la lettera a Truffaldino, che, non avendo inteso l'ordine, chiede a voce alta a chi debba consegnarla. L'Infanta gliela strappa dalle mani e, vedendo il nome di don Corrado, è sempre più agitata. Rosaura è confusa e dispiaciuta per quanto accaduto.

II, 7. L'Infanta lacera la lettera senza leggerla. Rosaura comprende il motivo del gesto.

Dopo un lungo chiarimento, le emozioni dell'una e dell'altra vengono alla luce. L'Infanta pone Rosaura di fronte a una scelta, decidere quale delle due sarà destinata all'amore di don Corrado: in caso di sua rinuncia, ne avrà in cambio eterna gratitudine e affetto, ma se ciò le provocherà soltanto dolore, sarà la Sovrana stessa a farsi da parte. L'unica soluzione per Rosaura è sostenere l'Infanta in atto di lealtà e amicizia. L'Infanta le chiede allora una prova di quanto appena deciso: dovrà parlare in suo favore a don Corrado, mentre lei rimarrà celata per assistere alla scena.

II, 8. Don Corrado, accortosi che Rosaura è in lacrime, le chiede spiegazioni. Rosaura invita don Corrado a non amarla più, in quanto la sorte lo destina al trono d'Aragona al fianco dell'Infanta che lo ama. Don Corrado è disposto a rinunciarvi per amore di Rosaura. Quest'ultima vorrebbe andarsene, ma viene trattenuta dall'uomo.

Entra in scena l'Infanta, con calma e indifferenza apparente, e lascia intendere di aver compreso ogni cosa. Don Corrado, preoccupato per quanto accaduto, rimane solo con i suoi pensieri.

II, 9. Don Corrado è in preda al dubbio se continuare ad amare Rosaura o pensare al bene del regno. Don Alfonso lo ascolta di nascosto; convinto che debba sposare la sorella, si rivolge al cugino e gli chiede chi sia la persona più adatta a governare. Don Corrado non si sente tuttavia in grado di rispondere. Il Re gli consegna un foglio.

II, 10. Rimasto solo e colto da agitazione e sconforto, don Corrado legge il foglio, in cui gli si chiede chi meriti la mano dell'Infanta. L'uomo è combattuto: da una parte, il suo rifiuto sarebbe offensivo nei confronti di un Re che lo predilige rispetto al fratello don Garzia, dall'altra, sarebbe presunzione nominare se stesso. Non vuole nemmeno rinunciare all'amore di Rosaura. Inizia a scrivere «Io», ma non riesce a completare la frase.

II, 11. Il Re chiama al suo cospetto don Ruggiero, don Garzia e don Gastone. Don Corrado dichiara di non essere stato in grado di scegliere. Alla vista di quell'«Io», il Sovrano ne deduce

un assenso a quanto voluto. Don Corrado non riesce a intervenire. Il Re ha deciso: sarà sposo dell'Infanta. Viene ordinato a don Ruggiero di eseguire il suo decreto il giorno stesso.

II, 12. L'Infanta è felice per le nozze, mentre Rosaura è in preda alla disperazione. Don Corrado è angosciato.

Il Re conferma di fronte all'assemblea riunita di aver trovato un illustre successore da affiancare alla sorella, erede legittima del regno d'Aragona. Si levano voci acclamanti. Don Corrado vorrebbe intervenire dal momento che non desidera sposare l'Infanta. Si fa avanti don Gastone asserendo che le nozze non sono possibili e consegna al Re una lettera della sorella, defunta moglie di don Ruggiero, donna Adelaide, in cui sono indicate le ragioni di quanto afferma.

La Contessa, in punto di morte, rivela che don Corrado non è figlio né del Conte d'Urghel né suo. La verità è nota solo a don Gastone, obbligato a tacerla in quanto ancora in vita don Ruggiero. Don Gastone spiega che, morto il Re, padre di don Alfonso, la Regina si era legata a don Ruggiero; per evitare lo scandalo, era stata obbligata dal governo a ritirarsi, mentre il Conte d'Urghel era stato costretto a sposare Adelaide e a prendere parte alla guerra contro i Mori. Dopo essere giunta a corte la notizia del grave ferimento di don Ruggiero, Adelaide, guidata dall'ambizione, si era finta gravida del consorte; con l'aiuto di don Raimondo aveva adottato il figlio di un villano, la cui moglie era morta durante il parto. Adelaide l'aveva allevato ed educato come figlio suo, affinché l'inganno fosse mascherato al popolo. Il bambino è don Corrado. Tornato in patria sano e salvo, il Conte d'Urghel aveva avuto dalla moglie don Garzia, unico e legittimo figlio.

Don Ruggiero non crede a quanto esposto, ma deve riconoscere che la grafia è proprio quella di Adelaide. Il Re è profondamente turbato; a questo punto, non può consentire che un uomo di sangue vile salga al trono d'Aragona. Don Gastone, intanto, ripensa ai suoi piani per approdare alla meta agognata.

Rimasto solo, don Corrado si sente un estraneo, cade in un vortice d'affanni, e invoca la morte.

### Atto III

III, 1. Don Corrado, degradato a villano, deve lavorare nell'orto della reggia (*entracte*).

Sopraffatto dalla vergogna, si rivolge a don Garzia affinché possa essere allontanato dalla corte. Questa soluzione non è possibile per rispetto del decreto regio; poiché non crede alla sua umile nascita, il popolo insorto si deve persuadere della realtà e porre fine ai tumulti. Don Gastone rimarca il rispetto dell'esecuzione dei voleri regi.

III, 2. Solo con i suoi pensieri, don Corrado mette da parte la vergogna, prende consapevolezza del nuovo stato. Non dimentica, tuttavia, coloro che l'hanno sempre amato: don Ruggiero e Rosaura.

III, 3. Giunge Truffaldino che, in veste di ortolano, ha l'ordine del Re di far scavare una fossa a don Corrado; gli ricorda che deve abbandonare l'alterigia e che se non lavora dovrà bastonarlo. Don Corrado cambia contegno e, con umiltà, chiede perdono. Truffaldino, pur avendo il Re dato ordine agli ortolani, pena la vita, che nessuno della corte si accosti e parli a don Corrado, ha insegnato una via segreta a Rosaura per poterlo raggiungere.

III, 4. Rosaura vorrebbe salvare l'amato. L'uomo è a disagio, cerca di fuggire, ma viene trattenuto. Rosaura gli rivela la volontà di sposarlo; don Corrado non si sente degno della sua mano e, nel rispetto dell'onore e del decoro della donna, le chiede aiuto affinché gli sia concesso di allontanarsi dal regno d'Aragona. Ferita dal rifiuto e dal ragionamento di don Corrado, collerica, si allontana.

III, 5. Don Corrado, solo e triste, si interroga se lasciarsi alle spalle il passato o morire. Raccoglie la vanga e si rimette a lavorare.

III, 6. Incurante del decreto regio, don Ruggiero si reca da don Corrado nell'intento di liberarlo, allontanarlo da quelle mura, e cedergli gli Stati d'Urghel. Si abbracciano.

III, 7. Giunge don Garzia per annunciare a don Ruggiero che il Re lo ha designato sposo dell'Infanta; appena vede il padre abbracciato a don Corrado, lo rimprovera. Don Ruggiero dichiara che, nonostante le circostanze, don Corrado è sempre suo figlio. Don Garzia lo offende e sfodera la spada contro don Corrado, ma si ferisce da solo a una mano. Chiama i soldati e accusa don Corrado, che ha preso la spada di don Ruggiero per difendersi, di averlo ferito.

III, 8. Don Gastone dà ordine ai soldati di arrestare il villano, mentre don Garzia vuole la sua morte. Don Corrado, difendendosi con la sola spada, riesce a scappare. Agitato, don Ruggiero non potendo far nulla per proteggere e salvare il figlio, invoca per sé un uguale destino di morte.

III, 9. La scena si sposta all'interno della corte. Brighella dichiara a Tartaglia che ha deciso di comporre un dramma flebile, non più un romanzo. Pantalone li raggiunge in affanno e li mette al corrente dei fatti recenti.

III, 10. La scena è ambientata in una sala con verone. Don Corrado, in fuga, incontra Rosaura e le chiede soccorso per salvarsi da morte sicura; la donna gli indica una porta che conduce alle stanze terrene, disabitate, di don Ruggiero. Qui don Corrado si nasconde.

III, 11. Per depistare gli inseguitori, Rosaura si affaccia con impeto al verone e, fingendo di non vedere nessuno, grida spaventata; riferisce a don Garzia che don Corrado è scappato dal verone ed è fuggito a cavallo. Per don Gastone si rende pertanto necessaria la morte di don Corrado; l'esito del suo piano non deve essere compromesso.

III, 12. Don Garzia, al cospetto del Re, accusa don Corrado di averlo ferito e di aver tentato una rivolta del popolo. Don Ruggiero interviene in difesa di don Corrado, disposto a sacrificare la propria vita pur di salvarlo. Il Re è inamovibile; dà ordine alle guardie di arrestare il Conte d'Urghel e perseguire don Corrado, vivo o morto. Nel frattempo, vengono predisposte le nozze dell'Infanta con don Garzia.

III, 13. Temendo che la fuga di don Corrado possa sconvolgere i progetti e portare alla luce un terribile arcano, don Gastone ordina a don Garzia di nascondersi nel luogo più solitario della reggia e di fargli sapere dove raggiungerlo.

III, 14. La scena è ambientata in una magnifica sala terrena. È notte. Don Corrado si trova ancora nella stanza, buia, e cerca un'uscita per fuggire dal regno. Il suo pensiero è comunque rivolto a don Ruggiero e Rosaura.

III, 15. Brighella informa don Gastone che don Garzia gli ha ordinato di portarlo nella stanza dove lo dovrà aspettare.

La scena notturna andrà ad aggiungersi alla trama del dramma flebile di Brighella.

Don Corrado, avvolto dall'oscurità, e scambiato per il fratello, finge di essere don Garzia e scopre così l'arcano. Don Gastone consegna una lettera a don Corrado, recapitatagli da don Raimondo prima della sua ultima battaglia, per farla pervenire a don Ruggiero. Don Gastone, sospettoso, l'aveva letta segretamente e tenuta. Don Raimondo, creduto morto, si scopre frattanto essere rinchiuso in una torre di un feudo di don Gastone, per impedire che la verità sia nota. A conclusione del racconto, don Gastone si allontana dalla scena.

III, 16. Don Ruggiero, solo nella propria stanza, si strugge dal dolore e piange. Don Corrado, celato, gli s'avvicina. Si abbracciano. Gli porge subito il foglio: è don Ruggiero il padre di don Corrado. Don Gastone sta giungendo. Il Conte d'Urghel indica allora a don Corrado una porta segreta che conduce alle sue stanze, ove si rivestirà come un tempo. Lo invita poi a raggiungerlo e a recarsi insieme al cospetto del Re.

III, 17. Don Gastone avverte don Ruggiero che il Re vuole chiedergli l'assenso per le nozze di don Garzia e l'Infanta.

III. Scena ultima. La scena contempla tutti i personaggi: Brighella, nel fondo della sala, annota sui fogli con il *toccalapis* gli eventi che confluiranno nel dramma flebile; al suo fianco è presente Tartaglia, con cui si consiglia a bassa voce.

All'annuncio che don Garzia è stato designato alle nozze con l'Infanta, don Ruggiero dichiara di rinunciare a tale onore e consegna al Sovrano il foglio avuto da don Corrado: nella lettera indirizzata a don Ruggiero, la regina Idalba svela di aver avuto da lui un figlio, nato dal loro segreto, ma legittimo, matrimonio. Allontanata dal consorte a causa della politica tiranna della corte, per la Regina era stato decretato il ritiro forzato; prima della morte, don Raimondo le aveva promesso di recare il neonato al padre, affinché venisse allevato nella sua casa. Nessuno doveva sapere che era stata lei a partorirlo; il bambino doveva essere creduto figlio di un contadino, sino al giorno in cui don Raimondo avrebbe rivelato tale segreto di fronte alla corte d'Aragona.

Adelaide è sposa illegittima di don Ruggiero, che, all'oscuro della gravidanza della Regina, aveva condisceso al matrimonio per salvare Idalba da morte sicura. Don Corrado è figlio del

Conte d'Urghel e della regina Idalba, fratellastro di don Alfonso, e dunque suo legittimo successore.

Don Garzia, saputo di essere figlio bastardo di don Ruggiero, non essendo valido il matrimonio con Adelaide, fugge colmo di disperazione e vergogna. Don Gastone, di fronte alla verità, si inginocchia ai piedi del Re, porgendo il capo in segno di sottomissione e di condanna a morte per le azioni compiute.

Brighella appare al cospetto del Re con le sue annotazioni. Legge l'«ossadura» dell'ultima scena del dramma flebile con il lieto fine: don Corrado erediterà il trono, dopo l'abdicazione di don Alfonso, e sposerà Rosaura. Il Re approva e dà l'assenso alla stesura dell'opera, che Brighella presenterà il giorno dell'incoronazione di don Corrado.



## II. 2 I personaggi: i nobili spagnoli

### *Don Alfonso, re d'Aragona*

Come si è accennato, nella *Prefazione* Gozzi avverte che la *pièce* è stata messa in scena con un titolo diverso rispetto al testo a stampa, *Il Re tisico, o sia I due fratelli nimici*: la scelta di inserire il personaggio del Re, accompagnato dalla sua caratteristica peculiare, la debolezza causata dalla malattia, attribuendogli una posizione a livello di personaggio principale, non può essere casuale. Sul palcoscenico l'attore che lo interpretava doveva attirare l'interesse e l'entusiasmo da parte del pubblico veneziano, concentrato sui commenti comici e esilaranti delle maschere, sulle loro improvvisazioni o trovate, che costantemente contrappongono la figura del Sovrano all'aspetto florido degli altri personaggi e le cui azioni nel primo atto in veste di giovanotto arzillo sono per Brighella ideali per riempire le pagine di un bel "romanzetto".

Judith Farré Vidal espone nel suo chiaro, quanto chiarificatore, saggio «*Hasta el fin nadie es dichoso*», de Agustín Moreto y su reescritura a partir de «*Los enemigos hermanos*», de Guillén de Castro, e alla quale in seguito è stata affidata l'edizione critica dell'opera moretiana<sup>1</sup>, un'interessante ipotesi sulla figura di don Alfonso e i due cugini di Moncada, legata alla scelta del titolo:

la evocación de la figura de Juan José de Austria en el personaje de Sancho, en la obra el hijo predilecto del Conde de Urgel, explicaría también el cambio de título de la comedia de *Los enemigos hermanos* por *Hasta el fin nadie es dichoso*, evitando así cualquier posible referencia a las rivalidades que podrían existir entre el único hijo bastardo reconocido de Felipe IV y su heredero, Carlos II. De este modo también se podría entender que la comedia no llegara a representarse en palacio ni tuviera mucha repercusión en los corrales, ya que Juan José de Austria se enfrentaría muy pronto a la llegada de Mariana de Austria a la corte tras su matrimonio con Felipe IV (1647) y, además, el título de la fuente original de Guillén de Castro estaría siempre implícito en el horizonte de expectativas del público de la época. Quizá Moreto, teniendo muy presente la dedicatoria a su mecenas, quiso homenajear la larga campaña que

---

<sup>1</sup> Si veda la sua «edición crítica» di *Hasta el fin nadie es dichoso*, cit., pp. 181-330. Della stessa autrice sull'argomento: *De amor, honor y mujeres en Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto*, in *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010, pp. 217-234; infine, *La comicidad y los graciosos en Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto*, in *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela-AISO, 2011, vol. 3, pp. 1023-1032.

supuso la rebelión catalana y redactó una comedia para ser leída más que representada, aspecto que finalmente condicionó su escasa repercusión en las tablas<sup>2</sup>.

La seconda parte del titolo, *I due fratelli nimici*, si rifà alla fonte “originaria”, quella di Moreto, *Los enemigos hermanos* di Castro – il valenciano si ispira al teatro italiano del XVI secolo per determinati temi e impianti, così come nel secolo successivo i drammaturghi italiani faranno lo stesso con lui in traduzioni o adattamenti –, ma non vi sono testimonianze da parte di Gozzi circa una sua lettura, o conoscenza attraverso la compagnia Sacchi, del testo di questa *comedia*. Non vi sono dubbi invece che conoscesse Castro per via francese – un rapporto difficile da studiare in relazione al contesto di una vivace circolazione europea di testi e di spettacoli –; se ne può infatti trovare traccia nell’*Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, con un Gozzi critico verso il teatro francese, «non si potrà giammai guardare il Teatro Italiano coll’esempio del Teatro Francese», riportando il caso del fortunatissimo *Cid* di Pierre Corneille, «tratto da Don Guillian de Castro, Spagnuolo»<sup>3</sup>. La trama dei riferimenti letterari e culturali, nella quale si inserisce il *corpus* “spagnolesco”, è ben più spessa di quanto non farebbe intuire a prima vista il confronto tra l’opera del conte e la fonte del *Siglo de Oro*, precisata nel caso dei *Due fratelli nimici* nella *Prefazione*, e mette in evidenza una bidirezionalità nel percorso di scambi e influssi culturali tra la Spagna e l’Italia, sondata in breve nel capitolo introduttivo, ma che non è solo tale, perché è da includersi anche la Francia, la mediazione francese indispensabile fin dal XVII secolo.

Nel 1642 Francesco Castiglione porta il *Cid* in Italia con la sua traduzione in endecasillabi e settenari a rima libera, mentre cinque anni dopo, per quanto riguarda l’opera a stampa, si conosce la traduzione di Andrea Valfré, accademico di Torino e Firenze, e nel 1653 avviene la prima rappresentazione italiana, a Roma, in lingua francese tuttavia, presente la regina Cristina di Svezia; traduzioni e riscritture (anche anonime), opere a stampa di originali e non, rappresentazioni (il *Cid* degli Attori) diffondono il *Cid* tra Sei e Settecento, grazie a nomi come Giacomo Brunozzi (*Il duello d’amore et di fortuna*, Bologna, Longhi, 1670, 1673), Ferecida Elbeni Cremete (*Amore et onore*, Milano, G. Marelli, 1675 e Bologna, G. Longhi, 1679), Giovanni Andrea Zanotti (*Onore contra amore*, Bologna, G. Longhi, 1691), Domenico David (*Amor e dover*, Venezia, Niccolini, 1697), Filippo Merelli (Collegio Clementino, *Il Cid*, Roma,

---

<sup>2</sup> J. FARRÉ VIDAL, *Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de Los enemigos hermanos, de Guillén de Castro*, cit., p. 416.

<sup>3</sup> C. GOZZI, *Appendice al «Ragionamento ingenuo»*, cit., pp. 528, 588 nota che continua alla pagina seguente.

Luca Ant. Chracas, 1701; 1722), Giacomo Alborghetti (*Il Gran Cid, dramma per musica*, Massa, Stamperia Ducale, 1715; Firenze, Pieri, 1737), Giuseppe Gorini Corio (*Il Duca di Guisa*, Milano, G. Pandolfo Malatesta, 1728; 1730; Venezia, G. Albrizzi, 1732), lo stesso Giuseppe Baretti, con la sua traduzione *Il Cid* (Venezia, Bertella, 1747), Antonio Landi (*Il Rodrigo*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1765; Firenze, Stamperia Moücke, 1766), Pizzi (*Il Cid, dramma per musica*, 1769), Giovanni Gualberto Bottarelli (*Il Cid, dramma per musica*, 1769), Giuseppe Greatti (*Il Cid*, Venezia, A. Curti q., 1794; Venezia, [A. Fortunato Stella], 1798).

La *pièce* *Il Cid* di anonimo viene, per esempio, rappresentata nel 1691 presso il teatro del Casino di San Marco di Firenze grazie agli accademici di Borgo de' Greci (detti del Nuovo Improvviso, poi Saggiati), mentre nel carnevale 1694 viene messa in scena presso il teatro del Cocomero dagli ormai Saggiati. La fonte spagnola è quella di Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, scritta tra il 1605 e il 1615, e quasi sicuramente arrivata in Italia attraverso la rielaborazione francese di Corneille, quest'ultima rappresentata per la prima volta alla fine del 1636, o più probabilmente al principio del 1637 (Gozzi conosce, inoltre, un'opera basilare per la definizione del concetto di Spagna presso il pubblico italiano dell'epoca, ovvero il romanzo *Gil Blas* di Lesage); esistono infatti all'epoca diverse traduzioni italiane come attesta, tra gli altri, un manoscritto senese anonimo intitolato *Il Sid. Commedia trasportata dallo spagnolo in Francese e dal Francese in Italiano* (BIS, ms. G.XI.68). Il testo messo in scena dai Saggiati è pubblicato anonimo per la prima volta nel 1699 a Bologna, per il Longhi, con il titolo *L'amante inimica ovvero Il Rodrigo Gran Cidd delle Spagne, Opera Tragicomica di Pietro Cornelio Tradotta dal francese, & accomodata per le Scene alla maniera italiana*<sup>4</sup>, anche se la commedia circola manoscritta prima della pubblicazione, dovuta secondo alcune ipotesi a un autore appartenente alla stessa accademia di Borgo de' Greci<sup>5</sup>.

Il titolo eletto da Gozzi si inserisce in quel filone teatrale che Carmelo Alberti ha delineato per il suo "antagonista" Goldoni nell'analisi dei *Due gemelli veneziani*, testo stampato per la prima volta nel 1750 (nell'edizione Bettinelli), che tiene conto di una

---

<sup>4</sup> Cfr. C. GARCÍA, *El Cid en Italia en el siglo XVIII*, in *Il Gran Cid delle Spagne. Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, a cura di M. Lombardi-C. García, Firenze, Alinea editrice, 1999, pp. 63-202, in part. pp. 68-78, 183-185 (fondamentale *Para un Catálogo de las traducciones italianas del Cid. Siglos XVII-XVIII*, pp. 179-200); si veda anche EAD, *El Cid en Italia*, in *Percorsi europei*, cit., pp. 129-166.

<sup>5</sup> Tutte le informazioni provengono dalla fondamentale *Cronologia in Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, a cura di N. Michelassi-S. Vuelta García, vol. I, Firenze, Alinea editrice, 2013, pp. 62-65.

tradizione che va da Plauto passando attraverso il Cinque e Seicento, per indicare negli *Scenari* di Basilio Locatelli (1617) una serie di soggetti intorno al tema dell'assoluta somiglianza: nei titoli ricorrenti vi sono *Li due simili*, *Li due simili di Plauto*, *Li dui fratelli simili* e un vicinissimo *Li dui fratelli rivali*.

L'opera di Goldoni gioca un ruolo di rilievo nella sua drammaturgia veneziana non a caso per «la propensione a sondare le tecniche di una teatralità romanzesca». Nei *Due gemelli veneziani* si instaura, come sarà nei *Due fratelli nimici*, «la tendenza a dilatare i soliloqui fino a dar loro una funzione di resoconto e d'incremento narrativo all'azione scenica», si pensi ai tre affidati a don Corrado e alla loro funzione di svolta all'interno della trama, e si costruiscono personaggi che «segnalano direttamente allo spettatore gli antefatti della propria storia, oppure fissano i parametri di una moralità tipica della tradizione letteraria europea», un po' il ruolo delle maschere rispetto ai nobili spagnoli<sup>6</sup>.

Continuando, non si può non rammentare il titolo *Gli duoi fratelli rivali*, in data 1601, di Giovan Battista della Porta (Vico Equense, 1535-Napoli, 1615), commedia in prosa in cinque atti, in Venezia, per Giambattista Ciotti, 1601 e 1606, ed. in Napoli nella stamperia e alle spese di Gennaro Muzio, mentre in data 1726 nel Tom. II. delle *Opere dell'Autore*<sup>7</sup>; inoltre, *I due fratelli discordi*, commedia in prosa dell'accademico Disunito, detto l'Incapace, ovvero Florindo de Silvestris, in Bracciano, per il Fei, 1693; ma si pensi anche a *Le due sorelle rivali*, commedia in prosa di Eusebio Lucchetti, detto l'Ostinato de' Disuniti, in Venezia, per gli Eredi di Altobello Salicato, 1609; e dopo l'uscita dei *Due fratelli nimici* di Gozzi, nel secolo successivo, si incontra *La sposa di Messina o sia I fratelli nemici*, tragedia con cori di Federico Schiller, tradotta per la prima volta dal tedesco all'italiano da Pompeo Ferrario, Milano, per Giovanni Pirotta, in S. Radegonda, 1819; fino ad arrivare a un *Alessandro, principe di Salerno, ossia i Due fratelli rivali*, ballo mimico-tragico in cinque atti di Luigi Astolfi, Padova, Novo Teatro, la fiera dal Santo, 1831.

Si ricordi, in questo gruppo di titoli, quello di Vittorio Alfieri, *Polinice*, tragedia versificata nel 1775 e pubblicata nel 1783 dopo diverse revisioni, poiché condivide il titolo con una delle due fonti nella prima stesura in francese, ovvero *Les frères ennemis*, essendovi alla base la nota tragedia di Racine, *La Thèbaïde, ou Les frères ennemis* (*La*

---

<sup>6</sup> Cfr. C. ALBERTI, *Goldoni*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 78-81.

<sup>7</sup> Si rimanda per quest'ultimo titolo all'Edizione nazionale delle opere di G. B. DELLA PORTA, *Teatro, III. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 3-114.

*Tebaide o I fratelli nemici*)<sup>8</sup>, in cinque atti, rappresentata il 20 giugno 1664, che per influenza delle *Fenicie* di Euripide mette in scena l'aspro contrasto tra i figli di Edipo<sup>9</sup>; e, ancor prima, quello di Paul Scarron, il *Roman comique* (1651-1657), in cui viene trattato il tema dei fratelli rivali, un allusivo riferimento autobiografico, attraverso non solo la rappresentazione da parte della compagnia teatrale protagonista del *Nicomède*, tragedia di Corneille (sui due fratelli Nicomède e Attale, nati dallo stesso padre), ma ancor più con l'inclusione della quarta novella spagnola nel piano narrativo, ossia *Les Deux Frères rivaux*<sup>10</sup>.

Riprendendo, dopo la parentesi del titolo, il discorso sulla creazione del personaggio del Re tisico, don Alfonso d'Aragona, somigliante al Carlo Magno creato da Luigi Pulci, un vecchio in balia del proprio potere, vi è la volontà gozziana di inserire un controcanto palesemente ridicolo all'interno del gruppo stesso dei

<sup>8</sup> Cfr. anche A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in Carlo Gozzi. *I drammi "spagnoleschi"*, cit., p. 148.

Eteocle e Polinice sono figli di Edipo e Giocasta, ma soprattutto fratelli in rivalità per il trono di Tebe. Della funesta lotta tra i due fratelli tratta probabilmente la *Tebaide*, componimento epico risalente al VII secolo a. C. non più conservato, sulla sorte della dinastia tebana. Si apprende dello scontro tra Eteocle e Polinice dall'opera di Stazio, che nel I secolo d. C. scrive un componimento epico con lo stesso titolo; in seguito appaiono diverse tragedie che accennano alla contesa o in cui questa assume il ruolo di tema centrale: l'*Edipo a Colono* di Sofocle, i *Sette contro Tebe* di Eschilo (in cui lo scontro diviene il tema centrale), le *Fenicie* di Euripide, l'*Antigone* di Sofocle, le *Supplici* di Euripide. Ispirandosi alle *Fenicie* di Euripide, Seneca scrive una tragedia dallo stesso titolo. Nella letteratura moderna, il tema di questa lotta tra fratelli – il più tragico dell'antichità secondo J. B. Racine – ritorna, per esempio, nella citata *Thébaïde ou les frères ennemis* (1664), nell'opera di Gabriel-Marie-Jean-Baptiste Legouvé che riecheggia la prima (*Étéocle et Polynice*, 1799) e quella di Vittorio Alfieri, *Polinice*.

<sup>9</sup> Carlo Calcaterra afferma che le due fonti sono compresenti: quando l'autore «aveva disteso il canovaccio francese, aveva preso ispirazione dal Racine e dal Brumoy e perciò con tutta schiettezza nella *Vita* egli poi attestò che il *Polinice* era nato "gallo"; ma, quando egli diede forma italiana alla tragedia, attinse assai più dal poema staziano del Bentivoglio che non alla tragedia francese», in C. CALCATERRA, *La questione staziana intorno al "Polinice" e all'"Antigone"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCIII, 1928, pp. 69-100 (ripubblicato in ID., *Il Barocco in Arcadia: e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 209-235). Del rapporto intercorrente tra il Polinice e le sue fonti francesi si è già occupato Roberto Salsano nel suo *Saggio sul Polinice alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1979. Sul *Polinice*, cfr. ancora N. IMPALLOMENI, *Il "Polinice" dell'Alfieri*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXI, 1893, pp. 70-116; V. LUGLI, *La Thébaïde e Polinice*, in ID., *La cortigiana innamorata e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 36-48; F. SPERA, *Lettura del Polinice di Vittorio Alfieri*, in AA. VV., *Studi vari di lingua e letteratura in onore di Giuseppe Velli*, Bologna, Cisalpino-IEU, 2000, pp. 617-634. Si veda anche l'edizione di G. FORESTIER, *La Thébaïde ou les Frères ennemis. Notice*, in Racine, *Oeuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999.

<sup>10</sup> Ilaria Crotti indaga la presenza del palinsesto romanzesco cervantino e del *Roman comique* di Scarron nel suo *Epifanie del 'romanzesco'*, in EAD., *Le Memorie inutili di Carlo Gozzi. I mostri della mente e i fantasmi dell'io*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-136. Per l'opera di Scarron, cfr. *Mem.*, II, II, 19, p. 532. Inoltre, EAD., *Immagini dell'"ingenioso hidalgo" nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in *Il revival cavalleresco dal «Don Chisciotte» all'Ivanhoe (e oltre). Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Gimignano, 4-5 giugno 2009)*, a cura di M. Mesirca – F. Zambon, Pisa, Pacini, 2012, pp. 51-74.

Cfr. anche J. GUTIÉRREZ CAROU, *Un 'don Quijote poético' veneciano: La novela cervantina en la obra de Carlo Gozzi*, in *Don Quijote en su periplo universal: aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*, coord. por Hans Christian Hagedorn, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

personaggi “alti”, una sorta di anti-eroe che desta simpatia, e al contempo un eroe che non cerca tanto giustizia per la condizione sfavorevole in cui versa, quanto giustiziere a suo modo dell’ordine sociale e politico del regno con la volontà di metter fine ai contrasti tra i cugini e trovare un successore all’altezza del ruolo.

Don Alfonso è colui che, comparso già nella seconda scena in abiti da cacciatore<sup>11</sup>, «“travestito” da Gozzi nell’attitudine di una “Maestà tisica”, simile a quelle dei buffi sovrani dell’*Amore delle tre melarance*»<sup>12</sup>, interrompe la discussione tra Brighella e Tartaglia e dà l’avvio all’azione vera e propria della tragicommedia; in tutta la sua solennità, ritorna nella medesima mansione nell’ultimissima scena, questa volta per decretare lo scioglimento dell’opera di Brighella, di quella scrittura “di rappresentazione” del suo progetto teatrale, e chiudere il sipario sulla storia. È una figura cerniera che diventa indispensabile in funzione mediana tra la vita reale e la finzione romanzesca imbastita dallo scrittore Brighella-Gozzi.

Non è trascurabile, nelle ragioni che hanno portato Gozzi a fare menzione nel titolo della malattia del Sovrano, un voluto riferimento a un aspetto della propria vita che tanto lo ha condizionato, l’ipocondria, e che ritorna insistente in tutto l’epistolario, non disgiunto a volte da una vena autoironica. Il persistente disagio che Gozzi confessa, e che non ha mai occultato – tra la «febbre putrida» e l’«insidioso reuma di petto»<sup>13</sup> –, viene a definire la natura stessa delle lettere che scambia con Innocenzo Massimo *senior*, anche lui di salute cagionevole, quelle «Gazzette ipocondriache»<sup>14</sup> che includono nondimeno la somatizzazione di angustie della vita quotidiana appartenenti alla sfera familiare ed economica<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Un precedente, forse “azzardato” a livello interpretativo, potrebbe ritrovarsi nel *Re alla caccia* (1763) di Goldoni, libretto per opera giocosa musicato da Baldassarre Galuppi e rappresentato al Teatro di San Samuele. Sempre Carmelo Alberti sottolinea lì un procedimento creativo da parte di Goldoni che «tende a mettere in crisi i modelli da cui ha tratto ispirazione, una vera catena di trasferimenti tematici lungo le assi privilegiate della cultura europea, a partire dagli spunti ricavati da Lope de Vegae Calderón, attraverso la commedia *The King and the Miller of Mansfield* (1737) di Robert Dodsley, fino alla *Partie de chasse d’Henri IV* (1762) di Charles Collé e all’opera *Le Roi et le Fermier* (1762) di Jean-Michel Sedaine». E una somiglianza con il testo gozziano, almeno nel primo atto, si potrebbe trovare nella messa in scena del confronto tra il mondo aristocratico e quello della campagna, con le rispettive contraddizioni, tra il quadretto bucolico e i soprusi nobiliari, i tradimenti affettivi, le ambizioni di censo. Cfr. C. ALBERTI, *Goldoni*, cit., pp. 289-291.

<sup>12</sup> A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, cit., p. 138.

<sup>13</sup> Lettera di Carlo Gozzi a Sebastiano Mulletti, Venezia, 29 maggio 1784, in C. GOZZI, *Lettere*, cit., p. 138; il tema ritorna in buona misura nella seconda Parte delle *Memorie inutili*.

<sup>14</sup> C. GOZZI, *Lettere*, cit., p. 153.

<sup>15</sup> La cattiva salute è una costante nelle lettere di Gozzi: cfr. J. GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi. La vita. Le opere. La critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006.

L'incursione autobiografica costituisce uno degli aspetti salienti dell'opera gozziana, e che la rendono originale. Nella *comedia* di Moreto, diversamente, l'accento vero e proprio alla malattia del Re emerge quando l'Infanta spiega il fatto dell'aquila (*jornada primera*) e quando Garcia racconta allo zio don Gaston l'episodio relativo alla caccia delle fiere tenutasi a corte (*jornada segunda*): il lato convenzionale e solenne prende il sopravvento per esaltare la figura del Re quale tutore dell'ordine e della giustizia, capisaldi inviolabili nella Spagna del Seicento. Secondo il punto di vista di Gozzi, "l'essere tisisico" è da vedersi soprattutto come uno stato psicofisico, che si riversa nella quotidianità del vissuto; nelle *Memorie inutili*, quando rievoca episodi legati alla sfera familiare, appare con evidenza il fatto che parli per ben due volte di «regno tisisico»<sup>16</sup> e che, nel racconto della sua lunga malattia, ricordi l'immagine del Re tisisico, ridotto a un'ombra, che si ritira per curarsi con il «latte d'asinella»<sup>17</sup> nella fine dell'«ossadura» del dramma flebile di Brighella<sup>18</sup>:

Sempre pensando a ripigliare il mio litigio col signor Marchese Terzi di Bergamo per procurare del bene alla famiglia, de' recidivi sbocchi di sangue dal petto, ammansavano il mio desiderio.

Molti Dottori in medicina mi guardavano come un *tisisico* vicino allo spirare [...]. I più esperti Medici dell'Università di Padova m'ordinavano di bere il *latte d'un'asinella*, medicina che non faceva altro che dirmi: *Tisicuzzo* raccomanda l'anima tua<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> *Mem.*, I, I, 3, pp. 216-217. In particolare, Gozzi afferma che Luisa Bergalli, moglie del fratello Gasparo, «innamoratasi d'un dominio ideale, e divenuta *Sovrana d'un regno tisisico*, col desiderio di far tutti felici, con verace disinteresse, altro non fece, che tessere delle maggiori infelicità a tutti gl'altri non meno che a se medesima», *ivi*, p. 216. I corsivi sono miei, come per le seguenti citazioni tratte dalle *Memorie inutili*.

<sup>17</sup> Il latte d'asina veniva, infatti, utilizzato in medicina per curare diverse affezioni grazie alle sue virtù terapeutiche, note nell'antichità con Ippocrate e Plinio il Vecchio, in particolare nel libro XXVIII della *Naturalis Historia*, sino al naturalista francese Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), con la sua *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy. Tome Cinquième*, P. Duménil, 1835.

<sup>18</sup> «Sua Maestà tisisica [...] si ritira per prendere con quiete il latte d'asinella inutilmente», presente nella fine dell'«ossadura» del dramma flebile di Brighella (III, Scena ultima).

<sup>19</sup> *Mem.*, I, I, 31, p. 356. *Tisicuzzo*: diminutivo di tisisico, si ritrova in Boccaccio, *Decameron*, novella decima, seconda giornata, «Sì tisisicuzzo, e tristanzuol mi parete» (la novella racconta di Paganino da Monaco che ruba la moglie a messer Ricciardo da Chinzica). Ma si vedano anche Sacchetti, Bandello, Marino, Alfieri, Nievo, cfr. voce *Tisisico*, in S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 2000 (1961), s. v. Si rintraccia nel napoletano sei-settecentesco la coppia *tisisico/téseca* nell'opera di G. B. Basile, cfr. M. RUSSO, *La metaforia napoletana: evoluzione e funzionamento sincronico*, presentazioni di M. Pfister e P. Sauzet, Berna, Peter Lang, 2007, p. 114.

Anche la Marfisa gozziana, sorella di Ruggiero, dopo varie delusioni d'amore, finisce col diventare tisisica quando si trova in Spagna. *Tisicuzzo*, per fare un ultimo esempio, è termine che si riscontra nella già citata *Prefazione ad Amore assottiglia il cervello*; a proposito del *Sofà* di Francesco Albergati Capacelli, «ch'è alle stampe», Gozzi definisce l'opera un «parto [...] spossato e tisisicuzzo d'un ingegno» creduto tuttavia «capace di parti più robusti», per ribadire tale critica poco dopo, appunto il «tisisicuzzo Sofà», rispetto al successo ottenuto dalle sue *Fiabe* teatrali, *ivi*, pp. 14-15.

Risale, per concludere, al 1789 il Trattato *Del morbo tisisico. Libri tre* di Matteo Salvadori, medico tirolese del Vicariato di Mori, uscito a Torino presso la Società de' Libraj, 246 pp.; antecedente, datato 1777, è il

Francesco Saverio Bartoli, scritturato da Sacchi insieme alla moglie Teodora Ricci nel 1771, poteva essere perfetto per interpretare la parte del Re tisico, ricordato da Gozzi nelle *Memorie* come marito spesso malato della *sua* Teodora: «il Marito di lei era *infermo*, e [...] era stato dichiarato per tutti i segni evidenti, *tisico* in terzo grado»<sup>20</sup>; poco più avanti aggiunge altri particolari, come il fatto che «sputasse continuamente sangue marcioso»<sup>21</sup>. Non contento, in merito alle doti di attore-autore delinea un ritratto di Bartoli ben poco lusinghiero:

La Ricci aveva un marito buona persona, e che prima di fare il Comico, aveva fatto il Librajo. Quell'arte aveva lasciato in lui una spezie di fanatismo letterario. Leggeva tutto il giorno, e tutta la notte, e scriveva de' grossi volumi da porre alle stampe, co' quali, diceva egli, d'essere certo di fare un grosso guadagno, e delle investite per sè ed eredi. La sua indefessa, faticosissima sterile applicazione, lo alienava dalle cure domestiche, delle quali lasciava il peso, e la direzione alla Moglie, niente chiedendo per sè, e niente badando alle sue scarpe rotte, e alle sue calzette infangate, forse per imitare un filosofo. I frutti delle sue enormi erudite vigilie, erano una magrezza cadaverica, e de' *sputi di sangue pettorali*, che potevano terminare funestamente in una *tisi* con pericolo d'infettare la sua famiglia<sup>22</sup>.

Si potrebbe sospettare che il “perfido” conte (forse insieme al capocomico Sacchi, lui pure invaghitosi della Ricci) l'avesse preso a modello e ritenuto adatto a vestire i panni del «Tisico» – le pagine memorialistiche gozziane in questo periodo sono martellate da riflessioni/“turbamenti” che vedono in primo piano la presenza della Ricci nella compagnia –; sulla scorta delle parole di Roberto Alonge sulla funzione più direttamente pratica, che facilita l'identificazione dell'attore col personaggio<sup>23</sup>, nell'«idea di costruire il personaggio in relazione all'attore e quindi alla persona»<sup>24</sup>, si potrebbe essere, anche solo in minima parte, ispirato alla Ricci per il personaggio dell'Infanta<sup>25</sup>, sorella «sana» in contrasto con il Re tisico-Bartoli, intenta a scovare «un

---

*Trattato Della insussistenza del contagio tisico*. Dissertazione di Luigi Francesco Castellani, presso Mantova.

<sup>20</sup> *Mem.*, II, II, 13, p. 485.

<sup>21</sup> *Ivi*, II, II, 13, p. 487.

<sup>22</sup> *Ivi*, II, II, 12, p. 478.

<sup>23</sup> R. ALONGE, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008, p. 4.

<sup>24</sup> A. CINQUEGRANI, *Teatro, mondo e utopia nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., p. 525.

<sup>25</sup> Potrebbe essere stata Angela Sacchi Vitalba a interpretare il ruolo serio di donna Eleonora – che svolge in particolare nei primi due atti un'azione decisiva nello sviluppo della tragicommedia, in netto contrasto con la figura di Rosaura, comparando in scene di forte evidenza spettacolare –, attrice relegata a seconda donna con l'arrivo della Ricci, ma in casi eccezionali ancora nel ruolo di protagonista, per esempio in sostituzione proprio di questa – che ha partorito – nella *Caduta di Donna Elvira*, come si legge in una



aquilotto» – un bel cavaliere – più che «un’aquila». E allora risuonano le parole di Javier Gutiérrez Carou per quanto riguarda le *Memorie inutili*, ovvero che «lo spazio concesso alle opere di fonte spagnola appare ridimensionato a vantaggio di reagenti drammaturgici di stampo autobiografico, dalla relazione del conte con Teodora Ricci alla sanguinosa e ben nota polemica con il Gratarol»<sup>26</sup>, in generale delle «prevalenti urgenze di cronaca»<sup>27</sup>.

---

lettera di Bartoli in data 13 giugno 1772. Un'altra ipotesi è il nome di Chiara Simonetti, nel ruolo di prima donna in drammi scritti appositamente per lei da Gozzi, ovvero drammi “spagnoleschi” fino all’anno 1771 (ricordando anche *Doride* nel 1762): «Il Nobile Sig. Co. Carlo Gozzi conoscendo in lei molta disposizione per riuscire nell’arte comica una buona recitante, scrisse a sua requisizione la parte della Donna Protagonista nelle due rappresentazioni intitolate una: *La Caduta di Donna Elvira*; e l’altra *La Punizione nel precipizio*. Sostenne la Chiara quel nobile, e reale carattere con molta verità, e portandosi valorosamente [...] lo stesso Poeta scrisse altre parti, cioè quella di Donna Laura nel *Pubblico secreto*; e l’altra di Donna Violante nelle *Due Notti affannose*», in F. BARTOLI, *op. cit.*, vol. II, p. 241. Dopo l’ingresso di Teodora Ricci nella compagnia comica, viene impiegata come seconda donna. Cfr. G. BAZOLI, *La compagnia Sacchi*, in *L’orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, cit., pp. 208, 219-220.

<sup>26</sup> In questa nuova fase di attività letteraria assume particolare rilievo l’episodio dal quale scaturiranno le *Memorie inutili*. Nel 1775 Gozzi inizia a comporre la commedia *Le droghe d’amore*. Nel mentre la Ricci si stringe in sempre più intima amicizia con Pietro Antonio Gratarol, segretario del Senato veneto: tra amori e gelosie, tra scandali e vendette, nasce un grave conflitto con Gozzi. Già durante una seconda lettura della commedia con l’aggiunta di scene di fronte ai comici radunati – che non modificano, a dir il vero, il carattere di don Adone –, la Ricci, che ha lodato la prima volta il lavoro senza sospetto, dà segni di meraviglia, di sdegno e di risentimento, ritenendo di riscontrare evidenti allusioni a lei e al suo corteggiatore. Pur tra le incertezze, alla fine, la commedia è messa in scena, e la “prima”, il 10 gennaio 1777 al Teatro di San Salvatore, sortisce un grande successo sia perché le discussioni e i contrasti intorno all’opera, scaturiti dalla complicata e tragicomica vicenda hanno incuriosito e predisposto il pubblico, sia perché l’attore Giovanni Vitalba-don Adone è in tutto simile fisicamente, grazie anche al trucco, a Gratarol, ponendolo dunque in caricatura («Questa Commedia favolosa, che divenne quasi una Tragedia storica per de’ contrattempi, del bistorito pensare [...], de’ passi falsi, delle vendette [...], de’ puntigli, delle imprudenze, e delle esose comiche venalità [...] la fecero degenerare in una satira personale», *Mem.*, II, II, 19, p. 535). Potrebbe essere accaduto un fatto simile al marito della Ricci, Francesco Bartoli, attraverso la creazione del personaggio del Re tisico.

<sup>27</sup> Cfr. S. FERRONE, recensione al volume *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», vol. 19, 2012, pp. 287-290.

## *Don Ruggiero*

Accanto al Re, don Ruggiero è l'anziano custode dell'onore familiare, di ben «nonanta un anno», che non reca più traccia del rigoroso agire del Conde de Urgel, nobile spagnolo votato al rispetto delle rigide e severe leggi dell'universo cavalleresco. Don Ruggiero è un uomo sensibile e vulnerabile, che racchiude in sé tutti quegli elementi patetici e strazianti che, portati all'eccesso, ne fanno la caricatura dell'eroe tragico, o meglio di un personaggio tipico della *comédie larmoyante* nell'intensificazione di qualsiasi sentimento o gesto.

Fa sorridere questo vecchio decrepito e temerario che si mette alla ricerca dell'aquila, affrontando i molti rischi che una tale impresa comporta per un fisico già provato non solo dal peso degli anni, ma anche da una difficile battaglia come quella contro i Mori; suscita compassione quando si strugge e piange per la rivalità dei due figli, o quando invoca la morte pur di salvare l'amato don Corrado da un destino che gli è avverso, per opporsi strenuamente all'autorità del Re e difenderne la paternità – «Don Corrado è mio figlio; esce la voce / da quest'alma; Corrado è figlio mio; / chi 'l nega, è un traditor. La sola morte / per sostener tal verità mi resta» (III, 12) –, ricordando quasi nella figura dell'*hidalgo* che si scopre padre di un figlio non suo la storia dell'*Ilustre fregona* di Cervantes, attraverso i nobili sentimenti espressi dalla *novela ejemplar*<sup>28</sup> e il lieto fine relativo al legame di sangue che li unisce.

La consistente presenza nel testo di didascalie offre importanti precisazioni sulla sfumatura psicologica di questo personaggio, che si riflette nei suoi movimenti e nelle sue azioni; il costante stato d'ansietà per la sorte di don Corrado gli provoca un forte tremore della mano e copiose lacrime, «*leggendo se gli accresce grado grado il tremore nella mano del foglio, coll'altra mano si asciuga gli occhi col fazzoletto di quando in quando; egli dimostra grandissima agitazione*» (III, 16). Come sostiene Alessandro Cinquegrani, «le didascalie sono in grado, anche senza le battute del dialogo corrispondente, non solo di narrare gli eventi ma anche di far percepire la crescente tensione emotiva della scena»<sup>29</sup>. Queste puntualizzano nel testo, a parte indicazioni

---

<sup>28</sup> A tale proposito, si rimanda come approfondimento al volume *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, R. Bonilla, J. Ramón Trujillo y B. Rodríguez (eds.), Madrid, SIAL/ Prosa Barroca, 2012.

<sup>29</sup> A. CINQUEGRANI, *Le didascalie nel teatro «spagnolesco» di Carlo Gozzi*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro «spagnolesco» di Carlo Gozzi*, cit., p. 105.

spaziali e temporali, prossemiche, che completano il dialogo, il comportamento dei personaggi e il loro stato d'animo, ne completano la configurazione "caricata" nel caso del Conte tra abbattimento, angoscia e mestizia. Il suo fiume di lacrime, esagerato, i toni patetici e mesti<sup>30</sup>, i lamenti e sospiri, le interiezioni, ma anche l'intonazione se si pensa alla messinscena, piene di dolore per i figli, caratterizzano il codice linguistico proprio del personaggio di don Ruggiero, da ricollegarsi alla funzione emotiva/espressiva del linguaggio, in base al modello elaborato da Roman Jakobson, per veicolare lo stato d'animo, manifestare le emozioni e le sensazioni, più incentrato sull'esprimere che sul comunicare (i messaggi, infatti, sono incentrati sull'emittente e caratterizzati da una forte soggettività).

In questo caso, più di ogni altro, la didascalia è basilare per comprendere il carattere di deformazione caricaturale del personaggio, attraverso le sue manifestazioni di scoramento, le parole rotte dal pianto e dal lamento, atteggiamento tragico che si addice più ai personaggi femminili in un simile contesto. Oltre alle didascalie, la presenza sulla scena di don Ruggiero è spesso segnalata da *a parte*, commenti indicati nel testo da una didascalia, che il personaggio pronuncia "intromettendosi" nelle battute di svolta per la trama e per l'evoluzione dei personaggi – si pensi a quando "spezza" i discorsi di Rosaura o don Gastone relativi alle sorti di don Corrado e di don Raimondo di Cardona –, ed estraniandosi dalla rappresentazione stessa per rivolgersi al pubblico.

---

<sup>30</sup> Si pensi alla scena in cui legge la lettera della regina Idalba, resa nel testo fonte più come un recitativo, un Conde de Urgel che va "a braccio", senza dover leggere l'"inestimabile" foglio.

## *Don Gastone*

Negli *a parte* di don Gastone si rivela invece la trasfigurazione dell'atteggiamento del personaggio, che rivela le sue effettive intenzioni accanto ai disegni di vendetta, passati e futuri; si svelano allora al pubblico le classiche dualità menzogna/verità, finzione/realtà, che sovvertono l'usuale rapporto dimensionale, di equilibrio, ordine e gerarchia che esiste tra l'uomo e il mondo di cui fa parte. Don Gastone rappresenta l'altra faccia della medaglia rispetto a don Ruggiero: è figura machiavellica che per ambizione di potere architetta e organizza occultamente intrighi ai danni di don Corrado – in un *a parte* «Gioveran gli arcani, / e la mia ambizione, e la mia mente»<sup>31</sup> (I, 10) –, e non si fa scrupolo di servirsi di don Garzia come strumento per raggiungere i suoi fini. «Ti calma, m'asseconda, e non temere» (II, 4), «calma / è necessaria» (II, 5) e «mi segui, non temer» (II, 5) sono gli imperativi ricorrenti nel linguaggio dello zio-burattinaio nei confronti di un nipote-burattino, quest'ultimo caricato sino a divenire un tipo comico, maneggiato con freddezza affinché non dimentichi il fine ultimo comune: «È mia la tua vendetta» (II, 11).

Quando il macchinoso disegno viene alla luce, grazie a uno scambio di persona avvenuto nel buio di una stanza reale, don Gastone non esita a riconoscere che il suo esecrabile agire ha messo in pericolo la corte d'Aragona e, in atto di subordinazione e di rispetto verso l'autorità, invoca la pena suprema – «A' piedi vostri il capo mio alla morte...» (III, Scena ultima) –: nell'ultimo ed estremo gesto, il personaggio gozziano, che ha messo in discussione valori e ideali per interessi personali, prima di fronte a un possibile tradimento e poi di fronte all'inganno reale, viene ricondotto entro i recinti del codice d'onore a fondamento della società spagnola del XVII secolo. Il castigo non è necessario e la storia si può chiudere: giustizia è fatta, il colpevole si è esposto per la punizione (il *fin dichoso*), anche se alla fine ci sarà la soluzione moretiana del perdono, della riparazione, da parte del Re; quel che importa è il riconoscimento dell'eroe che ha superato le dure prove della vita (le insidie dello zio) dimostrando nobiltà di valori e gesti.

---

<sup>31</sup> Polisindeto.

## *Donna Eleonora*

Ancorata al senso del decoro, estranea a ogni forma di sensualità, diffidente verso l'esuberanza e parca nelle esibizioni dei propri sentimenti è la figura dell'Infanta, vittima anche lei delle battute sarcastiche di Brighella e Tartaglia, che le fanno cadere la maschera di donna compita, per dipingerla quale nobildonna preoccupata di trovar marito, o meglio di impalmare don Corrado, non l'aquila con il velo (I, 1).

Attrice di se stessa durante il colloquio con Rosaura, in cui i due personaggi femminili principali della tragicommedia si affrontano per dichiarare i propri sentimenti – verso lo stesso cavaliere –, donna Eleonora cela abilmente ogni impulso per mettere in pratica il progetto che ha in mente: abile stratega che studia il nemico, affina le armi per capire quali potrebbero essere le mosse della rivale in amore e aspetta con prudenza il momento più opportuno per intervenire secondo il contegno che le è consono. Torna con lei il modello di ascendenza moretiana della «Principessa filosofa», che finge d'esser in «astrazione, [...] tutto osserva, e freme nascostamente» (II, 5)<sup>32</sup>, nel preciso momento in cui confessa la passione che alberga nel suo petto, attraverso un intervento che ha come nucleo centrale la figurazione di un incendio non più dominabile; di fronte all'irruenza di questa passione tenuta a lungo nascosta, che l'assale, confessa in lacrime a Rosaura che il suo cuore «da gran tempo è acceso / [...] d'una vorace fiamma» (II, 7), metafora del “fuoco” frequente nella rappresentazione dell'infelice Didone folle d'amore a causa di Enea nel libro IV dell'Eneide («si strugge di una fiamma segreta» e «quel fuoco non le dà pace» risaltano in apertura del libro)<sup>33</sup>.

Il richiamo ai principi e al «decoro» si fa però sentire non appena mutano le sorti di don Corrado tra il secondo e il terzo atto della tragicommedia – «Il cambiamento mi

---

<sup>32</sup> Nella *Principessa filosofa*, donna Teodora fa il suo ingresso «con un libro leggendo, in astrazione» (I, 5), in C. GOZZI, *La principessa filosofa, o sia Il controveleno, dramma in tre atti*, in ID., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772 (ma 1773), tomo V, p. 166.

La descrizione dei movimenti dell'Infanta in didascalia fornisce informazioni sulla complessità interiore del personaggio: «L'Infanta guarda ora la soprascritta, ora Rosaura con agitazione. Vuol aprire con impeto la lettera, si trattiene, prende una sedia, la mette appresso un tavolino, con un sospiro si precipita sopra la sedia, s'appoggia al tavolino» (II, 7).

<sup>33</sup> L'Infanta parla di «affetti infiammati» (paronomasia) chiusi nel suo «seno» (metonimia) per don Corrado; mentre Rosaura, rinunciando all'amore per favorire la Sovrana, si sente esposta «a un inferno penace» (iperbole).

Consumata dall'amore, Didone si rivolge alla sorella Anna e si confida in un discorso intenso dai continui rimandi al *furor* e alla fiamma che attanagliano il suo animo: in particolare, il verso 23 «Adgnosco veteris vestigia flammae» lo si ritroverà in Dante nel canto XXX del *Purgatorio*, per riferirsi, è noto, a Beatrice (vv. 40-48: «conosco i segni dell'antica fiamma»).

contrista. Amore / mi tiranneggia... Allontaniam lo sguardo / da un oggetto funesto agli occhi miei» (II, 12) –: la speranza di avere don Corrado si allontana definitivamente da lei, poiché sono entrate in gioco vergogna e superbia per la condizione di inferiorità rispetto al rango a cui appartiene. Donna Eleonora risulta nella visione gozziana una personalità pressoché priva di sfumature; riveste i panni di principessa fiera e allo stesso tempo capricciosa, non è capace di perdere; se in lei regnano agitazione e timore di non trovare un marito alla sua altezza, ancor più pesa la sconfitta, è una vergogna di fronte all'intera corte, al popolo e soprattutto a se stessa<sup>34</sup>.

Quel che più conta osservare è la ripresa dal personaggio ideato da Moreto, piena di significato e valenza, della messa in campo durante la discussione con Rosaura di una sorta di *Disputatio rosae cum viola* che risale al frate milanese Bonvesin da la Riva (1240 ca-1315 ca), esempio romanzo più noto del contrasto, ove la rosa è allegoria della vanità e la viola dell'umiltà, rispettivamente l'Infanta e Rosaura, caratterizzato da un fine didascalico e pratico-morale<sup>35</sup>. La confessione di don Corrado di preferire Rosaura all'Infanta nella scena successiva fa sì che quest'ultima sia assalita da un furore come sempre controllato per alterigia. L'atmosfera si incupisce, il linguaggio si fa letterario, con toni elevati, che si risolve però alla fine in una quanto mai teatrale mimesi ironica. La ragione deve vincere sull'irrazionalità e con calma forzata si palesa ai due astanti, rivolgendosi a Rosaura con scherno in un discorso incentrato sull'allegoria suddetta (II, 8):

Con don Corrado / in disputa eravate, qual tra i fiori / abbia merto maggior. Sostenevate / voi la vermiglia rosa; don Corrado / della viola umil sostenne il pregio. / In ver dal canto mio la preferenza / alla rosa darei. Vidi talora / sprezzarla alcun che poi, corla volendo, / di tanto ardire quell'eletto fiore / colle spine punito ha il temerario. / Che senza il fior colla ferita destra / sanguinosa rimase in pentimento.

L'allegoria nel testo fonte fa riferimento invece alla rosa e al gelsomino («Jazmin»); l'Infanta in presenza di Rosaura e Sancho mette in scena un discorso tutto improntato su una psicologia sociale di puntiglio e decoro esteriore contrastante con i sentimenti più profondi di Rosaura (II, p. 22):

---

<sup>34</sup> Un valido riferimento per l'analisi della figura dell'Infanta è M. SAULINI, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995, in part. *Turandot: dall'intellettuale alla donna*, pp. 73-88.

<sup>35</sup> L'allegoria, secondo Borges, è in realtà anche alla base del genere del romanzo: «Questa è favola di astrazioni, come il romanzo lo è di individui. Le astrazioni vi sono personificate; per questo, in ogni allegoria c'è qualcosa di romanzesco. Gli individui che i romanzieri propongono aspirano ad essere generici [...]; nei romanzi c'è un elemento allegorico», in J. L. BORGES, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 2005, p. 1056.

Ya sé, que con Sancho estabas / arguyendo en la eleccion / de las flores, Sancho elige / por gusto e inclinacion / al Jazmin, y tu a la Rosa. / Mas si en ello juzgo yo, / llevense, ò no otras el gusto, / la Rosa por superior / merece à todas las flores / ventaja y veneracion, / y yà se ha visto tal vez / aquel que la despreciò / yendo a cortarla otro día, / por castigo de su error / lastimarse en las espinas, / y quedarse sin la flor.

Sentitasi autorizzata dal “grado”, e usurpando la legittima precedenza della viola nel prendere la parola, poiché fiorisce prima, la rosa elogia la sua bellezza, la sua maggior grandezza, importanza, a dispetto della rivale: «No sont per quel men bona, anc sia eo piceneta; / ben pò stà grand tesoro in picenina archeta» (vv. 18-19), ed esalta, superba, il suo colore, profumo, la gioia che suscita negli animi al suo sorgere. «“No sai que tu te dighi”, zo disc la rosorina, “no è flor k’habia honor sor la rosa marina. / In i orti e in li verzerii eo naseo fò dra spina, / olta da terra, e guardo inverse la corte divina. / Ma tu sì nasci in le rive, tu nasci entri fossai”» (vv. 29-36); e l’altra replica: «“Eo sont tuta amorevre, / eo sont comuna a tugi e larga e caritevre. / De mi golza omihomo a ki eo sont placevre; / de zo sont eo plu degna, plu humel, plu vaievre. / S’alcun villan no m guarda et el me met sot pei □ / s’el fa zo k’el no dé, lo dexnor non è meo [...]. / Eo sto aprovo la terra, humel, no dexdeniosa, / ma tu ste olta in le rame e bolda et orgoiosa» (vv. 37-46). È un botta e risposta fino a che interviene il giglio, con la sua purezza, a giudicare la contesa, proclamando vittoriosa proprio la viola. Bonvesin, d’accordo con il giglio, ricava da questo dibattito la morale di fondo: «La vïoleta bella, la vïoleta pura / alegra e confortosa se ’n va co la venzudha. / Ki vol esse cum’ vïora e trà vita segura, / sïa comun et humel et habia vita pura. / Quel è sì com’ vïora lo qual no vol mete cura / d’orgoio ni d’avaritia ni dra carnal sozura. / Ki preparà l’Altissimo e la Regina pura / per mi fra Bonvesin, habia bona ventura» (vv. 241-248)<sup>36</sup>.

La rosa, per chiudere la partita, irritata contro la viola perché è da tutti ricercatissima, la chiama dinnanzi al giglio per difendere la propria causa, la propria corona. Se la prima si palesa arrogante, sicura di sé, del suo “potere” come l’Infanta, la seconda si dimostra umile, rispettosa, capace di farsi da parte come la bella Rosaura; la presunzione verrà punita, e il giglio, un arbitro quale può essere visto don Corrado,

<sup>36</sup> Edizione di riferimento: B. DE LA RIVA, *Disputatio rosae cum Viola (G)*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, 2 voll. (per il testo: [http://www.classicaliani.it/ducento/bonvesin/03\\_bonvesin\\_disputatio\\_rosae\\_viola.htm](http://www.classicaliani.it/ducento/bonvesin/03_bonvesin_disputatio_rosae_viola.htm)).

futuro Re d'Aragona nel finale dell'opera, premierà il fiore tradizionalmente simbolo della semplicità virtuosa<sup>37</sup>.

In questo contesto, l'Infanta dimostra di voler aderire a un linguaggio raffinato che prevalga sull'immediatezza del vero intento, l'amore sincero per don Corrado, sembra quasi voler nascondere le proprie debolezze, pur nella sua superiorità di *status*, tramite una gara o sfida nei confronti di Rosaura, fondata sulla tensione e sulla complessità dell'orditura verbale ereditata in buona parte da Moreto; un sapere il suo quasi libresco che la dota di un apparente dominio di sé, sulle orme ancora una volta della «Principessa filosofa». Rosaura rappresenta l'antitesi dell'Infanta, ovvero frena ed equilibra i propri slanci emotivi grazie alla profonda passione interiore per don Corrado, allontanandosi dal modello di Diana-Teodora, che ha desunto dallo studio l'insegnamento che l'amore è da leggersi come la causa primaria delle umane calamità.

---

<sup>37</sup> La metafora della rosa per indicare la donna è un *topos* della letteratura medievale e un luogo comune dei poeti della *Magna Curia*: si vedano, per esempio, *Poi ch'a voi piace* di Federico II e *Rosa aulente* di autore sconosciuto, ma soprattutto *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo. Si pensi anche a Guido Guinizelli e alla sua nota *Io voglio del ver la mia donna laudare*: nei primi due versi, «Io voglio del ver la mia donna laudare / ed assembrarli la rosa e lo giglio», presente un chiasmo, mentre nel secondo verso una similitudine, in cui la donna lodata viene paragonata esplicitamente a elementi naturali quali la rosa e il giglio, simboli rispettivamente di amore e di purezza.

A proposito del tema della disputa tra la rosa e la viola, tra l'Infanta e Rosaura, si è preso a riferimento il pregevole studio di Maria Carla Marinoni, intitolato *La disputa tra la rosa e la viola dopo Bonvesin*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LX, fasc. III, sett.-dic. 2007, pp. 137-185. Marinoni spiega come il tema del contrasto amoroso, esistenziale, di carattere floreale è sì ben presente nella tradizione latina e mediolatina, tra *altercationes*, *contrastus*, *disputationes*, *conflictus*, *certamina*, ma anche in ambito romanzo e non romanzo, come i *partimen*, i *joc-partis* e le *tensos* della letteratura occitanica, le *batailles* o i *débats* oitanici, i *debates* spagnoli e i contrasti italiani. In particolare, il contrasto tra la rosa e la viola è un tipico esempio di contesa medievale; tuttavia, il più antico rappresentante del contrasto tra fiori, tra la rosa e il giglio (quale varietà di fiore dei campi), come nell'opera di Moreto, è il *Certamen rosae liliique* di Sedulio Scoto, autore del IX secolo. L'argomento si ritrova poi in Pier delle Vigne, in una lettera indirizzata alla moglie di Federico II, Isabella di Brienne, in cui si afferma la superiorità della rosa sulla viola, e nel *Conflictus rose et viole*, di anonimo, ascrivibile al XIII secolo, con parità finale tra i due fiori. Nel saggio, prima di analizzare il testo di Bonvesin, si cita anche la *Plaidoirie de la rose et de la violette* di Jean Froissart e la *Disputatio roxe et viole* di un anonimo lombardo, conservata in un manoscritto della Biblioteca Ambrosiana, con la vittoria però della rosa. Si veda al contempo l'importante contributo *La polisemia simbólica del fiore nella Disputatio rosae cum viola di Bonvesin da la Riva* di Javier Gutiérrez Carou, all'interno di *Estudios en homenaxe ás profesoras Françoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Regueira*, coord. por J. Lago, Ana Figueroa, Editores Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1995.



## Donna Rosaura

Rosaura rappresenta il personaggio “alto” attorno al quale l’azione prende slancio e dinamicità. La protagonista femminile è una donna sicura del proprio valore, del proprio ingegno e delle proprie capacità fisiche, capace di lanciarsi in corteggiamenti amorosi come un vero *galán* e di agire sempre seguendo il suo alto concetto di onore; non si lascia sopraffare dagli eventi avversi, ma lotta risolutamente per creare la propria fortuna. Si rivela il perno attorno cui ruota tutta la struttura drammatica, la vera artefice non solo del proprio destino ma in parte anche di quello dei personaggi nobili. Entra in scena con una ben definita caratterizzazione: saggia e austera, depositaria del sacro valore della giustizia, colei che incarna il ruolo della sovrana che non esita a intervenire per sedare i litigi dei villani Truffaldino e Smeraldina nel giorno del loro matrimonio.

Il suo è un linguaggio perentorio, che non lascia spazio a iniziative personali, chiaro nel definire il pensiero: «Calma, stolti villani», «non voglio», «regnar deve», «io voglio» sono secchi imperativi ai quali fa ricorso per ristabilire l’ordine nelle sue campagne, affinché «semplicitade», «pace» e «comun quiete» (I, 5) vigilino nel suo “regno”, per aprire una parentesi idillica attraverso la figura mitizzata dei villani, dei pastori: questi, infatti, vivono in uno spazio che pare fuori dalla storia e sono immuni da ogni forma di conflitto, causa della scomparsa del padre don Raimondo. Parrebbe inoltre ricalcare, nel passaggio dal primo al secondo atto, l’immagine della dama cresciuta come un selvaggio e pronta a confrontarsi, inserendosi e abituandosi, con il mondo civile e la vita di corte, la società descritta da don Diego Figueroa y Córdoba nella *Sirena de Tinacia*<sup>38</sup>.

È intraprendente e tenace, come dimostra la sua volontà di combattere soprusi e pericoli che possono insidiare l’ordine costituito nelle sue terre: «In questi alberghi /

---

<sup>38</sup> «Fue impresa la primera vez en *Parte qvarenta y qvatro* de comedias *Escogidas* (Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678, 4.), la décima en el orden del tomo y a nombre de «Don Diego de Córdoba y Figueroa». Se reimprimió suelta varias veces». Si veda *Los hermanos Figueroa y Córdoba: dramáticos españoles del siglo XVII* di Emilio Cotarelo y Mori ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-hermanos-figueroa-y-cordoba-dramaticos-espanoles-del-siglo-xvii/html/b87481ef-9152-4986-a544-95584b91281c\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-hermanos-figueroa-y-cordoba-dramaticos-espanoles-del-siglo-xvii/html/b87481ef-9152-4986-a544-95584b91281c_6.html)).

Inoltre: E. FAUSCIANA, *La produzione drammatica dei fratelli Diego e José de Figueroa*, in «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», 1, 2011, pp. 65-80; si è presa visione anche della Tesi di dottorato della stessa, *La collaborazione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba, con edizione critica di *Mentir y mudarse a un tiempo**, relatore prof. Alessandro Cassol, ciclo XXIII, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2012.

violenze, e inquietudini non voglio. / [...] Alme inquiete, dov'io son, non soffro» e «inalterabil pace in queste ville, / timor del Cielo, e de' terren la cura»<sup>39</sup> (I, 5); le sue parole riprendono il concetto espresso nelle *Georgiche*, II, 458-459 («O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolos»), secondo cui la vita genuina dei contadini è considerata migliore di quella degli abitanti delle città, o in tale caso estendibile a quella di corte. Rappresentandola nelle vesti di «*pastorella cacciatrice*» (I, 5), anche se, come l'Erminia tassiana, ciò che «d'altero e di gentile» è presente in lei traspare comunque e ne rivela la reale natura (le sue origini non “umili”), e di innamorata, Gozzi si sofferma, rispetto al più essenziale Moreto, in dettagli che ne fanno un personaggio molto vicino alla sfera maschile, un modello che sintetizza al contempo razionalità e impulsività, forza fisica e forza interiore, tratti tipici di un vero e proprio eroe, non disgiunti da un'articolata osservazione della psicologia femminile.

Parrebbe collocarsi a metà strada tra una Marfisa, il suo lato di “donzella guerriera” ma non “bizzarra”, e una Turandot, una Barberina dell'*Augellin belverde*, più saggia però, una *Principessa filosofa*,

*femmes de tête*, di forti passioni e dalla personalità più spiccata dei loro amanti, spasimanti o mariti: un fantasma in cui sembra – afferma convincentemente Franco Fido – proiettarsi il difficile rapporto dell'autore con le donne [...] da lui amate, tutte troppo indipendenti e decise, come pare di capire dalle *Memorie inutili*, per poterle sposare, ma forse desiderabili proprio per una loro ‘modernità’ e provocante irriducibilità al rassicurante canone della moglie sottomessa e fedele, tutta casa e figli<sup>40</sup>.

A Rosaura, personaggio capace di conquistare il pubblico<sup>41</sup>, è affidata la complessa funzione registica<sup>42</sup>. Diviene un soggetto carismatico all'interno di un mondo in cui solo apparentemente *tout se tient*: nei panni di moderna Atena, che sa «tirar così

<sup>39</sup> «Timor del Cielo, e de' terren la cura»: chiasmo.

<sup>40</sup> F. FIDO, *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, in ID., *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, cit., p. 116.

<sup>41</sup> In merito a una certa tipologia di personaggi femminili che si viene a delineare nei drammi “spagnoleschi”, si veda R. RICORDA, *La principessa filosofa: eroine gozziane a confronto*, in Carlo Gozzi, *I drammi “spagnoleschi”*, cit., sulla «piccola costellazione di figure di donne [...] individuata intorno alla “principessa filosofa”».

<sup>42</sup> Cfr. l'interessante studio di Ilaria Crotti sulla figura della Mirandolina goldoniana, non distante dal personaggio di Rosaura, intitolato *La locandiera: una figura della realtà sociale nella rappresentazione di Goldoni. Donne a Venezia tra '500 e '700. Spazi di libertà e forme di potere*, Venezia, Centro Interuniversitario per la Storia di Venezia, pp. 1-13 (Convegno: *Donne a Venezia tra '500 e '700. Spazi di libertà e forme di potere*, 8-10 maggio 2008), 2009; poi *La locandiera: una figura della realtà sociale nella rappresentazione di Goldoni. Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona-Bolzano, QuiEdit, 2012, pp. 311-320.

bene di archibugio» (I, 5)<sup>43</sup>, uccide l'aquila e recupera il velo dell'Infanta, in una valorosa impresa che non è riuscita a nessuno; in qualità di "signora" delle campagne, si richiama costantemente, si è visto, ai supremi valori dell'ordine e del retto agire; come amica e confidente, rivela un profondo senso di lealtà e di rispetto verso l'Infanta, decidendo dolorosamente, ma con lucidità, di rinunciare a don Corrado. Entro i recinti di un decoro tutto settecentesco, dal punto di vista della rinuncia all'amore appartenente a una *sensiblerie* che, passato il momento di malinconia, si ricompone e concretizza nei pilastri di una sensatezza rigorosamente razionale, sa governare e frenare i propri impeti quando con nobiltà d'animo si impone di non «funestar [...] col [...] pianto / ciò che una vera amante per dovere / dee contemplar con giubilo» (II, 8), perché don Corrado è destinato all'Infanta per il bene supremo dello Stato; manifesta, infine, risolutezza quando indica prontamente la via di fuga a don Corrado inseguito dai nemici.

Rosaura è una donna d'ingegno e di principio, con un sano buon senso che si basa sulla crescita interiore e sull'affermazione della libera individualità come vitali per l'esistenza dell'uomo, rappresentando l'energia positiva del femminile in un mondo in cui dominano gli uomini. Come già nel testo moretiano, è un personaggio "forte", esempio di virtù e fermezza, capace di gestire ogni situazione, anche la più imprevedibile, tutti i personaggi che incontra e sempre attenta a governare i fili del proprio destino; infatti, la caratterizzazione del personaggio femminile va oltre le difficoltà con le quali la condizione della donna nella struttura della società barocca deve confrontarsi per ottenere possibilità di realizzazione e decisione.

La decisione del Re nei confronti di don Corrado, quando viene a conoscenza della sua «vil» nascita, è per lei occasione di riflettere con quest'ultimo in un dialogo che si presenta incentrato su una struttura simmetrica e accumulativa, verso la fine di III, 4, con domande brevi e secche e risposte della stessa natura; un dialogo spezzato, rotto dall'ansia e dal timore di don Corrado di valicare i confini del proprio ruolo sociale, che mette in discussione il significato attribuito a uno dei capisaldi alla base

---

<sup>43</sup> Come dirà lei stessa, il suo è un «cieco istinto alle cacce» (I, 8); mentre Tartaglia, «mi pareva di vedere la dea Minerva» (I, 6). In Moreto, è proprio Rosaura che chiede a Chapado cosa sta succedendo nel bosco e che si mette, di propria iniziativa, alla ricerca dell'aquila, guidata dall'istinto alla caccia. Rosaura potrebbe essere paragonata a due divinità antiche, sulla scia dei molteplici frequenti riferimenti mitologici/legendari/letterari nelle *Memorie inutili* per i personaggi femminili citati: Atena (Minerva), dea della prudenza, della saggezza, la quale, pur ricoprendo il ruolo di dea della guerra, è anche dea della pace, protettrice delle comunità cittadine, e Artemide (Diana), dea della caccia e del tiro con l'arco, della natura, coraggiosa guerriera che vive in compagnia delle sue ninfe nella natura libera. Per le figure mitologiche considerate nell'analisi di Rosaura, si veda *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica* (1987-1989), a cura di E. M. Moorman, W. Uitterhoeve, trad. di L. Antonelli, G. Montinari e D. Spanio, a cura di E. Tetamo, Milano, Mondadori, 1997.

della società cavalleresca, quello di *nobiltà*. Il concetto riporta subito alla memoria il *Dialogo sopra la nobiltà* (1757) di Parini, dalla marcata impronta teatrale grazie alla struttura e all'ambientazione, e in cui sono contenuti i germi del pensiero alla base del *Giorno* (*Il Mattino* e *Il Mezzogiorno*), con la sua sensibilità verso i temi sociali illuministici di uguaglianza e pari diritti, ovvero l'avversione per ogni disuguaglianza.

Avviene ora un processo di scoperta di sé da parte dell'eroina, l'abbandono di ciò che la società concepisce come fatale errore – si innesta nella scena anche un chiaro *Beatus ille* (III, 4) nella battuta di Rosaura, «oh inique corti! / Oh grandezze insidiate, e perigliose! / [...] Quant'è felice quel villano!», riferito a don Corrado<sup>44</sup>, non tornando mai sui suoi passi fino alla fine della tragicommedia; e come in Moreto, grazie a questa figura, si produce un divario tra il pensiero esposto e le “convenienze” dettate dal codice cortese, che predica la sottomissione e l'obbedienza dell'innamorato. La nobiltà non è intesa perciò quale dono acquisito e necessariamente legata al sangue, ma rappresenta un valore innato e irrinunciabile, in nessuna occasione disgiunto dai meriti morali, legato al cuore *gentile* quale sede dell'Amore, o presente nella netta separazione delle due sfere dell'essere e dell'apparire, inossidabile nella legge comune della società, ancor più nei toni lievi della commedia moretiana. L'affermazione «maggior viltà in un uomo / è 'l confessare un sangue vil, se vile / sangue non ha, che non è, vile avendolo, / se cerca d'occultarlo con inganno»<sup>45</sup> (II, 4) deve essere letta al di fuori della mera eloquenza, degli schemi classici di una società che preme per la difesa dell'onore contro la perdita di dignità, in direzione di valori meno convenzionali ma più “sacri”, individuali e personali, quali la libertà di “essere” e l'amore come bene alla base dell'esistenza dell'uomo, come forza-virtù motrice.

Le parole di Rosaura sembrano riportare al primo atto, scena sesta, della commedia *Pamela fanciulla* di Goldoni, situata temporalmente alla stagione comica 1750-51, anticipata da un soliloquio di Pamela nella scena quinta, ove tuttavia non si riscontra la medesima abilità gozziana nella costruzione di un impianto che renda al meglio i dubbi e le perplessità del personaggio, attraverso continue frasi esclamative e interrogative. Nel dialogo si riscontrano affinità tra la coppia don Corrado-Rosaura e

---

<sup>44</sup> Cfr. la scheda sui *Due fratelli nemici* dovuta a Gutiérrez Carou-Unfer Lukoschik, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., p. 242. Il *Beatus ille* è molto frequente nella letteratura spagnola del Rinascimento, al fine di esaltare la vita umile e semplice dei campi rispetto a quella della città, lontana dalle ambizioni circostanti, appartenenti alla società civile. L'espressione si ricollega direttamente a Orazio, che ha molta fortuna e influenza nella poesia spagnola dei secoli XVI e XVII.

<sup>45</sup> «Viltà», «vil», «vile»: epanalessi.

Bonfil-Pamela: Bonfil esprime la propria passione con un tono quasi comico, inconsapevole di ciò, di fronte e in contrasto alla virtù espressa da Pamela, che disquisisce con decisione e gravità sui doveri della nobiltà, anche se entrambi – quello che non si riscontra in don Corrado e Rosaura – appaiono comunque rifarsi a posizioni preconcepite<sup>46</sup>.

Gozzi attribuisce una caratterizzazione più articolata a Rosaura, pensando forse alla prima donna Teodora Ricci, già interprete della sua omonima nella *Principessa filosofa*; è un personaggio determinante ai fini dello “scioglimento”, che sa all’occorrenza sfoderare le sue doti di “attrice” in un piano improvvisato per mettere in salvo don Corrado dagli inseguitori nell’ultimo atto. A riprova del suo essere protagonista quando entra in scena, è l’affidamento di un soliloquio nella scena ottava del primo atto in veste di cacciatrice, con l’archibugio e l’aquila appena uccisa: «Come gli adunchi artigli aveano stretto / di questo augel rapace il sottil velo? / Ma qual impresa fu però l’uccidere / l’animal rapitore? A che mi giova / il rinvenuto velo? Io nulla bramo. / Cieco istinto alle cacce mi sospinse, / a un disutile colpo. [...] Io / son sorpresa; / fugir non posso. Celerò la faccia». Rimasta sola, poiché lasciati i villani per l’impresa eroica, l’attrice che impersona Rosaura dimostra tutta la “portata semantica” del suo personaggio in una profonda riflessione, in una *performance* autoreferenziale che conquista la scena, simile nella “postura ascetica” che assume sul palcoscenico al don Corrado dei venturi tre soliloqui, anticipandolo dunque, come fosse realmente lei al centro del nodo della trama romanzesca, con la risoluzione del caso straordinario («gran caso») che ha sconvolto l’intera corte.

Il personaggio derivato da Moreto, che suscita ammirazione, potrebbe essere a buon diritto inserito nella categoria tematica della cosiddetta «mujer varonil», a quella serie di figure femminili che si ritrovano nel teatro del *Siglo de Oro* contraddistinte da una sorta di presa di distanza dalla norma di comportamento che l’epoca stabilisce per il loro sesso, dettata in Rosaura sia da circostanze esterne sia da una scelta personale e indipendente. Si iscrive per di più in una determinata cornice di letterarietà con radici nei modelli antichi: dee della mitologia, «la dea Minerva», amazzoni e guerriere dei

---

<sup>46</sup> Il passo più significativo da questo punto di vista è dovuto a Pamela (I, 6): «Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi Cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbiam noi, e sono queste la ragione e l’onore. Voi non mi darette ad intendere d’aver alcuna autorità sopra l’onore mio; poiché la ragione m’insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un accidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande», in C. GOLDONI, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, Venezia, Marsilio, 1995, p. 92 (si veda anche l’*Introduzione*, pp. 9-47).

poemi cavallereschi, in veste di cacciatrice che sa usare l'archibugio con maestria, la Camilla di Virigilio nel libro XI dell'*Eneide*, vissuta nei boschi tra i villani, donna di grande bellezza, con un lato mascolino per la sua abilità in atti di valore come l'uccisione dell'aquila<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Per un'analisi di questo tipo drammatico si veda M. PELOSO, *La «Monja Alférez» dal teatro barocco alla narrativa dell'Ottocento*, in AA. VV., *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, a cura di M. G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 189-211.

*Don Corrado e don Garzia, i due fratelli nemici*

L'eterna distinzione bene-male si realizza nelle personalità dei due fratelli di Moncada: da una parte, don Corrado è l'uomo che per le sue virtù rappresenta l'ideale dell'universo cavalleresco, colui che alla fine trionferà; dall'altra, don Garzia incarna quegli eccessi comportamentali che lo rendono indegno del proprio titolo e per questo verrà «scacciato» dal regno d'Aragona quasi fosse un estraneo. Come informa la *Prefazione*, don Corrado è interpretato da Petronio Zanarini, all'epoca primo innamorato della compagnia Sacchi e attore che vanta un'autorevole presenza scenica; Gozzi lo definisce «il miglior comico che abbia oggi l'Italia», come pure Francesco Bartoli, al quale non risparmia gli elogi: «una magistrale intelligenza, una bella voce sonora, un personale nobile, e grandioso, un'anima sensibile, ed un'espressiva naturale, ma sostenuta, formano in lui que' tratti armonici, e varj, co' quali fa egli così ben piacere, e dilettere a segno di strappare dalle mani, e dalle labbra degli uditori i più sonori applausi»<sup>48</sup>.

I due fratelli entrano in scena soltanto nel primo atto inoltrato (I, 7), dopo che se ne è sentito parlare nel dialogo d'apertura – nel prologo – tra Brighella e Tartaglia; diversamente, la *jornada primera* comincia con l'incontro burrascoso dei due fratelli Sancho e Garcia. I due si manifestano nella loro contrapposta individualità: don Garzia è irascibile, rissoso, incapace di gestire le situazioni e se stesso; don Corrado è colui che non cede alle provocazioni e non dimentica mai, anche nei momenti di debolezza, il ruolo di vassallo subordinato all'autorità reale.

Incarnano l'archetipo della lotta fratricida di Eteocle e Polinice<sup>49</sup>, sempre in discordia ricorda Tartaglia: «[...] que' due fratelli vogliono fare il romanzo tragico. S'odiano, come il cane e il gatto, sono sempre in baruffe, col pugnale alla gola. Don

---

<sup>48</sup> F. BARTOLI, *op. cit.*, vol. II, p. 279. All'opera "monumentale" di Bartoli, si affianca, per ulteriori notizie sulla compagnia comica e gli attori dell'epoca, il volume di L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1879-1905. Per quanto riguarda l'attore che interpretava il ruolo di don Garzia, si può pensare, non avendo alcuna testimonianza, a Domenico Barsanti, Luigi Benedetti o Giovanni Vitalba. Quest'ultimo, reso celebre per la parte di don Adone, lo sciocco cugino del duca di Salerno nella *pièce Le droghe d'amore*, viene descritto nelle *Notizie* quale «comico [non] di fina abilità, ma [che] si rende utile in eseguire certe cose faticose nelle favole del Signor Conte Carlo Gozzi; e rappresentando de' caratteri ove la dolcezza, e gli affetti non abbiano luogo» (F. BARTOLI, *op.cit.*, p. 272). Per la composizione della compagnia Sacchi si rimanda a G. BAZOLI, *La vita spettacolare dei testi*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, cit.

<sup>49</sup> Cfr. A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, cit., p. 148.

Corrado è un eroe che ha il favore del popolo. Don Garzia è un maligno; nessuno lo può vedere» (I, 1). Ricordano la tragedia di Racine, fomentati da un Creonte ora nelle vesti di don Gastone, mentre la madre Giocasta, qui don Ruggiero, si oppone alla loro inimicizia e sostiene la pace attraverso un possibile incontro tra i due figli. O ancor più, possono ricordare un'altra coppia di fratelli nemici, Atreo e Tieste<sup>50</sup> alle prese con la disputa su chi abbia diritto a sedere sul trono di Micene proprio grazie al possesso del vello d'oro<sup>51</sup>, che fa venire in mente per un istante l'immagine del velo dell'Infanta paragonato all'oggetto mitico, per il suo potere di sconvolgere all'improvviso la pacifica vita di corte.

A conferma che la natura del loro rapporto sia argomento risaputo, giungono le parole di Rosaura, causa del contendere – «I due noti fratelli di Moncada, / per l'odio lor reciproco famosi»<sup>52</sup> (I, 9) –, alle quali si aggiungono i particolari forniti da Brighella: don Corrado si è innamorato «d'una bella cacciatrice, che nol sa chi la sia. [...] El sa solo che la gh'ha nome Rosaura», quando le ha salvato la vita dal cavallo

---

<sup>50</sup> Quest'ultimo è figura che Gozzi ricorda nelle *Memorie inutili*, in una «cena di Tieste».

Tornando un momento al titolo gozziano, si potrebbe ricordare qui una tragicommedia dovuta a William Shakespeare e John Fletcher – forse collabora con quest'ultimo Philip Massinger –, *I due nobili congiunti* (*The Two Noble Kinsmen*, creata nel 1613 o 1614 e messa in scena nel 1614), tradotta anche come *I due nobili cugini*, in cui i contrasti e le relazioni sentimentali al centro dell'opera hanno origine dall'incontro e amore tra il guerriero Teseo e la regina amazzone Ippolita. La trama, si focalizza sui personaggi di Palamone e Arcito, cugini che incontrano un giorno la bella Emilia, figlia di Teseo e Ippolita, innamorandosene entrambi perdutamente sino a scatenare una serie di rivalità e a tramutare il loro iniziale pacifico rapporto in odio.

<sup>51</sup> Nella letteratura e nel teatro moderni la saga degli Argonauti non svolge un ruolo di rilievo. Tratto dal mito di Giasone, il dramma per musica, in un prologo e tre atti, *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Cavalli sortisce un esito di notevole successo sin dalla prima rappresentazione al Teatro di San Cassiano a Venezia il 5 gennaio 1649. Si ricordi anche: G. R. CARLI, *Della spedizione degli Argonauti in Colco*, Venezia, presso Giambattista Recurti, 1745; ne fa menzione Giulietta Bazoli per quanto concerne la *Donna serpente* nella sua Tesi di dottorato, *Indagini filologiche e di repertorio sulle Fiabe di Carlo Gozzi. Il caso della Donna serpente*, Università Ca' Foscari Venezia, XXV ciclo, 2013, pp. 153-154.

La saga viene presa a modello da Pierre Corneille nella *pièce à machine*, *La conquête de la toison d'or* (1660). Il poeta tragico francese contribuisce – si ricordi – allo sviluppo del nuovo genere tragicomico con titoli che hanno fatto la storia del teatro, *L'illusion comique* (1636) e *Le Cid*, tacciato tuttavia all'epoca di offendere la verosimiglianza e le convenienze con le sue «verità mostruose». Si devono ricordare anche *Clitandre ou L'innocente délivrée* (1632), d'argomento e sviluppo romanzesco, e *Don Sanche d'Aragon* (*Don Sancio di Aragona*, 1649). L'incursione nel genere comico con le opere *Le menteur* (*Il bugiardo*, 1643) e *La suite du menteur* (1644-45) si inserisce nella corrente della moda spagnola, con i tipici colpi di scena e gli equivoci.

A proposito dell'*Illusion comique*, per spiegare come la novità della tragicommedia barocca sia nell'unione di più generi “classici”, Corneille afferma: «Ecco uno strano mostro [...] Il primo atto non è che un prologo, i tre seguenti sono una commedia imperfetta, l'ultimo è una tragedia, e tutto questo cucito insieme fa una commedia» (cfr. *l'Épître dédicatoire* e *l'Examen* del 1660). La sfera semantica della “mostruosità” relativa all'azione di un'opera teatrale riporta alle più volte menzionate definizioni gozziane dei lavori provenienti dal *Siglo de Oro*. Si veda in merito ai due capolavori di Corneille: J.-Y. VIALLETON, *Lecture du jeune Corneille “L'illusion comique” et “Le Cid”*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

<sup>52</sup> In anastrofe, come poco dopo: «il destrier mio sfrenato un di uccidendo» e «In traccia di saper siamo chi siete».



imbizzarrito, e da allora non più rivista; di lei si è invaghito anche il fratello, che «ghe sia rival, senza mai averla vista, per spirito de contradizion» (I, 1). La disputa tra i due si accende sin dal principio, con un don Garzia che non vuole sentirsi subordinato al fratello e tenta di screditarlo agli occhi di Rosaura. Don Corrado non cade nelle solite provocazioni e gli risponde con l'arma che gli è consona, la verità: «Chi a una donna gentil, qual è Rosaura, / dice il lecito vero, e sa tacere / il vero ingiurioso, non inganna. / La verità che offende, veritade / non è per il mio labbro; ella è menzogna / d'un labbro ingiurioso, ed imprudente»<sup>53</sup> (I, 9), e per lui sarà inconcepibile che un uomo possa tradire il proprio fratello<sup>54</sup>. Offre al suo pubblico autentici archetipi di ciò che è chiamato «perfeto caballero», le cui caratteristiche qualificanti sono oltre al più volte citato valore, intrepidezza, lealtà, cortesia, rispetto verso la verità e l'autorità del *pater familias*, la lealtà al proprio sovrano, come si ritrovano nel teatro barocco spagnolo, sin dalla fonte moretiana, nel teatro di Guillén de Castro.

Non potendo ribattere ad armi pari, don Garzia cede all'impulso di impugnare la spada, e lo fa non in segno d'onore e attributo di nobiltà al duellante, ma come gesto esecrabile e non riconosciuto dal codice cavalleresco; si dimostra eroe ridicolo su cui si abbattono le beffe di una vita basata su falsi valori. La conclusione del primo atto non fa che confermare i giudizi espressi da Brighella e Tartaglia: «don Corrado è un eroe» capace di compiere nobili azioni e provare alti sentimenti, mentre «don Garzia è un maligno» (I, 1), guidato da ciechi istinti che lo portano ad agire in maniera rovinosa, primo fra tutti l'atavico odio per il fratello: «[...] in breve fia palese / che due fratelli avversi due nimici / son, che non hanno in nimicizia eguali» (I, 10).

Anche nelle umili vesti di villano (III, 1), don Corrado rimane ancorato all'idea, già espressa da Rosaura, che la dignità della persona non risiede nei suoi illustri natali, ma nella virtù morale, come ribadisce a don Gastone: «È maggior pregio / esser villano, e di valor fornito, / ch'essere cavalier ambizioso, / e maligno, e codardo» (III, 7); pare legato, si potrebbe affermare, ai capisaldi della società di età cortese, espressamente per

---

<sup>53</sup> «Vero», «verità», «veritade»: epanalessi.

<sup>54</sup> Il tema dei due rivali in amore è un tema fortunatissimo nella letteratura, toccato, tra gli altri, anche da Guillén de Castro non solo ne *Los enemigos hermanos*, ma anche nel *Curioso impertinente*, dalla trama che prende le mosse dal testo cervantino, scegliendo di sviluppare una parte che Cervantes si limita a enunciare, appunto dei due amici rivali in amore, nell'analisi di un tema a lui congeniale, la vera amicizia e l'integrità del valore e la virtù (cfr. C. FLIU-LACOURT, *Formas vicariantes de un tema recurrente: "El Curioso impertinente"*, *Cervantes y Guillén de Castro*, in «Críticón», 30, 1985, pp. 169-181), con il finale semitragico in cui si battono a duello in nome dell'amata; senza dimenticare *El Engañarse engañando* (precedente al 1610, forse dunque vicino al *Curioso impertinente*), ove al posto di essere amici i due protagonisti maschili sono due fratelli.

quanto riguarda la concezione dell'amore nel vero e proprio culto della donna, una Rosaura vista dall'amante-don Corrado quale essere sublime, quasi inarrivabile, in riferimento alla realtà del vassallaggio. Non è così sino alla fine dell'opera per don Garzia, potenziale sovvertitore dell'ordine costituito, che abbandonerà per sua stessa volontà la corte essendo figlio bastardo di don Ruggiero, come si addice a chi non conosce la vera nobiltà, a differenza dell'omonimo spagnolo, che quasi certamente troverà la "giusta" collocazione al fianco dell'Infanta rimasta senza marito (*el fin dichoso*).

Ciò che interessa a Gozzi è la trama che avvolge la coppia Sancho-Rosaura, rappresentante di quell'ideale di società elevata nei valori e nei sentimenti che nelle pagine di Ermanno Caldera sul teatro di Moreto gravita attorno al concetto di *discreción*, in un clima culturale di declino, al di là dell'opera di Castro<sup>55</sup>, al personaggio quindi del «discreto» paragonabile al «varón ilustre» di Baltasar Gracián y Morales (1601-1658), già nel teatro lopesco, dote propria anche di molti personaggi femminili. Andando oltre il suo valore filosofico, come lo si può riscontrare in Cervantes, la *discreción* per Moreto acquista prima di tutto un significato legato alla sfera semantica dell'onestà, dell'educazione, della misura che si riflette in gesti e parole, riscontrabili nel personaggio di Sancho e in seguito di don Corrado; soprattutto si nota come vada a genio al conte un personaggio "strutturato" sulla *firmeza* intesa come coerenza di spirito, prontezza d'ingegno – agendo sempre con *buen modo*, nella capacità di adattarsi alle circostanze avverse, ai frequenti e ingiustificati duelli a causa del fratello – e spiccata capacità d'eloquio, portata quest'ultima all'ennesima potenza nei momenti di innesto dei soliloqui.

Agli antipodi sono collocate la *grosería* e l'*infamia* sovvertitrici dell'ordine sociale, la prima rendendo ridicolo il personaggio, don Garcia-don Garzia<sup>56</sup>, sotto cui si

---

<sup>55</sup> Importante sottolinearlo ai fini di un netto scarto dalla fonte di Castro per quanto riguarda un ipotetico avvicinamento del testo gozziano, l'opera di Moreto presenta scarse e generiche allusioni a fatti e personaggi contemporanei, improntata più su riferimenti alla mentalità, al costume, alle aspirazioni dell'età di Filippo IV (1621-1665), e attenta a sviluppare la trama attorno a un insegnamento, ovvero un'*ejemplaridad*, a causa anche di un contesto storico in decadenza. È un teatro, il suo, che pur guardando alla tradizione tiene conto delle nuove esigenze, allontanandosi dalla visione per esempio di Castro, che appartiene a un'altra generazione e quindi basata e sviluppata secondo diversi fermenti spirituali, civili, morali. Quest'ultimo si è formato nell'epoca di Filippo II e di Filippo III, rivolgendosi di conseguenza a un pubblico differente in quanto a gusti e mentalità, e sperimenta soltanto i primi anni del regno di Filippo IV, in quanto la morte lo coglie dieci anni dopo, nel 1631. Si rimanda per un più completo ragguaglio sul contesto storico-letterario in cui si inserisce Moreto rispetto alla generazione precedente a E. CALDERA, *op. cit.*, pp. 1-17.

<sup>56</sup> Don Corrado definisce «noiosissima audacia» (ossimoro) il comportamento riprovevole e ridicolo del fratello (I, 9).

cela un forte senso di invidia e inferiorità, la seconda spregevole, qual è don Gaston-don Gastone; sono figure entrambe “assurde” all’interno di questa società dalle rigide regole, ove non si mettono in dubbio i comportamenti da seguire e di certo il potere non può mai essere messo in discussione. Coloro perciò che non vi obbediscono, non si integrano nel tessuto della corte, e rimangono manchevoli di una loro evoluzione, sono esseri incompleti, estranei, alla fine reietti in una società di cui, ritrovando il filo del discorso di Caldera, non sono l’antitesi, ma la negazione: i due fratelli rivali, dunque, si negano a vicenda.

Rispetto al testo fonte spagnolo, sembrerebbe però la figura femminile a essere portatrice al massimo grado della *discreción*, quell’*extremo en la perfección* che possiede tutte le doti, le sfumature appartenenti alla virtù in questione. Forse Gozzi ha visto nella *pièce* di Moreto l’ennesima occasione per mettere in luce la sua protetta, la Ricci<sup>57</sup>; ha riscontrato in Rosaura le potenzialità per costruire un personaggio completo, forte – «Impetuosa e fervida di temperamento, e ambiziosa per se medesima come un Lucifero», così definisce Teodora nelle sue *Memorie inutili*<sup>58</sup> –, nel suo ideale di *vivir a lo práctico, acomodarse a lo corriente, casar lo grave con lo humano*, nell’agire e nel pensare, anche nel momento in cui Sancho-don Corrado riveste i panni di villano, nella sua razionalità, da interpretarsi come giusto mezzo. Nulla in lei è esasperato o insolito, è lei che incarna, ancor più nella riscrittura, il modello del *discreto* assieme a don Corrado<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Come osserva Javier Gutiérrez Carou, Gozzi scrive sei testi teatrali per la Ricci tra il 1771 e il 1777, ma nelle *Memorie inutili* tralascia più volte di menzionare i titoli e ne parla genericamente: «Mi portai alla prima prova d’un’opera scenica che aveva donata alla Compagnia, la qual prova non era che una lettura d’incontro delle parti distribuite con tutti gl’Attori e le Attrici seduti in circolo» (*Mem.*, II, II, 15, p. 499), in cui il testo sottinteso, venendo citato dopo *La principessa filosofa* (1772) e prima del *Moro di corpo bianco* (1776), è la tragicommedia *I due fratelli nimici* o *La malia della voce* (1774). Si rimanda a J. GUTIÉRREZ CAROU, *Progetti culturali, modelli autobiografici e motivazioni personali nelle Memorie inutili. Appunti sul teatro spagnolesco (con inediti documenti del Fondo Gozzi)*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., pp. 57-58.

Sui rapporti dell’attrice con Carlo Gozzi, cfr. N. MANGINI, *Carlo Gozzi, un “rustego” alla corte di una commediante*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 83-101, e F. SOLDINI, *Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle Memorie inutili*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur*, cit., pp. 51-73.

<sup>58</sup> *Mem.*, II, II, 9, p. 462

<sup>59</sup> E. CALDERA, *op. cit.*, pp. 36-43.

## II. 2. 1 I soliloqui di Don Corrado

La fonte spagnola si dimostra terreno fertile per sperimentare la tecnica del soliloquio, fortemente connotata all'interno di un testo già proiettato in una dimensione spettacolare, obiettivo ultimo e primario, per mettere in campo una ancor più sottile introspezione del protagonista don Corrado. Bisogna rilevare che il conte nel 1773, quando è andata in scena la tragicommedia, ha potuto contare su Petronio Zanarini, si è basato cioè su una collaborazione continuativa, sulle precedenti *performance* (si pensi al suo don Cesare nella *Principessa filosofa* dell'anno precedente)<sup>60</sup> e sull'abilità dell'attore professionista nel rispondere agli stimoli del palco, dando un contributo alla concretizzazione in questi precisi passaggi, ove l'interesse del pubblico può venir meno. È in tale momento, sulla scorta delle teorie di Lope, che l'attore deve «trasformarsi» e «trasformare» lo spettatore con sfoggi di domande retoriche: «Los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí, mude al oyente» (vv. 274-276)<sup>61</sup>. Alla fine, la sequenza di battute di don Corrado, affidate al magistrale Zanarini, più che aspettare un'effettiva risposta, nel contesto di un'accumulazione delle domande, è in attesa dell'applauso.

Partendo dai momenti cruciali di svolta nella vita di Sancho, in cui Moreto inserisce i lunghi dialoghi di riflessione tra il confuso cavaliere e l'irriverente Chapado, servo dalle peculiarità negative (sciocco, rozzo, pavido, crapulone), che in diverse sue apparizioni volgarizza, trivializza la scena, Gozzi taglia gli interventi di quest'ultimo, li "censura", non trattandosi di un conflitto tra gli attanti ad armi pari, per inserire i soliloqui di don Corrado, allo scopo di esaltarne la complessità e al contempo la fragilità, senza appesantire l'azione scenica, modulati sui toni della tragedia o del dramma serio<sup>62</sup>. La realizzazione di questo effetto prospettico si inserisce in una tradizione che riporta al romanzo medievale, con le prime prove di procedimenti che

---

<sup>60</sup> Notevole nelle parti tragiche, recita con la Ricci anche nel *Gustavo Wasa*, andato in scena al San Luca nel 1772, e sempre da protagonista nel *Venceslao*, un'altra tragedia, nell'autunno 1773 a Venezia. Si rimanda a G. BAZOLI, *La compagnia Sacchi*, in *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, cit., p. 237 n. 137.

<sup>61</sup> Cfr. L. DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 17.

<sup>62</sup> Utile sostegno per sondare il teatro aureo spagnolo: A. GALLO, *Relazioni letterarie italo-spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, cit., vol. II, pp. 149-189.

verranno in seguito perfezionati, il più noto e studiato il monologo. In principio viene utilizzato per le parti inerenti all'innamoramento, esteso poi a situazioni in generale di turbamento o incertezza psicologica; il personaggio allora concretizza i movimenti contrastanti del suo animo con un *débat* di voci che simula un suo sdoppiamento, inserendosi nel gruppo di personaggi come *Perspektiventräger*, secondo la definizione di Nolthing-Hauff<sup>63</sup>.

1. Il dialogo tra Sancho e Chapado, il primo preso dal dilemma se sposare l'Infanta, e diventare Re, o stare al fianco di Rosaura (II, p. 23), viene "tradotto" in una struggente riflessione di don Corrado – di lunghezza non modesta, preludio all'*acme* dell'azione scenica con la lettera rivelatrice (si saprà essere falsa)<sup>64</sup> – quando, alla lettura del foglio consegnatogli da don Alfonso, deve prendere la sofferta decisione che determinerà la vita futura, con o senza Rosaura (II, 10). L'amore tormentato di don Corrado e Rosaura ricorda i personaggi della tragedia corneillana presi da terribili dilemmi, dove il sentimento risulta al di sopra e più forte di tutto, anche della morte stessa. L'amore è una passione, come dice Corneille, «chargée de faiblesse», un'inclinazione misteriosa e non una scelta cosciente e ragionata. Il conflitto corneillano in scena attraverso il soliloquio si distingue per il carattere allo stesso tempo eroico e tragicamente umano, un discorso complesso per sfumature e implicazioni<sup>65</sup>.

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Sanc.* Què es esto?

*Chap.* Mas que lo acierto.

*Sanc.* Como?

*Chap.* Dexa que lo lea;

y que vâ que no lo marro?

*Sanc.* Cielos, què enigmas son estas?

con que de dudas lo leo,

dize assi: el alma recela.

*Lee.* Puesto que ay en Aragon

*I due fratelli nemici*

*Don Corrado.*

Che conterrà questo terribil foglio?

Ah, non è un foglio questo, è una cerasta...

*(apre il foglio, legge colla mano tremante)*

*Se in Aragona v'è chi dell'Infanta,*

*d'Alfonso re sorella, il dono mert*

*della destra real, voi nominate*

*chi al parer vostro d'un tal dono è degno.*

Ecco svelata omai la mia sciagura!

<sup>63</sup> C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 67.

<sup>64</sup> Don Gaston riferisce a Garcia, prima di dirlo di fronte alla corte, che Sancho non è suo fratello: informazione lasciata nella tragicommedia al colpo di scena della lettera rivelatrice di Adelaide (solo Condesa de Urgel nel testo fonte).

<sup>65</sup> Si potrebbe pensare a un modello come *Horace* (1640), dramma dell'amore e del dovere, ma ancor più al *Cid*, che mette in scena il conflitto dei sentimenti dei personaggi principali, risaltandone la profondità dei caratteri, con un lieto fine che vede trionfare l'amore del protagonista e di Chimène. Un contributo essenziale per gli argomenti affrontati, il *fil rouge* che lega in qualche modo Corneille a Gozzi, è dovuto a B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1968.

quien à la Infanta merece,  
 elegid el que os parece,  
 digno de tal possession.  
 Què miro! ay de mi! cerraron  
 à mi amor todas las puertas,  
 què podrè yo hazer aqui?  
*Chap.* Quieres hazer una, y guena,  
 nombrame à mi, y hazme Infanto;  
 pus que tampoco te questa,  
 y te harè grandes mercedes.  
*Sanc.* Dexame: ay Rosaura bella!  
 yo perderte? es impossible,  
 pondrè à Garcia, mas fuera  
 despreciar yo este favor,  
 ya una industria amor me enseña;  
 pondrè de mi letra aqui.  
*Sientase à escribir en algun taburete.*  
 Yo no hallo quien la merezca,  
 firmo, pues, yo què mas digo?  
 no es injuriar mi nobleza,  
 dudarme el merito? si,  
 què harè? aconsejadme penas  
 ò si à pagar me llegaras  
 Rosaura lo que me cuestas!  
*Chap.* Mira, señor, no te mates;  
 si ambas à dos te desean,  
 con ambas à dos te casa,  
 y tendràs dobre la fiesta.  
 Mas con tu padre, y Garcia  
 buelve yà el Rey, en què piensas?  
*Sanc.* En dezir que mi discurso,  
 no basta à tan alta empresa.

Posso aver qualche genio; indovinatelo?  
 Ben l'indovino per maggior mia pena.  
 Rosaura, dovrò perderti? L'amore  
 d'ambizion d'un regno dovrà vincere  
 il mio tenero amore? No; è impossibile.  
 Non acconsentirò. Scegliere io deggio  
 chi dell'Infanta merita la destra?  
 E ben; nominerò. Don Garzia sia.  
*(si mette per iscrivere; si trattiene)*  
 Un nimico fratel, persecutore  
 istancabile, ingiusto, in tutto avverso  
 farò mio re?... Quest'inumano foglio  
 vuol di me il sacrificio... Ed io paleso,  
 qualunque sia colui ch'io scelgo al nodo,  
 un rifiuto offensivo maggiormente.  
 Oh padre mio che tanto m'ami, e tanto  
 giubilo avresti, se 'l tuo caro figlio  
 nella cadente età tua tu mirassi  
 salir sul trono, che dirai, se amore  
 a rinunziare un regno or mi consiglia?  
 Padre, perdon; se m'ami, la mia morte  
 non dei voler. Vuole il mio Re ch'io scriva.  
*(riflette)* Me nominando, è presunzion;  
 non deggio.  
 Altri notando, un mio rifiuto io vergo.  
 Dura condizion! Scriverò: *Io*  
*non so veder chi meritevol sia*  
*di tanto onor.* Scriviamo. *(scrive)* Io...  
*(si ferma)*
 Come? E posso  
 il chiaro sangue della mia famiglia,  
 e tanti grandi d'Aragona offendere  
 per questo modo? Oh circostanza amara  
 oh tumulti aspri! Oh tirannia crudele  
 degli umani riguardi! Che far deggio?  
*(dopo breve pausa risoluto)*  
 Deggio non perder mai la mia Rosaura.  
*(getta la penna, si leva, e lascia il foglio*  
*sul tavolino)*  
 Dirò al Sovrano che incapace io sono  
 in così grave scelta di risolvere.

2. Il dialogo tra l'aiuto giardiniere Sancho, precipitato nello smarrimento per la nuova condizione, e il suo "superiore" Chapado (III, p. 32), costruito quasi come un riassunto per accumulazione in cui si avverte della ridondanza, si trasforma nella *pièce* gozziana in un breve passaggio che mostra un don Corrado ormai tragicamente rassegnato al suo essere villano (III, 5):

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Sanc.* Ay Chapado.

*Chap.* Daisme vaya?

*Sanc.* Ay amigo.

*Chap.* Ay Lucifer,

ay Bercebù, què ha de aver,

sino aveis querido que aya?

*Sanc.* Cielos, yo quedo sin mi.

*Chap.* No quedais sino sin ella.

*Sanc.* Què pude hazer yo en mi estrella?

*Chap.* Nada, pero en ella si.

*Sanc.* Que pude, si de astros fixos

pende mi desdicha: ay triste.

*Chap.* Sancho, si aora no pudiste,

en tu vida tendras hijos.

*Sanc.* Què harè?

*Chap.* Ahorcaros, que yo

me he de ir, por averiguar;

si el diablo os puede tentar,

ya que un Angel no os tentò.

*Vase, y buelve desde el paño.*

*I due fratelli nemici*

*Don Corrado.*

Oh infelice Corrado? Sin gli oggetti

tuoì più soavi divenuti sono

delle viscere tue strazio crudele.

*(dopo una breve pausa, scuotendosi)*

Corrado, o del passato omai ti scorda,

o mori. Agli esercizi di tua nascita

mansueto t'avvezza. *(raccoglie la vanga)*

Sia disciolta

questa macchina vile, e sfortunata

dalle lagrime mie, da' miei sudori.

*(egli si ritira da una parte del teatro, e lavora).*

3. Il dialogo tra Sancho, in cerca di una via di fuga da corte, e Chapado (III, p. 37) lascia il posto a un soliloquio "notturno" di don Corrado, quale momento favorevole per ripensare agli affetti che sin qui l'hanno sostenuto, e in cui si può forse notare un uso dell'*amplificatio* secondo la tradizione retorica occidentale, per intensificare il discorso di don Corrado con finalità pratiche, per suscitare passioni, commuovere, prendere ancor più le parti dell'eroe svilito, ai margini della sua stessa società, quella delle virtù e dei nobili valori<sup>66</sup> (III, 14).

---

<sup>66</sup> Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969 (1949), pp. 53-60; B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 109.

Il soliloquio sembra quasi richiamare un classico francese, l'*Antigone* di Racine, con la figura di Antigone attanagliata nel quinto atto dal dilemma se morire, sulle orme materne, o vivere per il suo amato: «Cosa scegli, principessa sfortunata? / Tua madre è appena morta nelle tue braccia: / non sapresti seguire i suoi passi, / e porre fine, morendo, al tuo triste destino?», «Devo vivere? Devo morire? / Un amante mi trattiene, una madre mi chiama», «Ma ahimé! Che ci si tenga in vita / quando si è legati così fortemente all'amore».

*Hasta el fin nadie es dichoso*

*Sanc.* Chapado sigueme.

*Chap.* Yà lo voy haziendo;  
pero aucia donde vamos?

*Sanc.* No lo entiendo,  
à escuras todo el quarto he discurrido  
sin vèr quien puede en el compadecido  
de mis muchas desdichas ampararme  
con la noche pudiera yà libertarme;  
mas no ay luz para ver por donde puedo

*Chap.* Madre de Dios Santissima, y  
que miedo.

*Sanc.* De que tiembblas cobarde?

*Chap.* Es que trasudo;  
mas donde a parar imos? que lo dudo.

*Sanc.* Donde quiera mi estrella, y sus  
estremos.

*Chap.* De essa suerte en la horca  
pararèmos.

*Sanc.* Yo no sè donde estoy.

*Chap.* Ni yo tampoco;  
hemos passado el rio?

*Sanc.* Vienes loco.

*Chap.* Yo pensè que passavamos el vado.

*Sanc.* Porquè?

*Chap.* Porque me siento muy mojado.

*Sanc.* De què?

*I due fratelli nemici*

*Don Corrado esce da un uscio nel fondo  
colle mani innanzi tentoni.*

Buia è la notte; favorir dovrebbe  
da una città funesta la mia fuga.

Non so dove mi sia. Trovar potessi  
l'uscita per fuggire... Oh miserabile  
umanità incostante!... Poco prima  
avido d'uscir fuori di miseria  
colla morte era, ed or che mi sovrasta  
il periglio di morte, un'infelice  
vita abborrisco di lasciar. Fuggendo  
qual bene troverò?... Dinanzi agli occhi  
averò sempre quell'angoscia estrema,  
in cui lasciai quel tenero buon vecchio,  
don Ruggiero, per me... Tormentatrice  
mi sarà la memoria di Rosaura  
ognor<sup>67</sup> seguace... Oh affettuosa donna!

Tu serbasti una vita che l'inedia,  
e l'esilio, e gli stenti, e le fatiche,  
tutto soffrir saprà, ma sofferire  
sol non saprà di più non rivederti.

(*tentoni*) Queste pareti non han forse  
uscita?

<sup>67</sup> Frequente nel testo la forma «ognor» e, in una sola ricorrenza, «ognora più»: *ognóra* (ant. *ognióra*, *ógni óra*, *ogn'óra*) avv., letter. – Si trova soprattutto in poesia, la forma tronca *ognór* (ant. *ognior*, *ogni or*): «io povero Medor ricompensarvi / d'altro non posso, che d'ognior lodarvi» (Ariosto); anche in Bembo; preceduto dalla prep., «quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange» (Petrarca). Seguito da *più* (raram., in grafia unita, *ognorpiù*), per indicare aumento continuo, movimento crescente: «dico, ridico, e ognor più torno a dire» (Alfieri). Come cong. temporale, *ognora che*, *ognor che*, ogni volta che: «ognora ch'io mi specchio» (Boccaccio). Si veda: <http://www.treccani.it/vocabolario/ognora/>.



*Chap.* De que en la panza por contrario  
se metió algun medio Boticario.

*Sanc.* Ven, que yo he de apurar a mi  
fortuna.

*Chap.* Ay Sancho, muerto voy sin duda  
alguna,  
gente he sentido.

*Sanc.* Calla, y ven.

*Chap.* No quiero.

*Sanc.* Pues sueltame.

*Chap.* Tampoco,  
aquí te espero.

### II. 3 Dai personaggi “bassi” di Moreto alle maschere della Commedia dell’arte

In Moreto, a dispetto dell’opera di Castro, è inserita e posta in rilievo la figura del *gracioso*, che del carattere di *ejemplaridad* non ha nessuna traccia, è un essere irrazionale dalla forte personalità che contrasta in scena con la figura di Sancho, in un’opposizione tutta giocata sul piano della comicità. Il *gracioso* Chapado, dapprima al fianco di Marina e, in un secondo momento, al seguito di Sancho, incarna il vero e proprio *alter ego* del *galán*,

portatore di tutti gli aspetti negativi da quello violentemente rinnegati: la paura, l’avidità, i diritti del corpo (sonno, fame, ecc.). [...] [È] indubbiamente personaggio complesso, e non solo per l’abilità verbale di cui diventa il fulcro, dal momento che è il depositario dell’arguzia, ma per la funzione che talora gli viene riservata di alleggerimento della tensione drammatica<sup>68</sup>.

Se si parla di sforzi altruistici per il valoroso e onesto cavaliere della corte d’Aragona, per il *gracioso campesino* la vita è organizzata secondo gli “alti” ideali delle necessità materiali e dell’egoismo, una *bobería* quindi che si contrappone alla *caballería* del primo. Il profilo del personaggio secondo i suoi tipici istinti legati alla natura e alla materia, elementari, è rifinito da una codardia e paura che si intensificano nei momenti decisivi della trama spagnola, ove campeggia la nobiltà eroica, creando scene davvero esilaranti, di marcato effetto ridicolo. Tale figura rivestirà un peso minore all’interno della riscrittura gozziana, nelle scene affidate all’improvvisazione di Truffaldino, l’anziano Sacchi.

Vittima predestinata e ignara di Chapado è la moglie, che diviene oggetto di numerose prese in giro, attraverso, per esempio, giochi di parole, quello sull’iniziale del nome, *harina* al posto di Marina – di cui non rimane eco nel contesto delle maschere per la difficoltà di tradurre o presentare simili giochi linguistici del testo spagnolo –, o bersaglio delle sue bastonate – la donna vive in “sudditanza” del marito, nell’accettazione dell’autorità non sentita lesiva per la propria dignità –, come accaduto il giorno del matrimonio per impedirle che lo tradisca, mettendola in guardia con la storia di Gil il *tamborilero* (I, p. 7).

---

<sup>68</sup> M. G. PROFETI, *L’età dell’oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, cit., pp. 24-25.

La donna, incinta, si serve di Chapado per convolare a giuste nozze nell'intento di salvare l'onore, di riguadagnare lo *status* perso, e chiedere subito dopo il divorzio. La purezza perduta è motivo di scherno da parte dell'uomo che, in risposta alla benedizione della madrina Rosaura, definisce il matrimonio una «maldicion» (per Marina l'amore ha un peso direttamente proporzionale all'affare, al proprio interesse, nonostante la mancanza di beni di fortuna del marito-padrone)<sup>69</sup>, e non risparmia di apostrofare quest'ultima, che gliel'ha imposto, con il titolo di «su insolencia», perché sentitosi trattare come un «alcahuet» (II, p. 19), ribadito in un *a parte* (II, p. 21), espressione con la quale si rivolge a Rosaura quando lo incarica di consegnare di nascosto una lettera a Sancho. Preoccupato di salvaguardare il ruolo di superiorità maschile, Chapado le vieta ogni rapporto con gli uomini e, quando Marina esprime facili apprezzamenti nei confronti del Re (in Moreto, il Re viene a contatto con la coppia di villani perché si è smarrito andando in cerca dell'aquila, e chiede loro dove si trovi), Chapado la rispedisce a casa con la minaccia di botte, non ritenendola degna di fiducia.

Chapado e Marina, al seguito di Rosaura, portano la loro attitudine comica all'interno della corte aragonese, in dialoghi vivaci che esaltano la loro psicologia istintiva: ancor prima di mettervi piede, il *villano* pretende per il loro trasferimento un buon asino che regga due persone, onde evitare alla moglie il pericolo di un aborto. Marina, dal canto suo, non smette di apostrofare il marito con epiteti denotanti la sua rozzezza («bobo» – I, p. 13 –, «tontazo», «necio», «tònto» – II, p. 20), mentre Chapado, in tutta risposta, la minaccia con le solite bastonate o con la richiesta di separazione. Nelle beghe matrimoniali viene trascinato l'inconsapevole Lain, che ne uscirà tramortito, nel momento in cui Chapado lo scopre in compagnia della moglie e, inscenando un finto processo di divorzio, dichiara senza valore il loro matrimonio. Lain, credendo di essere ormai libero di sposare la donna, si ritrova di colpo coinvolto in un inatteso *bouleversement* di rapporti che vede Chapado e Marina riconciliarsi; beffato, non gli rimane che accusarli di adulterio<sup>70</sup>.

L'episodio della lotta delle fiere, con l'acclamazione di Sancho, crea l'occasione per Chapado di mettersi in bella mostra, di poter essere anche lui una volta tanto un eroe

---

<sup>69</sup> Rosaura interviene per la prima volta affinché torni la pace e la quiete tra i villani, dopo il litigio di Truffaldino e Smeraldina nel giorno delle loro nozze (I, 4). In Moreto, Rosaura entra in scena per prendere parte al giorno di festa delle nozze di Marina e Chapado; è presente all'interno di questa scena un particolare che viene eliminato da Gozzi: Marina è rimasta incinta prima del matrimonio con Chapado.

<sup>70</sup> Paradossale è l'accusa mossa a Lain da Chapado di essere «un mal sopron» per aver «fatto la spia» a Sancho riguardo alle trame di Garcia e don Gaston; il *lacayo* viene redarguito per aver agito alla luce del sole e non, secondo i precetti distorti dell'infame Chapado, alle spalle: «Soparselo por detrás, / y no en ante el Rey, bestion» (II, p. 19).

accanto ai personaggi della nobiltà, e far credere che la sua presenza sia stata determinante per fermare la ferocia del leone (II, p. 18). Ma la sua audacia viene smentita quando si trova a dover affrontare il pericolo in prima persona al fianco del valoroso Sancho, inseguito da Garcia, don Gaston e i soldati: assalito da viltà e panico, l'improvvido *villano* si bagna clamorosamente i pantaloni (III, p. 37).

A completare il quadro che definisce il carattere di Chapado, il suo umorismo spesso sguaiato, non può mancare l'esternazione della sua semplicistica, per quanto pratica, saggezza, messa alla prova di fronte a Sancho preso dal dilemma se sposare l'Infanta o vivere al fianco dell'amata Rosaura: al posto suo avrebbe scelto senza ombra di dubbio la prima possibilità, per il solo fatto che per lui le nozze reali sono fonte di comodità e ricchezza. Azzarda ancora di più; la soluzione ideale sarebbe che fosse proprio il *villano* lo sposo della sorella del Re. Se anche questa ipotesi non fosse realizzabile, Sancho non dovrebbe indugiare a sposarle tutte e due e godere di una luculliana doppia festa: se Sancho «se casa», e Chapado «se descasa», potrebbero fare una «gran fiesta» (II, p. 24), accostando in un efficace andamento comico la visione idealistica dell'amore secondo Sancho alla propria, più realistica, con una buona dose di "epicureismo" per saziare gli appetiti bevendo e mangiando. È latore di quel carattere che contrasta con i valori del mondo cavalleresco e che Gozzi elimina nel tratteggiare Truffaldino, la villania, cioè è letteralmente un villano in quanto proveniente dalla campagna e di conseguenza abituato a uno stile di vita rozzo, che si contrappone totalmente allo stile di vita di corte.

Chapado, nel ruolo di giardiniere di corte, dimentico delle regole che presiedono alle relazioni umane, instaura con il subalterno Sancho un rapporto basato sull'irriverenza e l'imposizione della propria autorità, per far emergere la condizione di «hombre roìn» di quest'ultimo (III, p. 29); di fronte a Rosaura lo accusa di essere un «majadero» (III, p. 30), perché non ha il coraggio di confessarle di essere un semplice servo *del* giardiniere, e non *il* giardiniere. La sua sfrontatezza e la sua maleducazione raggiungono l'apice nell'incontro con il Conde de Urgel alla ricerca di Sancho, mai rinnegato come figlio: Chapado lo apostrofa con il «titolo» di «señor insolentissimo» e, poco dopo, di «su insolencia», dimentico di essergli subordinato per rango ed età, e sottolinea sprezzante che soltanto le madri possono giurare di sapere con certezza di chi sono i propri figli, oltre in seguito a intromettersi con una battuta nel dialogo "privato" tra padre e figlio (III, p. 33).

Avviene in lui un completo rovesciamento delle virtù cavalleresche, del galateo cortese; è assimilabile a figure della tradizione pulciana, a Morgante e a Margutte in contrapposizione al prode paladino Orlando, con la sua irriverente allusione a tutto ciò che è serio, ricondotto perlopiù verso la sfera del corporeo e materiale, si avvicina al mondo di Cecco Angiolieri, come della tradizione comico-realistica del Due e Trecento e di quella carnevalesca. Questo lato di Chapado, come i due personaggi appena citati, accomunati dall'istintualità, dalla mancanza di misura estranee a un ambito come quello della corte medicea, non permane nella tragicommedia, non viene affatto considerato adatto per il pubblico veneziano dell'epoca<sup>71</sup>.

Gli intrecci amorosi tra i personaggi "bassi", forse la quasi scomoda presenza di Chapado e Marina, vengono eliminati da Gozzi. Gli eccessi del *gracioso* vengono tralasciati e le scene troppo forti per i temi trattati, quali le bastonate esemplari alla moglie (anche se permane una posizione alquanto retriva, la visione della donna sposata quale oggetto posseduto da parte del marito, Truffaldino, che preclude a Smeraldina forme di autonomia o riconoscimento di "diritti"), la gravidanza al di fuori del matrimonio<sup>72</sup>, la separazione o il divorzio<sup>73</sup>, con l'intromissione di Lain nel loro rapporto, e l'allusione all'aborto (si pensi a I, pp. 7-8; I, p. 10; I, p. 15; II, p. 20; II, pp. 24-25), sono rimosse perché molto probabilmente sentite lesive e offensive per la morale del pubblico e inadeguate al concetto stesso di teatro che vuole esprimere l'autore veneziano; un significato in gran parte ricostruito sulla base non solo di ciò che al pubblico è già familiare, ma secondo schemi culturali in cui è immerso, dalle

---

<sup>71</sup> Risuona il caustico giudizio del conte su un Goldoni accusato di corrompere la morale pubblica, facendo spesso trionfare il vizio sulle virtù e ritraendo la natura senza idealizzarla, tra l'accoglimento di «equivoci sporchi, e [...] laidezze» e l'impiego di un linguaggio ricco di barbarismi e di idiotismi. Gozzi lo dirà a chiare lettere: «nelle sue produzioni sceniche egli aveva frequentemente addossati le truffe, le barerie, e il ridicolo a' suoi personaggi nobili, e le azioni eroiche serie e generose a' suoi personaggi della plebe per cattivarsi l'animo del romoroso sostenitore del grosso numero di quella ch'è sempre invidiosa, e collerica colla maggioranza de' gradi, e con un pubblico mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione». Cfr. per la polemica contro l'opera di Goldoni e Chiari, *Mem.*, I, I, 34, pp. 374-403, in part. p. 385.

<sup>72</sup> La condizione della donna in gravidanza è resa nelle *Memorie inutili*, durante i racconti amorosi giovanili, con un fin troppo ricercato «essere prolificatrice».

<sup>73</sup> Per contestualizzare il tema del divorzio nella società veneziana dell'epoca, potrebbe essere d'ausilio lo studio di G. COZZI, *Note e documenti sulla questione del "divorzio" a Venezia (1782-1788)*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VII (1981), pp. 275-370. Più in generale, L. GUERCI, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988. Sulla figura della donna nella società veneziana nel periodo considerato, cfr. T. PLEBANI, *Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento*, in *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N. M. Filippini, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 25-80.

convenzioni drammatiche e da quelle sociali-culturali-ideologiche<sup>74</sup>. Per il primo aspetto, inerente alla scena in cui si accenna alle botte che darà alla moglie come avvertimento (I, 4), è inserito un apologo di Truffaldino, breve racconto allegorico che si prefigge però un rovesciamento dell'usuale fine etico e pedagogico, dalla comicità grossolana (Ariosto lo definisce appunto «un essemplio» nel primo apologo della *Satira III*, v. 107):

Giura che averà un cuore affettuoso per la moglie, quanto suo compare Bernardo, il quale bastonando teneramente la moglie per farsi amare, le ruppe il capo, e giunto il chirurgo per medicarla, Bernardo gli chiese quanti danari voleva a guarirla. Il chirurgo gli chiese due zecchini, e suo compare Bernardo gli disse: Prendi questi due zecchini; poi prendine altri due che faran quattro. Ti pago anticipatamente per un'altra rottura di testa che le farò prestissimo.

Al posto di Chapado e Marina fanno la loro movimentata comparsa sul palcoscenico Truffaldino e Smeraldina, quest'ultima relegata a una breve apparizione quando litiga col marito nel giorno delle nozze, con il conseguente intervento di Rosaura (I, 4), una coppia comica pensata agli antipodi di quei Truffaldino e Smeraldina conosciuti nella *Fiaba* tragicomica *Il mostro turchino*, sorta di riflesso degli amori tragici dei loro signori. Forse si può scorgere qualche somiglianza nella coppia del *Moro di corpo bianco* (si pensi a II, 2), con un Truffaldino «alieno dal matrimonio», in assenza dell'Imeneo invocato *Due fratelli nemici*<sup>75</sup>, poiché si tratta ovviamente di un legame eterno, d'amore puro e semplice, e che non fa tuttavia i conti con una Smeraldina pronta a non demordere e a sferrare graffi e pugni per convincerlo del contrario nella *Punizione nel precipizio* (si pensi a I, 1).

Le tre scene che vedono protagonista Truffaldino costituiscono tipici lazzi all'improvviso, in cui sarà stata determinante l'esperienza dell'attore, Antonio Sacchi, nel rendere vivaci questi brevi passaggi che interrompono la staticità dell'azione dei nobili spagnoli, un anti-eroe che rovescia con la sua goffaggine comica e il suo agire d'istinto il codice cavalleresco. Una di queste, in particolare, segna un momento di stacco dell'azione dal nodo drammatico, quando cioè Rosaura, non potendo raggiungere don Corrado, prega il servo di recargli una lettera di nascosto: Truffaldino, non

---

<sup>74</sup> Strumento d'analisi utilissimo per una visione del rapporto donna-uomo, moglie-marito, all'interno della drammaturgia gozziana, in particolare la *Turandot*, è lo studio di Carlachiara Perrone, *Il matrimonio in scena: la «Turandot» di Carlo Gozzi*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo editore, 2000, pp. 377-388.

<sup>75</sup> Nella tradizione greca, Imene (o Imeneo) proteggeva il rito del matrimonio. Fig., letter. Le nozze, il matrimonio; per lo più al plur., come in Ariosto.

sentendoci bene, chiede ad alta voce quel che debba fare e a chi debba portarla (II, 6), rivelando sciocamente il segreto di Rosaura di fronte all'Infanta: le battute di quest'ultima si faranno brevi, nervose, completate dalle didascalie che suggeriscono un movimento scenico veloce, ansante, per portare alla scena successiva costruita su dialoghi più lunghi e scanditi. Truffaldino compare per l'ultima volta in veste di ortolano e superiore del villano don Corrado (III, 3), e ufficiosamente di ruffiano altruista.

Il personaggio di Lain, presente dall'inizio della *comedia*, si distribuisce tra Pantalone, Tartaglia e Brighella<sup>76</sup>, privato delle vesti di rivale in amore di Chapado. Nel delineare Pantalone quale mediatore e paciere tra i due fratelli, un vecchio dalla facile commozione, Gozzi lo personalizza e lo fa proprio: tralascia la viltà di Lain (il suo ingresso in scena avviene al principio della *comedia*, con i suoi risvolti positivi), che se la dà a gambe quando i due stanno per sfidarsi a duello, e non perde l'occasione per sottolineare, alla fine, che se non fosse stato per lui, si sarebbero già ammazzati da tempo (I, pp. 4-5), ma anche l'atteggiamento irritante, che rasenta la freddezza, quando sostiene che Sancho e Garcia dovrebbero uccidersi, piuttosto che continuare a vivere costantemente nella rivalità (II, pp. 17-18).

L'odio tra don Corrado e don Garzia è espresso da Pantalone con un linguaggio ricco, dalle molteplici sfumature, allo stesso tempo corposo (denso, compatto) perché a stretto contatto con la realtà (la realtà della parola), con le esigenze di comprensibilità da parte del pubblico, parole e immagini che ricordano il mondo del teatro plautino; non

---

<sup>76</sup> «“Se nel cartello d'invito esposto da questa Truppa – scriveva Gozzi a Baretti il 15 settembre 1776 – non si leggono i nomi loro [Sacchi, Fiorilli, Zanoni], e si credono esclusi nella Rappresentazione di quella sera, sono perduti tosto due terzi de' concorrenti al loro Teatro”; e difatti, come ci confermano le preziose annotazioni del Gradenigo, i cartelloni delle *pièces* gozziane potevano invitare il pubblico con i seguenti titoli: [...] *Il Re Tisico, ossia i due fratelli nemici con Brighella compositore di drammi flebili et Arlecchino, Pantalone e Tartaglia impiegati nella corte d'Aragona*», in A. SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, cit., p. 24. Il capocomico Antonio Sacchi ha interpretato Truffaldino, Atanasio Zannoni Brighella, Agostino Fiorilli Tartaglia (per approfondire la figura dell'attore, si veda F. VAZZOLER, *Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 151-169) e Giovan Battista Rotti Pantalone (il noto attore Darbes è nella compagnia fino al 1769; Rotti ottiene un meritato successo nella parte di Giannetto nella *Principessa filosofa*). Adriana Sacchi, sorella del celebre Truffaldino e moglie in seconde nozze del Brighella Zannoni, può aver ricoperto la parte di Smeraldina; il dubbio sorge poiché l'anziana attrice morirà poco dopo, nel 1776, lavorando sì fin quasi alle soglie della morte, ma negli ultimi tempi sostituita dalla figlia Teresa Zannoni. Bisogna sottolineare che si tratta poi di un ruolo minore nella tragicommedia, essendo le variazioni comiche affidate al personaggio ai margini dell'intreccio. Cfr. per il profilo di Adriana Sacchi M. PIERI, *Da Adriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, cit., p. 36. Cinquegrani tratta dell'attrice nei panni di Smeraldina nell'edizione della *Donna vendicativa*, cit., *Commento* alle pp. 179-181.

sono assenti l'intento pedagogico e l'impegno ideologico nell'appianare i contrasti («barruffe de lana caprina»)<sup>77</sup>, più che concezioni morali, si tratta di austeri principi etici<sup>78</sup>, nell'ingenua e vana fiducia che i due “allievi” possano ancora ritrovarsi, riconoscersi fratelli e aiutarsi nella reciproca benevolenza, amicizia e solidarietà, benché poi il seguito contraddirà questa aspettativa: «Vivo col cuor strucolà. Ho sempre paura che i se sgargata. Vorria piuttosto esser aio de una cassetta de vipere, che de do fradelli de sta natura. [...] Una schiopettata! Che i sia elli: che i s'abbia ferio? Oh poveretto mi! Vogio piuttosto andar cercando la limosina, che viver con sto strazzacuor». La riflessione di Pantalone nasce dalla preoccupazione per le sorti dei suoi due discenti, ai quali si rivolge, con parole eccitate, in più riprese come nell'apostrofe della scena settima del primo atto: «Mo via, per l'amor del Cielo no le viva co sto astio perpetuo tra fradelli. Le se recorda che le xe do prencipi, che le xe zermani del Re. Le se vergogna; no le daga in bassezze. Le par un ussaro todesco e un dragon francese»<sup>79</sup>. E nel momento di massima tensione, conseguente alla lotta delle fiere, a cui si unisce il modo di esprimersi, esuberante e pittoresco, di Brighella, con la domanda morfologicamente pleonastica, «lo ammazzelo, o non lo ammazzelo?», Pantalone rimane calmo e distaccato alla minaccia di «vecchicidio» da parte di don Garzia; con invito antifrastico,

<sup>77</sup> La locuzione latina usata da Pantalone evidenzia l'inanità degli alterchi dei due fratelli. Deriva dall'indecisione su come classificare qualcosa, il vello che ricopre le capre (lana o pelo), ed è utilizzata dalla maschera con il medesimo significato.

<sup>78</sup> Si è consultato lo studio di S. SANTORO BIANCHI, *I passi plautini sulla pittura*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», tome 109, n° 2, 1997, pp. 765-812, in part. pp. 765-767 (doi : 10.3406/mefr.1997.2004; [http://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5102\\_1997\\_num\\_109\\_2\\_2004](http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1997_num_109_2_2004)).

<sup>79</sup> Pantalone lascia trapelare un giudizio severo, quasi negativo su di sé: ammette di avere agito in modo sconveniente, dati i risultati educativi sortiti. Nella concitazione con cui esprime il suo rammarico si noti la corrispondenza sintattica del parallelismo bimembre «no son sta capace de [...]», «no ho podesto far de [...]» (II, 2).

«Zermani»: germani, ovvero cugini. *Zermàn* (lombardo; veneto; veneto giuliano; trentino; ladino centrale; friulano), cugino, anche *zermà*, *sorman*. Dal latino *germānus* fratello, con spostamento di significato, quello originario è rimasto nello spagnolo *hermano* e nel catalano *germà*. [REW; DEI; REWS].

«Ussaro» (o ussaro): soldato di cavalleria leggera, originario dell'Ungheria (XIV secolo); si rimanda a <http://www.treccani.it/enciclopedia/ussaro/>.

«Dragone»: si ipotizza dal nome della corta carabina di cui erano armati; soldato di un corpo militare a cavallo, che tiene il mezzo tra la cavalleria pesante e la leggera. «Il Grassi collega l'origine dei dragoni agli archibugieri a cavallo italiani, introdotti in Francia dallo Strozzi nella prima metà del Cinquecento; altri autori invece affermano che Giovanni dalle Bande Nere introdusse, fin dal 1520 circa, l'uso di trasportare i suoi archibugieri sopra ronzini di poco prezzo, dai quali smontavano per combattere. E da questo fatto il Ricotti farebbe derivare i dragoni. Gli storici francesi affermano invece essere i dragoni un'istituzione tutta francese, ed essersi veduti per la prima volta nella battaglia di Ceresole (1544), combattuta dal maresciallo de Brissac. Il De Chesnel, pur ritenendo de Brissac istitutore dei dragoni, scende all'anno 1554. Comunque sia, in Francia i dragoni furono detti *cavalleria di linea*; in Germania essi erano ascritti alla cavalleria leggera insieme con gli ussari e i cavalleggeri, e così in Austria insieme con gli ussari e gli ulani». M. BORGATTI, voce *Dragone*, in *Treccani. Enciclopedia Italiana* (1932), si rimanda a [http://www.treccani.it/enciclopedia/dragone\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dragone_(Enciclopedia-Italiana)/).



esorta quasi con scherno don Gastone a non intervenire nel corso degli eventi: «La lassa che el fazza. El vol darghe delle allegrezze»<sup>80</sup>.

Gozzi apporta alcune sostanziali varianti per renderlo più umano e paterno. Se da un lato l'anziano Pantalone – caratterizzato dal «lenguazo» del buon tempo antico, «è agli antipodi dell'eroe, di regola giovane e nobile, anche se non manca di una sua dignità umana» e sa intervenire per far rispettare la legge<sup>81</sup> – è Lain nella scena in cui cerca di calmare l'ira di don Garzia, che lo minaccia con la spada per l'acclamazione di don Corrado da parte della corte (nella corrispondente scena spagnola non si fa cenno all'uso della spada: Lain viene soltanto accusato da Garcia di essere un traditore e gli viene ordinato di misurare le parole [I, p. 15]). Dall'altro se ne discosta quando, interpellato da don Gastone per sapere il motivo dell'ira del nipote, si sente in dovere di raccontare l'episodio della lotta delle fiere. Diversamente Lain, in quest'occasione, non esita a tirarsi indietro per timore della reazione di Garcia. Il vecchio veneziano, tornato il *lacayo* del Re, non rimane spettatore passivo, ammette lui stesso di esser provvisto di «bon occhio» e «bona lengua»<sup>82</sup>, e mette in guardia don Corrado quando casualmente viene a conoscenza dei loschi piani di don Gastone e di don Garzia, ai suoi occhi potenziali sovvertitori dell'ordine e della giustizia. Lain, infine, rivive in Tartaglia come accompagnatore del Re d'Aragona, mentre in Brighella come tramite inconsapevole dei piani oscuri di don Gastone e don Garzia (III, 15), coinvolto a tutti gli effetti nell'azione.

Brighella merita, insieme a Tartaglia, un discorso a parte, in quanto grazie a lui si entra nel vivo della costruzione teatrale dei drammi “spagnoleschi”, alzando per un momento il velo della dissimulazione messo in campo dall'autore veneziano<sup>83</sup>. In corso

---

<sup>80</sup> Antifrasi, come forma d'ironia.

<sup>81</sup> A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, cit., p. 313. Un'indagine approfondita sulla figura di Pantalone, che ricostruisce la storia del linguaggio della maschera prima di Carlo Goldoni e poi con l'avvento del suo teatro, si deve a Pietro Spezzani con *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997.

<sup>82</sup> Metonimia, indicante il concreto per l'astratto.

<sup>83</sup> Gozzi ricorre diversissime volte alla retorica della dissimulazione, anche quando racconta di una genesi casuale della produzione tratta dal teatro del *Siglo de Oro*, originata soprattutto dalle insistenze di Sacchi, che lo prega «a ridur quest'opera recitabile ad uso della sua compagnia comica», per rinnovare il repertorio della truppa e incentivare la presenza del pubblico a teatro.

Per la retorica della dissimulazione, che arriva anche alla menzogna, nell'ambito della vicenda editoriale, si veda A. SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, cit. «Gozzi volle dare monumentale e riassuntiva incarnazione [...] [alla] retorica della *noluntas auctoris* [...]». In Gozzi è infatti sistematico – e [...] ipertrofico sino all'“autodissoluzione” – il ricorso a quell'insieme di affermazioni topiche con cui esibire la propria indisponibilità alla stampa dei testi proprio all'atto di praticarla: argomentando le ragioni della resistenza e quelle del cedimento con i motivi variamente ricorrenti e intersecantisi della propria distanza rispetto al ludo scenico o ancor più della costitutiva insufficienza/incompletezza del testo drammaturgico rispetto al testo teatrale; e – sul fronte opposto, quello del cedimento – accampando

d'opera, il letterato che annota con scrupolo e professionalità le proprie osservazioni entrerà sempre di più nel “personaggio” chiamato Carlo Gozzi, per sostituirsi *in toto* all'autore drammatico. Sulle linee guida dell'indagine di Piermario Vescovo, si è perfettamente d'accordo che

Brighella è qualcosa di più di un personaggio metateatrale, [...] siamo di fronte a un potente caso di quella *metalessi*, figura romanzesca – e teatrale [...] – che si nutre proprio di una funzione tipica dell'epopea. Cosa che non stupisce nell'orizzonte di gusto e cultura dell'autore, a provocare il passaggio di Brighella dalla scaletta narrativa all'ossatura drammatica, ma con tutto il carico del punto di partenza e la sua messa a frutto in quello di arrivo<sup>84</sup>.

---

l'esigenza di contrastare i perniciosi effetti dello sciacallaggio attorico e/o editoriale (pronto a sfigurare l'“originale” con stampe meretricie e spurie) o quella di chinarsi alle “persuasioni e agli amorevoli desideri di Padroni e Amici”. [...] A disegnare con nettezza il proprio autoritratto d'autore, Gozzi fa in primo luogo intervenire il connotato dell'aristocraticismo, in virtù del quale l'impegno artistico si consuma tutto in una logica di “gratuità” e di “capriccio”, e tale quindi da comportare l'assoluto disinteresse dell'artefice non solo – va da sé – per la diffusione editoriale delle proprie opere, ma addirittura per la loro stessa preservazione materiale. [...] tale motivo si dimostra pronto a declinarsi a mo' di stucchevole *refrain* nello specifico delle scritture teatrali, oltretutto percepite come non pertinenti al letterato “amante [...] di una colta Filologia” e quindi ricacciate nel limbo della inintenzionalità autoriale», *ivi*, pp. 11-12; «se Gozzi chiamò a raccolta tutte le più sperimentate tecniche autorappresentative della *noluntas auctoris* (e in modo talmente indistinto [...] da rendere intrinsecamente contraddittorie le sue stesse affermazioni), lo fece per rendere indubitabile il suo essere stato “soggetto passivo” dell'impresa editoriale proprio nel momento in cui ne era, di fatto, il consapevole e determinatissimo artefice», *ivi*, p. 22. Cfr. il fondamentale capitolo “*Noluntas auctoris*”, *ivi*, pp. 9-28.

<sup>84</sup> P. VESCOVO, *Effetto notte. Per una «genetica» del teatro gozziano «alla spagnola»*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., p. 95.

## Capitolo III

### III. 1 La metalessi del testo

La critica ha ravvisato nei *Due fratelli nemici* un tipico caso di metateatro, teatro-nel-teatro, ovvero un teatro che mette in scena se stesso, che può avere come argomento un testo o una rappresentazione teatrale, per mettere in rilievo la sua natura finzionale e illusoria, inserendolo dunque in una tradizione che ha le sue radici nell'antichità classica con le commedie di Aristofane e Plauto, sino ai casi più noti del teatro di Shakespeare, Corneille e del rivale Goldoni.

Non si è colto, tuttavia, quel confine esistente tra il metateatro<sup>1</sup> e ciò che effettivamente nella *pièce* è in atto, la presenza della «potente» figura retorica – molto rara – della metalessi (metalèpsi [o metalèssi], dal latino *metalepsis*, greco μετάληψις, propr. «sostituzione», der. di μεταλαμβάνω «prendere invece»)<sup>2</sup>, tipo particolare di metonimia, secondo l'interpretazione di Piermario Vescovo nel suo *Effetto notte. Per una «genetica» del teatro gozziano «alla spagnola»*, concetto ripreso nell'intervento *Metateatro e metalessi. Per una distinzione e una definizione teorica*, durante un convegno organizzato dall'Université de Paris 8, *Le miroir derrière le rideau*, nel novembre dello stesso anno<sup>3</sup>.

La metalessi è figura retorica formalizzata teoricamente da Gérard Genette in *Figure III* del 1972, un discorso poi ampliato in *Métalepse* del 2004, ove studia gli interventi autoriali all'interno della narrazione, i diversi casi del passaggio da una

---

<sup>1</sup> Si rimanda a L. ABEL, *Metateatro*, trad. di L. Ballerini, Milano, Rizzoli, 1965 (in part. per il teatro di Calderón, Corneille e Shakespeare), e G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996 (1981), 2<sup>e</sup> édition augmentée (Preface datata 1995).

<sup>2</sup> Si veda: <http://www.treccani.it/vocabolario/metalepsi/>.

<sup>3</sup> *Le miroir derrière le rideau. Sur le métathéâtre parlé ou chanté en Italie (XVI<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles) Colloque international en hommage à Françoise Decroisette* (Université de Paris 8, 8-10 novembre 2012), presso l'Institut National d'Histoire de l'Art, Petit Amphithéâtre, e la Colline - théâtre national.

Dello stesso autore il volume *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, tratta ampiamente il caso della figura della metalessi con diverse, e molto chiare, esemplificazioni (pp. 289-309).

diegesi all'altra, da un livello narrativo all'altro, da un mondo fittizio al secondo mondo fittizio<sup>4</sup>.

La metalessi del testo si configura nel caso della tragicommedia gozziana del 1773, ove il racconto si manifesta come tale e il testo (dalla trama moretiana), viene "fagocitato" nell'azione drammatica, diviene oggetto della narrazione stessa (dal punto di vista di Brighella), i personaggi e le vicende della storia di Brighella sono infatti gli stessi della rappresentazione (tratti dalla fonte, il mondo della corte d'Aragona). La trama di Moreto e la trama del romanzo, divenuto in corso d'opera un dramma flebile, che fa «ridere, e piagnere»<sup>5</sup> [dal lat. *flebilis*, der. di *flere* «piangere»], sono per Brighella contenute una dentro l'altra, quasi costituissero una struttura a scatola cinese, grazie a un personaggio dalla "maschera mutevole" che veste dapprima i panni di spettatore della sua stessa storia, per poi assurgere al ruolo di scrittore della storia che si sta ancora svolgendo, quella dei nobili aragonesi. Viene a definirsi una struttura labirintica, poiché la trama intrattiene un rapporto continuato per l'intera rappresentazione con le riflessioni sulla letteratura passata e contemporanea, sulla polemica indirizzata al genere del romanzo, che si sta affermando in Italia nel secondo Settecento, e la critica al dramma lagrimoso francese, mette insieme, in costante dialogo, la produzione gozziana delle *Fiabe*, il repertorio della Commedia all'improvviso, con il teatro del *Siglo de Oro* e la tradizione dei poemi comico-cavallereschi.

Nella tragicommedia, lo spettatore/lettore carpisce passo dopo passo seguendo le riflessioni di Brighella, accompagnato da Tartaglia, e ricostruisce il pensiero di un personaggio scrittore, romanziere-drammaturgo, sotto cui si cela lo stesso Gozzi, trasportato direttamente all'interno dei meccanismi dell'azione, di quello spazio ove si uniscono scrittura e vita, letteratura e teatro; sussiste un'analogia tra la "tessitura" testuale e la "gran tela" di imprese tra rivalità, amore e vendetta ordita dai personaggi "alti", un gioco di specchi tra realtà e *factio* letteraria, con lo sdoppiamento dell'intreccio

---

<sup>4</sup> Per la definizione di metalessi si veda G. GENETTE, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Parigi, Seuil, 2004. Per la distinzione della metalessi in interiore ed esteriore, cfr. D. COHN, *Métalepse et mise en abyme*, in «Vox Poetica», febbraio 2003 (<http://www.voxpoetica.org/t/metalepse.htm>); asserisce che la distinzione corrisponde a quella di *outward metalepsis* e *inward metalepsis* segnalata da Debra Malina in *Breaking the Frame: Metalepsis and Construction of the Subject*, Columbus, Ohio State U.P., 2002, pp. 46-50. Per la metalessi esteriore si rimanda a F. WAGNER, *Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative*, in «Poétique», 130, aprile 2002, pp. 235-253. La metalessi interiore, invece, per Cohn ha a che fare con la *mise en abyme*. Imprescindibile la lettura di G. GENETTE, *Figure III*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Parigi, Seuil, 1972), pp. 282-285, in part. per la metalessi dell'autore (Sterne con il suo *Tristram Shandy*).

<sup>5</sup> Si veda per la critica al genere del dramma flebile C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 377-397 (per la citazione: *ivi*, p. 392).

su due piani, uno narrativo e l'altro "discorsivo", fino all'autosmascheramento della scena finale nel terzo atto:

Così il "teatro romanzesco" alla spagnola fa scoprire a tutti i personaggi di essere dentro a una trama fittizia da teatro *d'antan*, a una rappresentazione, che può dunque regredire fino all'idea dell'abbozzo scenico: non un libro, ma l'intreccio narrativo che precede il testo drammatico propriamente inteso o che fa da base al lavoro di palcoscenico<sup>6</sup>.

Attraverso Brighella, Gozzi nel doppio ruolo di scrittore e personaggio, dentro al suo stesso testo, può riflettere criticamente tanto sul significato dell'azione romanzesca quanto sui modi del racconto, sulle sue tecniche e strategie rappresentative. Il carattere della doppiezza è costitutivo della tragicommedia, se si pensa alla finzione raddoppiata in atto, il romanzo nel teatro, la volontà di accostare e combinare gli ingredienti del romanzesco con quelli del comico, la costruzione di un sistema a due livelli, ovvero la storia moretiana dei nobili della corte d'Aragona e quella delle maschere della Commedia dell'arte, un registro basso corrispondente a una poetica di "realismo", ove Brighella è introdotto come autore, e quello alto della poetica d'invenzione, ove è collocata la stravagante società cavalleresca.

---

<sup>6</sup> P. VESCOVO, *Metateatro e metalessi. Per una distinzione e una definizione teorica*, intervento al convegno *Le miroir derrière le rideau*, Parigi 8-10 novembre 2012, in corso di stampa, p. 9.

### III. 2 *Brighella e Tartaglia: nel laboratorio dei drammi “spagnoleschi”*

La tragicommedia, come si è già chiarito, si apre con il dialogo tra Brighella, «servo in corte, che ha l’umor di comporre de’ drammi», e Tartaglia, «ministro del Re»: le due maschere entrano in scena munite di archibugio giacché stanno partecipando alla caccia dell’aquila nel bosco nei pressi della corte d’Aragona<sup>7</sup>. A Brighella sono affidate le parti della trama non sviluppate, i rinvii a un evento non rappresentato, gli affioramenti del passato – ovvero l’aggancio alla trama moretiana – nel presente cui gli è dato di assistere insieme a Tartaglia. Nella successione di scene, Brighella, in funzione di spettatore sul palcoscenico, attraversa un avvicendamento di “presenti” in cui si svolgono gli scambi dialogici tra i nobili spagnoli, con l’incursione maldestra del povero aio Pantalone nell’acquietare i due fratelli di Moncada. Brighella sa sempre ciò che accade nelle diverse scene e nei diversi luoghi (nel bosco e nella corte), sulle azioni dei diversi personaggi, rispetto a loro è informato su tutto, perché sa quello che sa ciascuno di questi.

Il ruolo di Brighella e di Tartaglia all’interno della tragicommedia si definisce nella sua complessa e originale specificità a partire dalle battute iniziali,

BRIGHELLA: Alla visto l’aquila, sior Tartaglia?

TARTAGLIA: Ho veduto il diavolo, che ti porti. Sono stracco, come un asino, non posso più. (*siede sopra un sasso*)<sup>8</sup>

attraverso cui si presentano in veste di personaggi a tutti gli effetti, che si muovono e agiscono all’interno della storia. Dalla battuta successiva – «Mo la compatisso. Xe

---

<sup>7</sup> D’altronde, Alberto Beniscelli mette in evidenza il rapporto di continuità tra l’antica e la nuova fase della drammaturgia gozziana, tra le *Fiabe* teatrali e i drammi “spagnoleschi”, nell’ottica della prassi attorica, facendo riferimento ai ruoli primari della compagnia Sacchi: «Scene di caccia, con Tartaglia e Pantalone armati “bizzarramente” di “archibugi” e “fischietti”; [...] e siti giardineschi [...], sinfonie improvvisate [...]: è tutto un patrimonio di materiali ed esperienza che viene trasferito di peso dal *Re cervo*, dall’*Amore delle tre melarance*, dal *Corvo* alla *Donna innamorata da vero*, ai *Due fratelli nemici*, alla *Donna vendicativa*, esattamente come dai canovacci all’improvviso si era depositato a suo tempo nelle “fiabe”. Da questo punto di vista non ci si può meravigliare che i due generi, fiabesco e spagnolo, finissero coll’alternarsi sera dopo sera, nelle stagioni degli anni Settanta e Ottanta», in A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, Carlo Gozzi. *I drammi “spagnoleschi”*, cit., p. 133.

<sup>8</sup> Espressione che ritorna, per esempio, in Smeraldina nell’*Augellino belverde*, rivolgendosi a Barbarina: «È il diavol che ti porti» (III, 3).

troppo che la serve in sta corte d'Aragona? Sti spagnoli gh'ha del romanzo godibile»<sup>9</sup> (I, 1) –, se il primo assume i panni di osservatore e commentatore critico, il secondo alterna il ruolo di interlocutore di Brighella con quello di personaggio attivo. Per quest'ultimo aspetto, le battute che ne tracciano l'*iter* all'interno della storia sono molteplici nel primo atto: «Ho scorsa tutta quella parte di questo bosco, e non ho trovato nulla, Maestà» (I, 2), «Maestà, sono tutti sparsi per la selva ansiosi di trovare quell'augello temerario» (I, 2), «Io non glielo so dire, Maestà. Questa è la prima volta che giro da questa parte» (I, 2), «Maestà, mi pareva di vedere la dea Minerva. Io sono sbalordito» (I, 6), «Sono qui, Maestà, sono qui; s'appoggi» (I, 7).

L'ultimo ingresso di Brighella nel ruolo di personaggio attivo, invece, avviene quando riferisce a don Gastone che don Garzia sarebbe arrivato di lì a poco e gli indica la sala dove l'avrebbe aspettato per il loro incontro. È la scena che si svolge nel buio della sala del palazzo reale e in cui lo scambio di persona tra don Corrado e don Garzia favorisce lo svelarsi della verità: «Don Garzia, Eccellenza, m'ha dito che ghe diga che assolutamente el sarà qua in sta sala. Che el doveva andar dall'Infanta, ma che el cercherà de despensarse, e che el sarà qua senza fallo. Xe qualche minuto veramente, che el me l'ha dito, ma vostra Eccellenza gera con so Maestà; e dove ghe xe maestà, nu altri miseri mortali no avemo accesso» (III, 15).

Le prime due battute indicano subito la strada da seguire per avere un'idea di un Carlo Gozzi ideatore di nuovi e complessi schemi teatrali. Brighella e Tartaglia, nella prima scena, sono impegnati in uno scambio acceso di vedute sulle vicende degli spagnoli, difese da Tartaglia perché eroiche e nobili, sminuite e quasi dissacrate da Brighella, che non vi scorge nulla di sublime e straordinario, ponendo l'accento sulla dimensione di stravaganza, inverosimiglianza e assurdità, «Sti spagnoli gh'ha del romanzo godibile» (I, 1)<sup>10</sup>; per quest'ultimo non è condivisibile il parere del collega, «hanno le fantasie calde. Sono eroi anche nel luogo comune»<sup>11</sup> (I, 1), mettendo in risalto quanto di eroico e di tragico è presente nella vicenda, anche nella cosiddetta

---

<sup>9</sup> «Sti»: aferesi, soppressione di una vocale iniziale che diventa raramente un procedimento stilistico; è nondimeno una figura fonetica di timbro popolare largamente presente in tutto il testo della tragicommedia.

<sup>10</sup> «Gli argomenti del Teatro spagnolo contengono per lo più in essi tanta favolosa inverosimiglianza, che per sedurre gli Spettatori a impegnar l'animo come se venisse rappresentata loro una verità, è necessaria tutta la malia dell'arte rettorica, e della eloquenza», *Mem.*, II, II, 20, p. 543. Il genere del teatro del *Siglo de oro*, che si caratterizza per le esagerazioni del carattere e le inverosimiglianze delle azioni, verrà definito *a posteriori* da Gozzi come «informi mostri scenici» o «strane e mostruose opere», cfr. A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica*, in *Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi*, cit., pp. 18-19.

<sup>11</sup> «Fantasie calde»: sinestesia.

quotidianità mantengono i loro tratti enfaticizzati, iperbolici. Si è a metà strada tra la dimensione del meraviglioso del poema ariostesco e le nuove narrazioni in prosa, del secondo Settecento italiano, in cui i protagonisti e le protagoniste sono coinvolti in azioni e accadimenti al limite del verosimile, ma proiettati in un orizzonte a tinte realistiche<sup>12</sup>.

I riferimenti di Brighella alla trama moretiana, che emergono dalle prime battute, costituiscono una sorta di *continuum* tra le due opere nell'intento di creare quell'illusione teatrale che in Gozzi diventa lo strumento per esprimere e realizzare a tutto tondo i propri intenti di drammaturgo, in un'ottica anche – si potrebbe asserire – di compiacenza per la propria scrittura. L'ingresso del Re (I, 2), che interrompe il racconto dell'antefatto riportato dalle due maschere, costituisce un passaggio chiave dell'architettura gozziana a sostegno dell'operato di Brighella e Tartaglia, il momento a partire dal quale l'autore alza il sipario sull'azione vera e propria con l'entrata in scena dei nobili spagnoli in veste di cacciatori.

Nelle maschere predomina il linguaggio colloquiale, con momenti di maggiore elevatezza, ma esistono notevoli differenze tra il modo di esprimersi di Brighella, Tartaglia, Pantalone<sup>13</sup>. È la maschera bergamasca a stagliarsi all'interno del gruppo dal punto di vista linguistico-letterario, nutrita com'è di cultura e di spirito non grossolano, con una straordinaria abilità nel cogliere il reale e rappresentarlo con vivacità, accompagnata a volte da impassibilità e signorile distacco; mantiene un atteggiamento di superiore distanza, sembra quasi senza alcun coinvolgimento: osserva e descrive il mondo con lucidità e capacità di penetrazione critica, mai tuttavia lasciando da parte lo spirito entusiasta, spensierato, beffardo, sempre disincantato, che lo contraddistingue. Il linguaggio di Brighella, apparentemente spontaneo, è frutto di un'abilissima stilizzazione, un gioco letterario che si delinea come esercizio di stile, in quanto l'autore fa confluire la propria cultura, esprime attraverso di lui le proprie idee sull'arte e sulla letteratura. Non tende soltanto alla credibilità realistica, alla riproduzione degli elementi colloquiali correnti, produce anche uno stile con figure retoriche ed effetti a livello di un perito della lingua grazie alla piena padronanza dei mezzi tecnici. Il linguaggio è, oltre a

---

<sup>12</sup> Il riferimento è T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né La Tavola rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno editrice, 2002, p. 27.

<sup>13</sup> Si ascrivono al registro colloquiale le numerose forme idiomatiche ed espressioni popolari e spontanee desunte da luoghi comuni o del senso comune, con fini umoristici: «Un lion non xe minga una frittola da infilzar col stecchetto», «El gh'ha dei arcani int'el stomego», «el batte la luna», «el parla spesso da so posta», «gera andà un poco in oca», ma anche «vivo col cuor strucolà» e «veli qua; baruffe de lana caprina».



ciò, caratterizzato da morfologia e sintassi scorrevoli, con frasi coordinate in un rapporto di indipendenza ed equivalenza, che conferiscono chiarezza, evidenza e incisività all'espressione, non mancando tratti espressivi energici e vigorosi, locuzioni idiomatiche e ridondanze stilisticamente ricercate, che non risultano meramente formali ed esornative.

Brighella e Tartaglia sono impegnati in un continuo quanto acceso scambio di vedute sulle vicende e sulle azioni di dame e cavalieri della corte d'Aragona, difese da Tartaglia anche perché vantaggiose sul piano economico, «fruttano, fruttano»<sup>14</sup>, sminuite al contrario da Brighella, che non vi scorge nulla di sublime e straordinario, e, a sostegno delle sue idee, riassume con ritmo incalzante gli eventi salienti che si stanno verificando, quelli contenuti nell'opera moretiana (I, 1). Il fatto che se ne possa trarre guadagno economico proietta nella realtà, a un teatro che tiene conto degli umori e delle aspettative di un pubblico nazionale, che tanto stanno a cuore a Gozzi, e come ultima argomentazione delle ragioni di botteghino, del profitto, del guadagno; sono gli stessi attori a definire "arte" la loro corporazione professionale, dal Medioevo in poi, con il fiorire di arti e mestieri regolamentati da statuti e contratti: dunque "Commedia dell'arte", quale teatro dei professionisti organizzati in compagnie.

L'azione prende vita a partire da un episodio apparentemente insignificante, che mobilita però la corte al completo – «s'ha da metter tutta la corte in rivoluzion per sta freddura?» –, che deve sbrogliare una matassa a questo punto fuori controllo, che ha dell'assurdo come risulta dall'accostamento di immagini paradossali, introducendo una serie di interrogative dirette retoriche che presuppongono tutte risposta negativa; il velo dell'opera moretiana diviene una «coraella» e una misera «strazza», per Brighella, in confronto al leggendario vello d'oro: «Cossa xelo? El vello d'oro dei Argonauti?». In tal senso, il premio concesso dall'Infanta al fortunato cavaliere è sproporzionato, non sarà eterna gratitudine o un oggetto prezioso, ma addirittura la sua «real mano»<sup>15</sup>.

Lo scherno di Brighella si rispecchia esattamente nel lessico, da cui molto si coglie della sua sfumatura di irrisione, e nella lista di domande che non esprimono una

---

<sup>14</sup> BRIGHELLA: [...] Sti spagnoli gh'ha del romanzo godibile. TARTAGLIA: [...] Gli spagnuoli hanno del romanzesco (I, 1). «Le [...] battute [...] risultano, ad un'analisi dei manoscritti marciari, aggiunte dopo, in una bella copia già pronta probabilmente per entrare in tipografia, come se, nella versione a stampa, Gozzi avesse percepito *in extremis* l'importanza di queste parole», in A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo, in Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi*, cit., p. 38.

<sup>15</sup> Nell'opera spagnola, l'Infanta promette un «favor» al cavaliere che le recupererà il «volante», una «cadena» se invece sarà una persona del popolo.

vera richiesta di informazione, ma presuppongono una risposta predeterminata ed eliminano le obiezioni che contrasterebbero con la negazione implicita nella domanda stessa. E il riso, di cui si fa oggetto la corte aragonese, è nello “scomodare” un evento epico e leggendario rispetto alle ordinarie capacità umane, che ha dimensioni da epopea.

La risposta di Tartaglia all’atteggiamento scettico di Brighella fornisce una riflessione che vuole andare al di là delle apparenze, e non si fa attendere, lo redarguisce con un secco, «Che ignorante! Le brame dei principi nobilitano le azioni»; com’è possibile non considerare grandi e straordinarie le azioni dei nobili cavalieri? Anche il comportamento della Principessa, che mette in agitazione la corte per il velo rubato e, non bastasse, per il premio promesso, ha la sua valenza che nobilita, per il solo fatto, sostiene il Ministro, che a compierla è lei, anche quando nelle sue intenzioni si legge che «ella cerca più un aquilotto, che un’aquila»; quest’ultimo termine perde l’associazione simbolica di potenza, dominio, impero, in un contrappunto imbevuto di una “filosofia” più spicciola, semplicistica, che si può inquadrare in una satira misogina nella lettura dell’evento (I, 1).

È pungente Tartaglia nel cogliere le debolezze sentimentali dell’Infanta, interessata più a cercare un cavaliere, «un aquilotto», che l’aquila, diventata il pretesto per un altro genere di ricerca, una battuta di caccia per l’oggetto della sua passione, metafora della rete d’amore, ove don Corrado pare un Ippolito divenuto da cacciatore a preda<sup>16</sup>, anticipando in questo modo la collocazione drammatica del personaggio di donna Eleonora all’interno dell’opera. È una caccia d’amore, che si inserisce in un capovolgimento della tradizione lirica, un elemento convenzionale della letteratura deformato nella caricatura, non più dunque in direzione di paradigmi allegorici quali la caccia alla candida cerva che simboleggia la donna amata, o il conflitto fra caccia e amore, Diana e Venere, secondo la tradizione ovidiana e senecana, rivelatasi una *quête* impossibile verso don Corrado e soprattutto una passione frustrata che vorrebbe sfociare a tutti i costi in un matrimonio per l’Infanta<sup>17</sup>. Con la degradazione dell’immagine dell’uccello magnifico, un’aquila, fatto strumento delle attenzioni dell’Infanta e delle battute vivaci di Brighella e Tartaglia, si ritorna alla poesia giocosa trecentesca e alla metafora fallica dello sparviero, passato alla letteratura burlesca e parodica dei due

---

<sup>16</sup> Sul mito di Ippolito, la *silva* come luogo di caccia e amore, cfr. la Tesi di dottorato di Oriana Mignacca, «Fugienda Petimus». La «Phaedra» di Seneca come sistema complesso di antitesi, relatore prof. Gabriella Moretti, Prof. Alain Deremetz, Università degli Studi di Trento, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011 ([http://eprints-phd.biblio.unitn.it/688/1/Tesi\\_di\\_dottorato\\_Oriana\\_Mignacca.pdf](http://eprints-phd.biblio.unitn.it/688/1/Tesi_di_dottorato_Oriana_Mignacca.pdf)).

<sup>17</sup> Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 12-14 (*Premessa*).

secoli successivi<sup>18</sup>. In questa grottesca allusione, che dà rilievo ai lati meno nobili e più equivoci di una personalità eminente, si ritrovano lo spirito mordace e il tono buffonesco che caratterizzano le maschere del teatro gozziano<sup>19</sup>, non scevro di un forte linguaggio allusivo, come nella metonimia «ingoiarlo con gli occhi»<sup>20</sup>.

Tuttavia don Corrado, di cui è innamorata l'Infanta, «xe morto spanto d'una bella cacciatrice» (I, 1): la storia per Brighella si sta facendo veramente complessa, intricata, man mano che l'azione procede; l'imprevisto è sempre in agguato, pronto a rendere più improbabili le circostanze, i comportamenti, i sentimenti. Le maschere ricorrono qui a numerose locuzioni figurate convenzionali, più o meno fisse, per dare plasticità alle espressioni della lingua comune come, appunto, «morto spanto»<sup>21</sup>, espressione idiomatica per il superlativo da parte di Brighella, o «col pugnale alla gola» detto da Tartaglia.

Alla domanda del Re rivolta ai servi, se hanno veduto l'uccello rapace, Brighella, mentendo deliberatamente per interesse personale, gode nel prendere in giro il suo interlocutore e, attraverso un uso sapiente di figure retoriche, colora il suo linguaggio conferendogli una spiccata comicità. Con il fine di dare credibilità alla sua lunga ricerca, proferisce un enunciato in cui il riferimento allo sforzo è reso esageratamente incredibile, con un'iperbole: «Mi ho lassà quasi le gambe sulla costa de quella montagna, e ho buttà via la fadiga». E, a deridere l'infermo Re dichiarato tifico, incalza subito dopo in termini volutamente esagerati, «stassera el finisce de spuar i polmoni per sto gran caso»: un'irrisione tra sé e sé che è una rinuncia a immedesimarsi nell'altro e ad empatizzare con lui, accentuata dall'antifrase «gran caso», opposta all'idea che il parlante vuol rivelare. La comicità nasce dal confronto implicito con le situazioni tragiche, dalla sproporzione tra il fatto e la reazione del personaggio che appare eccessiva e di conseguenza ridicola. L'impostazione del testo è spiccatamente

---

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 201.

<sup>19</sup> Sempre in riferimento alla sfera semantica dell'eros, si noti anche la perifrasi eufemistica pronunciata con tagliente ironia da Truffaldino a proposito della "ninfomania" della sposa: «Prega la padrona che piuttosto d'esser scacciato di casa; si contenta che la sua moglie ami tutto il genere umano» (I, 1), e poco prima l'aveva accusata di conoscere molto bene «*la sua universale inclinazione alla cochetteria maliziosa*» (*cochetteria* [adattam. del fr. *Coquetterie*], ant. – Civetteria, eleganza ricercata e ostentata). Si veda anche III, 6 («*Avvertasi, che, durante il discorso tra Adelaide e Federigo, Porzia dirà qualche parola basso a Fernando con qualche lazzo a tempo di cochetteria. [...]*»), in C. GOZZI, *La donna vendicativa*, cit., p. 105.

<sup>20</sup> Gli occhi e lo sguardo, più di altri organi di senso, sono portatori di significati simbolici e metaforici molto suggestivi.

<sup>21</sup> «Spanto morto», si veda «Spanto»: significa appassionato o innamorato morto; bruciolato, spolpo; fradicio; guasto; perduto morto; imbertolato; fracido nonché cotto; incapestrato d'amore. Andar pazzo. Si rimanda a G. BOERIO, *op. cit.*

paratragica, perché sono ripresi, parodiandoli, i moduli stilistici patetici delle scene di disperazione tragiche. Più avanti il Re ammalato subisce una vera e propria deformazione in chiave grottesca, assumendo i comportamenti tipici del giovanotto aitante e gagliardo di fronte al fascino della bella Rosaura, che appaiono di per sé ridicoli per il suo stato di salute: «Anca so Maestà tisica s'ha impizzà el so residuo de polmoni»<sup>22</sup>.

Vi sono le premesse di un romanzo nell'allusione all'Infanta che sconvolge la corte per l'aquila e per il cavaliere che si assicurerà la sua mano: «Un altro romanzo spagnolo in stampa d'Aldo» (I, 1), per abbassare il livello, accostabile magari alle versioni semplificate dei libri picareschi e di cavalleria, storie tratte dalla tradizione orale e da fatti di cronaca che circolano sin dal Seicento, secondo sembrerebbe le pratiche editoriali seriali di cui fa menzione Pietro Chiari nella *Francese in Italia*, «i Libraj oggidì non vendono che Romanzi, ed io non devo pertanto scrivere che romanzi, se scriver voglio de' libri, che sieno venduti, e convertino in oro l'inchiostro dell'angusta miniera a me lasciata in retaggio dalle umane vicende»<sup>23</sup>.

Così su questo tenore sono «romanzi, romanzi, da omo d'onor, da criar: un traereto l'un libri vecchi a baza», metafora non solo libreria ma collegata alle ragioni di profitto (*traeretto* moneta antica, che valeva cinque soldi di Venezia)<sup>24</sup>, quando si scopre che don Corrado è innamorato di Rosaura e, per spirito di contraddizione, anche suo fratello don Garzia; pure don Ruggiero entra in campo ed è, travolto dall'amore paterno, potenzialmente «un romanzo anca lu» (I, 1)<sup>25</sup>; e non può di certo mancare il Re, che dà lo spunto per «un altro romanzetto spagnolo» (I, 2), allorché insieme a Brighella e Tartaglia si ritrova nelle vicinanze di un leggiadro giardino ad ammirare Rosaura.

Romanzi, in senso stretto, sono in questo momento quelli di Antonio Piazza e dell'appena citato Chiari, si pensi alle *Stravaganze del caso* (1772), ove costruisce il motore segreto dell'azione sul processo interiore dei sentimenti, cercando di andare

---

<sup>22</sup> «Impizzar»: verbo appicciare, accendere, dicesi del lume o del fuoco. Avvivare il fuoco; allumare; alluminare, in significato di accendere (*ivi*).

<sup>23</sup> P. CHIARI, *La francese in Italia, o sia memorie critiche di Madama N. N., scritte da lei medesima e pubblicate dall'Abate Pietro Chiari poeta di Sua Altezza Sereniss. Il sig. duca di Modena*, Venezia, Pellicchia, 1759. Si cita dall'ed. Parma, Carmignani, 1763, pp. 8-9.

<sup>24</sup> Si veda la battuta di Lodovica nella scena nona del primo atto nella *Buona madre* di Goldoni, commedia in prosa in tre atti rappresentata per la prima volta a Venezia nel carnevale del 1761.

<sup>25</sup> Quando Brighella definisce persino don Ruggiero «un romanzo», che a parere di Tartaglia, invece, è «il più buon signore del mondo», il Ministro lo redarguisce, «Oh, con questi romanzi m'hai seccato. Che sai tu di nobiltà di pensare, di grandezza d'animo, e qual sia l'educazione più utile alla società?». Tartaglia vuole in questa maniera sottolineare in modo fermo il valore edificante delle passioni sublimi.

oltre le esasperazioni patetiche, i colpi di scena secondo le leggi del romanzesco. Con i *Fogli sopra alcune massime del Genio e costumi del secolo dell'abate Pietro Chiari e contro i poeti Nugnez de' nostri tempi*, edito da Colombani un decennio prima (per la precisione nel 1761), Gozzi ha attaccato con fermezza il lavoro di Chiari, deridendo in una missiva in endecasillabi le nuove prassi editoriali e denunciando l'immoralità dei romanzi e dei personaggi ideati dall'autore bresciano, per auspicare allora di «soccorrere le penne corruttrici / perché stien ferme», e nel caso dei suoi romanzi chiudere lapidario con la metafora dell'«allagamento», del «diluvio»<sup>26</sup>.

È messo in ridicolo il principio del «verosimile», la «naturalzza degli affetti», come spiega Lope nell'*Arte nuevo* alla base della composizione della commedia; Gozzi attraverso Brighella pone in caricatura quanto i precetti espongono, per cui «si hablaré el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real» nel caso del ruolo di un Re tisico che vuol ancora sembrare un “giovine”; «si viejo hablaré, / procure una modestia sentenciosa» nel caso di un don Ruggiero votato alle lacrime e ai toni tragici; «describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha» nel caso della coppia don Corrado-Rosaura, al centro di una storia dai risvolti romanzeschi; cade il monito «guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verisímil» (vv. 269-273, 284-285). Il triangolo eroe-amore-cavalleria, imprese eroiche, in generale, invenzione dei romanzieri medievali, è scardinato per dare spazio a una struttura in cui il Re è simbolo, con la sua malattia, di una società cavalleresca in disordine, ove il furto subito dall'Infanta riesce a far muovere un'intera corte; non è più l'eroe, non è più don Alfonso un giovanotto che si può invaghiare facilmente di una bella dama. L'amore non è che il secondo movente dell'impianto, in quanto quello diretto è la rivalità di due cavalieri, resa comica da don Garzia in scene come la disputa per il velo o la lotta delle fiere.

Vi sono tutti gli elementi costitutivi del romanzo, quello di Brighella, dai personaggi alle loro azioni, i duelli, il ritrovamento del velo, il tentativo di fuga di don Corrado grazie all'aiuto dell'amata, alle motivazioni di queste imprese, che trovano

---

<sup>26</sup> C. GOZZI, *Fogli sopra alcune massime del Genio e costumi del secolo dell'abate Pietro Chiari e contro i poeti Nugnez de' nostri tempi*, Venezia, Colombani, 1761, p. 155. Si rimanda all'ampio e ben orchestrato studio di Daniela Mangione sul romanzo e la categoria dell'inverosimiglianza usata a metà Settecento per condannare il genere, in *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno editrice, 2012, in part. pp. 17-58. Cfr. anche V. G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, con introduzione di P. Vescovo, Roma, Bulzoni, 2010, i cui romanzi – indaga l'autrice – non hanno affatto un aspetto astratto o appunto «inverosimile», come si accusa all'epoca; e *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, a cura di R. Loretelli e U. M. Olivieri, Milano, Franco Angeli, 2005.

unità nella trama moretiana, sino all'uso della *suspence* in uno scambio di persona che porterà all'agnizione e al lieto fine; il tutto svelato nella sua essenza caricata dal commento di Brighella. Se Gozzi qui si affida al bergamasco, suo *alter ego*, in altra sede non perde occasione in prima persona per palesare chiaramente la sua avversione<sup>27</sup> verso un genere nei confronti del quale manifesterà momenti di cedimento, come traspare dalle pagine delle *Memorie inutili*. Queste sono, meglio ancora, «connotate da un evidente taglio novellistico, in particolare nei tre capitoli della seconda parte dedicati al racconto di altrettante storie d'amore che il giovane Carlo si attribuisce, tra Zara e Venezia». Ricciarda Ricorda ne parla nell'*Introduzione alle Novelle gozziane*:

Se, infatti, la sua formazione e le sue posizioni in campo letterario non potevano certo consentirgli di accettare la forma-romanzo, ancora tanto sospetta, com'è noto, presso ampi settori della cultura dell'epoca, anche veneziani, per motivi sia morali che stilistici, e da lui di continuo contestata nelle sue opere, si riscontra senza dubbio in questi tre capitoli un'evidente apertura al gusto del narrare. Abbandonarsi con più decisione avrebbe significato, per l'autore, accogliere un'ipoteca romanzesca che gli avrebbe consentito di «rendere interessante il racconto della vita di un uomo non straordinario»: tentazione cui però si guarda bene dal cedere, preferendo «chiudere» su un profilo di se stesso compatto, ottenuto e mantenuto grazie a scelte qualificate sempre come morali. A tale intento di ordine etico, tale volontà di esercitare un rigoroso controllo su stesso e i propri sentimenti sembra ottemperare assai meglio il modello-novella che quello romanzesco, necessariamente più aperto all'imprevisto, alle avventure, dagli esiti difficilmente governabili<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Tra i principali obiettivi della polemica granellesca è presente proprio la letteratura romanzesca di stampo *larmoyant* che si viene affermando nel corso del secolo XVIII. Nella *Tartana degli influssi* si registrano i primi attacchi ai “perniciosi” comportamenti delle protagoniste dei romanzi contemporanei ed al loro ingresso sulle scene italiane. Sul rapporto di Gozzi con il genere del romanzo, si veda A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi tra romanzi «antichi» e «moderni»*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 13-34. Carlo contrasta quella che ritiene essere l'attuale degenerazione, ideologica e teatrale, della *comédie larmoyante*.

Il Settecento è il secolo di grande fortuna per il romanzo, «genere» ancora in via di codificazione e, al contempo, ostile a questo, passando dalla sfera dei lettori a quella dei letterati di professione. Il romanzo, erede della novella e dell'epica, ha già tentato nel Seicento diverse sperimentazioni e conosciuto severe censure, destinate a durare a lungo. È il gradimento mostrato dalla classe medio-borghese, che si va progressivamente aggiungendo alle tradizionali *élites* letterate come abituali fruitori di libri, a decretare le fortune del romanzo e a indurre scrittori, anche affermati, a impegnarsi come autori o traduttori. Le motivazioni che li spingono sono molteplici, tra cui il fascino esercitato dal successo, anche finanziario; spetta infatti «soprattutto al romanzo consumare fino in fondo l'intreccio profondo, genetico del libro con la tipografia, forza condizionante in questo tipo di produzione che può già chiamarsi letteratura di consumo, proprio perché fisiologicamente legata all'economia del mercato librario». Cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Le fortune del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, 5 / I, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza editore, 1985, pp. 171-174.

<sup>28</sup> R. RICORDA, *Introduzione* a C. GOZZI, *Novelle*, a cura di R. Ricorda, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 13-14. Interessante è anche il capitoletto di Franco Fido dedicato a questo genere nel XVIII secolo, trattando tra gli altri dei fratelli Gasparo e Carlo (il primo cimentandosi ai tempi della «Gazzetta veneta» e dell'«Osservatore veneto»): *Novelle del Settecento*, in ID., *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, cit., pp. 13-43. Sulla questione del romanzo nel Settecento veneziano, si veda il recente studio: EAD., *Dispute sul romanzo nella Venezia del Settecento, Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 75-86, Convegno: *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, 16-18 maggio 2013.

Un'altra autorevole voce è Gilberto Pizzamiglio, il quale si sofferma sulle tentazioni romanzesche di Gozzi, a cui quest'ultimo non è riuscito a sottrarsi, sullo stretto rapporto romanzo-*Memorie inutili*, un genere che rispetto alla tradizione epica italiana è visto con scetticismo, ostilità polemica sul fronte di un patto narrativo fondato su uno statuto di finzione:

le attrazioni romanzesche andranno fatte risalire più probabilmente alle frequentazioni teatrali, piuttosto che all'eventuale accettazione di un "genere" – quello del romanzo [...] – al quale, in ossequio alla sua formazione classicistico-erudita, non si sarebbe mai sognato di attribuire dignità letteraria, vuoi perché ancor privo di autorevoli codificazioni stilistiche, vuoi perché finallora accompagnato da fortissimi dubbi circa i suoi contenuti etici e morali. Non a caso "romanzesco" è aggettivo che nelle *Memorie inutili* contrassegna l'impeto di certi scriterati atteggiamenti giovanili, o i fantasiosi parti di menti rivolte a ordire il male, o infine il romanzesco è catalogato tra i tipi di teatro «detti colti e verisimili» e in realtà «spesso incoltissimi e inverisimilissimi, quasi sempre l'uno all'altro somigliantissimi, che furono introdotti nel lungo corso di trent'anni tra noi [...]»: in ogni caso aberrazioni passionali o letterarie lungo la direttrice di un fantastico che non conviene a un'opera di verità qual è un'autobiografia, in larga parte intesa secondo i moduli dell'*Arcadia*<sup>29</sup>.

Nella *Marfisa bizzarra* il termine è accompagnato più volte dalla qualifica di novità, in un distacco nella satira rispetto alla tradizione, come indica Tatiana Crivelli, l'aggettivo assume valore contrappositivo nei confronti della produzione nazionale precedente: «romanzi nuovi» (I 65), in stretta connessione con le «commedie nuove» e con i «nuovi fogli» (I 68 e 69), i «nuovi romanzi usciti fuori» (II 6), i «romanzi suoi [riferito a Marfisa] novelli» (II 20)<sup>30</sup>, aggiungendo «i romanzi novei» (III 69) e ancora i «romanzi nuovi» (VII 89).

---

<sup>29</sup> G. PIZZAMIGLIO, *Modelli autobiografici e tentazioni romanzesche nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., p. 65. Dello stesso autore si veda anche *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 123-134; a questo proposito, è interessante notare l'indicazione del modello delle *Lettere familiari a' suoi tre fratelli* di Giuseppe Baretti, quale esempio da imitare per una narrazione "piacevole", cautamente aperta al romanzesco moderno che, negato come genere e stile, si rivela elemento fondamentale per Gozzi per rendere interessanti le sue pagine autobiografiche agli occhi del nuovo pubblico (p. 134 n. 34).

Si veda anche I. CROTTI, *Fantasma del 'romanzesco' nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», III (2008), pp. 11-26, in particolare: «tra le pagine della cospicua e poliedrica produzione del veneziano il campo generico di riferimento, ossia quello relativo al romanzo, viene affrontato con acribia non solo facendo ricorso a parametri discordi ma adottando persino prospettive antinomiche. Non poteva che essere altrimenti, del resto, dato l'indubbio rilievo che nel corso della seconda metà del secolo [...] il genere era andato acquisendo sia sul versante della produzione che su quello lettoriale. Gozzi in altri termini, volente o nolente, non avrebbe potuto non misurarsi con una forma che, inserendosi nell'alveo di una tradizione narrativa in prosa e in versi, sia italiana che europea, prestigiosa e di lunga durata, stava suscitando un vivace dibattito teorico teso a legittimarne l'ingresso tra le quinte di un canone nazionale; ma non solo, dal momento che, nel riscuotere un significativo successo editoriale e di pubblico, essa stava assumendo anche le proporzioni di un fenomeno 'di consumo', imponendosi con prepotenza sulla ribalta generica coeva», *ivi*, pp. 11-12.

<sup>30</sup> T. CRIVELLI, *op. cit.*, p. 33. Si veda C. GOZZI, *La Marfisa bizzarra*, a cura di M. Vanore, Venezia, Marsilio, 2015.

Tartaglia non approva la posizione e l'atteggiamento critico di Brighella, il suo svilire le azioni degli spagnoli, da cui vuole trarre a tutti i costi un'essenza romanzesca, perché, al contrario: «le azioni degli spagnuoli sono utilissime. Chiedilo a' comici che le rappresentano». Non li ritiene inutili, anzi, da queste si può ricavare di che vivere e chiama in causa i comici, gli unici che possono testimoniare la valenza sul piano economico. Gioca ora con l'ambiguità del concetto di «utile», sostenendo che i modelli spagnoli sono validi anche perché incontrano il gusto del pubblico e fanno riempire le casse dei comici. Brighella non si fa attendere con la sua risposta dai contorni realistici, che richiamano alla saggezza popolare: «Prego el Cielo che i possa dir sempre cusì» (I, 1)<sup>31</sup>.

Con l'espedito di un ritmo sempre più sostenuto, la funzione di Brighella e Tartaglia si sposta su un piano "teorico", che spiega la situazione paradossale che si dipanerà soltanto nell'ultimissima scena; i due personaggi sono in tale istante pensati da Gozzi per potenziare aspetti della fonte moretiana appena accennati o addirittura troppo prolissi. Bisogna sfruttare la comicità diretta, la risata di situazione, sotto cui si celano i vari tasselli che andranno a comporre la trama dell'autoriflessione del Conte. Com'è possibile? – si interroga Gozzi vestendo i panni di Brighella –: non possono che sembrare «fiabe, da galantomio» (I, 1), «ma che tali non sono per un di più d'intrigo»<sup>32</sup>, quale anello di congiunzione tra la produzione del teatro fiabesco e quello "spagnolesco". Ossia, la connessione è da rilevare nella libertà fantastica, da cui partire per creare il ruolo di Brighella e Tartaglia a commento di un intreccio letto nella sua inverosimiglianza, nella teatralità stessa della trama, nell'esemplarità morale e nel valore didascalico di alcuni personaggi, si pensi a don Corrado, Rosaura, don Ruggiero.

Il caso di Gozzi che "interviene" per una riflessione mirata sulla propria opera nel senso più ampio del termine non è isolato, anzi si inserisce in una storia della letteratura antichissima, sin dal III secolo a. C. con il poema alessandrino di Apollonio Rodio, *Ta Arγοναυτικα* – una riscrittura del mito in chiave moderna, che tratta l'impresa degli Argonauti –, un'epica che supera la consolidata tradizione aedica attraverso

---

<sup>31</sup> Nella primissima scena si delinea già un atteggiamento ambivalente per quanto riguarda la vicenda spagnola del pezzo: Brighella e Tartaglia sono d'accordo nel definire l'intreccio un romanzo, ma non nel modo di valutarlo; mentre Brighella avverte la mancanza di naturalezza e di buon senso, Tartaglia risalta la grandezza d'animo dei personaggi (accanto agli interessi finanziari della messa in scena di tali "azioni"). Questa "ambiguità" corrisponde alle intenzioni di Gozzi; non solo Brighella, ma anche Tartaglia può considerarsi portavoce dell'autore: a lui spetta il ruolo del commentatore delle «forti circostanze, serie, ed ingegnose» (*Prefazione*).

<sup>32</sup> A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in Carlo Gozzi. *I drammi "spagnoleschi"*, cit., p. 138.



strumenti narratologici quali la focalizzazione interna, l'uso della prima persona, il discorso riportato, la *mise en abyme*. Se Gozzi non interviene direttamente sulla scena nascondendo se stesso sotto la "maschera", non più fuori e dentro l'opera come accade nel suo poema *La Marfisa bizzarra*, Apollonio Rodio si intromette a commento della storia o a propria giustificazione, non ultimo, per apostrofare il lettore, e con tali intrusioni stranianti si crea così uno scardinamento dei piani narrativi, per cui il narratore non fa parte del piano narrativo della diegesi, ma della realtà del mondo che condivide con il lettore<sup>33</sup>.

Il teatro "spagnolesco" diventa per l'autore veneziano lo sfondo ideale all'interno del quale inserire quegli ingredienti indispensabili che gli servono per costruire sulla scena nuove modalità e forme espressive, affinché «possa indurre il pubblico a riflettere e trarre utilità dallo spettacolo»<sup>34</sup>. Trasferire l'azione della tragicommedia in un mondo lontano permette di assemblare quegli elementi apparentemente contraddittori, assurdi, che nel gioco della verità/illusione e finzione teatrale, trovano la loro unità<sup>35</sup>. Per completare il discorso sull'impiego della metalessi nei *Due fratelli nemici*, è opportuno richiamare le parole di Marzia Pieri sul concetto di «metateatralità» in Gozzi: questa

«non [è] mai di segno personale; egli non mette in scena se stesso per giustificarsi, fornire spiegazioni o fare bella figura, ma svela e decostruisce assai spesso l'illusione scenica soltanto per alludere all'officina teatrale, al dietro le quinte, per mostrare all'infinito le impalcature di quella drammaturgia fissa di riferimento da cui tanto si sente protetto: così avviene con l'Arlecchino gazzettiere della *Donna serpente*, con il prologo cantastorie del *Re Cervo*, con il Brighella drammaturgo de *I due fratelli nemici*, che stenografa le vicende in corso in tempo reale, e in tanti altri casi. Dietro il teatro sta il teatro; la vita è guardata con il telescopio da un'infinita lontananza [...]. Il registro satirico è del resto per eccellenza meta-qualcosaltro»<sup>36</sup>.

Tornando all'intreccio dei *Due fratelli nemici*, non mancano per Brighella, sempre in agguato, una scena notturna in cui avviene uno scambio di persona,

---

<sup>33</sup> Cfr. la Tesi di dottorato di Rossella Neri, *La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi*, relatore prof. S. Tani, Università degli Studi di Verona, XXI ciclo, 2009, in part. pp. 29-32 ([http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa\\_02958.pdf](http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf)).

<sup>34</sup> A. IACOBELLI, *Allegoria, Fiaba e Commedia dell'arte nella Donna serpente di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., pp. 503-520, in part. p. 506.

<sup>35</sup> La ricerca gozziana definisce l'uso della finzione teatrale quale mezzo allegorico e figurato attraverso cui rappresentare la realtà. Il suo teatro costruisce sulla scena quella finzione/illusione che fornisce alla «natura» le modalità e le forme espressive per rappresentare una «verità» che possa indurre il pubblico a trarre utilità dallo spettacolo (*ivi*).

<sup>36</sup> M. PIERI, *Mettersi in scena. Paratesti a confronto*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., pp. 437-451, in part. pp. 446-447.

confessioni d'amore, duelli d'onore interrotti più volte dall'arrivo della giustizia reale, che mantengono vivo l'interesse del pubblico veneziano, fino al *desenlace*: le identità dei personaggi vengono svelate e si scopre che don Corrado è in realtà il fratellastro del Re tisico; l'agnizione finale a sorpresa rende possibile l'unione tra il valente cavaliere e Rosaura, don Alfonso può finalmente godersi quiete e riposo, mentre don Garzia è rimasto solo, dopo essere stato smascherato con lo zio don Gastone. Quest'ultimo sviluppo della trama è interamente nelle mani di Brighella, ancora in germe nell'ossatura che presenta di fronte alla corte, in uno stato di "abbozzo", ma che promette di assumere consistenza, forma definita e concreta.

In Brighella sembra prendere una fisionomia il paradigma semiotico (medico) di cui parla Carlo Ginzburg, che si articola in diverse fasi, nell'arte di indagare, di riconoscere sintomi, stilare ed esporre anamnesi, formulare e sciogliere diagnosi e prognosi, predisporre e provvedere a rimedi (la critica, forse a fin di bene, verso i nobili spagnoli). «Tracce infinitesimali consentono di cogliere una realtà profonda, altrimenti inattuabile», una trama colta punto per punto, dettaglio per dettaglio, da un Brighella che ha imparato durante il corso dell'azione a registrare e interpretare gli eventi, ordinandoli e connettendoli tra loro, che è riuscito a sviluppare la capacità culturale di «risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente», ovvero l'architettura alla base dei drammi "spagnoleschi" del Conte; una maschera della Commedia dell'arte, come si può concludere, che si è emancipata all'interno della tragicommedia tramite uno stratagemma finzionale dall'inverosimiglianza che qualifica il mondo dei nobili spagnoli<sup>37</sup>.

Da osservatore e critico a ridosso dei fatti, tra fiuto, colpo d'occhio e intuizione, Brighella viene ad assumere le vesti dello scrittore che trae la sostanza del suo romanzo, divenuto un futuro dramma flebile, con un effetto straniante che non vuole evitare il coinvolgimento emotivo del personaggio, ma suscitare un atteggiamento analitico e critico rispetto ai fatti rappresentati, attraverso il metodo indiziario, che si esplica in una relazione narrativa tra dettaglio catturato e sintesi dedotta, rimescolando le carte in tavola nella caleidoscopica e non ordinaria natura delle azioni dei nobili della corte d'Aragona.

---

<sup>37</sup> C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di C. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-61, 66-67.

Emerge [...] in primo luogo la sostanziale reversibilità fra i due generi, romanzo-dramma, accomunati dalla identità delle «azioni», per cui Brighella, che inizialmente intende approdare al romanzo, trapassa senza soluzione di continuità e senza modifiche strutturali al «dramma flebile» [...]. L'ossatura, il principio architettonico, è quindi interscambiabile, l'articolazione in tomi e capitoli del romanzo può agevolmente travasarsi in atti e scene e tutto confluisce nella Scena Ultima<sup>38</sup>.

È una scrittura, la sua, che diviene un organismo in stato di equilibrio osmotico tra il genere del romanzo e quello del dramma – si ricordino nelle *Memorie inutili* le continue sovrapposizioni tra autobiografia e i generi del romanzo e del teatro –, nel rincorrere l'azione nel suo farsi; il primo, in particolare, riesce a svolgere la funzione di dare espressione a un soggetto come Brighella che si colloca e codifica in un processo diegetico in quanto autore dentro (la trama della tragicommedia, la società spagnola, con la sua struttura e i suoi elementi costitutivi, che si presta ad essere un “testo” da leggere nella realtà dei fatti e da scrivere in quanto intreccio narrativo) e fuori di questo (il ruolo di Gozzi drammaturgo). Documenta lui stesso allo spettatore/lettore il *modus operandi* dell'autore, colui che rende gli equivoci nel corso dell'opera ancor più inverosimili con i suoi commenti, che gestisce su “carta” le scene e i personaggi in modo sapiente e con abilità, prima di passare alla stesura vera e propria. Il testo, la trama moretiana, è trans-scritto, cioè scritto altrove, sui fogli di Brighella per il futuro componimento, ovvero ri-scritto, scritto nuovamente rispetto all'azione della *comedia*, quale mezzo efficace per supportare le proprie scelte, discutere taluni aspetti della società e “valutare”, riflettere sui generi letterari.

La genesi della messinscena si colloca ovviamente sullo scrittoio di Carlo Gozzi, è lui, come si proclama nelle *Memorie inutili*, «padrone della sua carta, delle sue penne, e del suo inchiostro», per rivivere sulle assi del palcoscenico attraverso gli strumenti essenziali, professionali, di Brighella, fogli e *toccalapis*, che prende nota delle vicende relative ai personaggi “alti” che più lo ispirano e che possono avere un certo sviluppo; può esservi un'allusione al Mondo veneziano “trascritto” da Goldoni nel suo teatro, all'apertura di interesse del teatro verso la realtà quotidiana della vita, un teatro che nasce sulla/per la scena, ma anche a quello che si ispira al romanzo spagnolo e anglosassone di Chiari all'interno della sua avventura teatrale<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 166.

<sup>39</sup> Andrea Fabiano si è occupato della drammaturgia “spagnolesca” di Gozzi «alla luce di due strumenti operatori: la mistificazione e il *persiflage*», il secondo dei quali, come macchinazione e realizzazione di un inganno a fini ironici e parodici, con un pensiero filosofico o ideologico volutamente occultato, è da vedersi in atto nel Brighella letterato; è rivolto ai “nemici” gozziani, alla teatralità razionalizzante sullo

Brighella è la personificazione di Gozzi, del suo creatore, colui che a differenza di Goldoni, il primo commediografo professionista – con valore moderno-borghese –<sup>40</sup> e di Metastasio, poeta di corte, ha l'«umor di comporre de' drammi» (in qualità di servo di corte nella tragicommedia) e dunque un «dilettante» di teatro, non certo un «professionista della penna» – prendendo in prestito le parole di Marco Cerruti – che vive del proprio lavoro; è colui che crea per se stesso, si pensi alle *Memorie* e alle *Prefazioni*, l'immagine di poeta non prezzolato, che dona la sua arte alla compagnia di Antonio Sacchi, senza alcun interesse economico o di fama, pur versando in condizioni critiche a causa delle finanze dissestate della famiglia. La sua funzione in scena è determinata non dal peso delle sue azioni, che in ambito teatrale ha di solito maggior rilievo, quanto dalle sue parole, dalle sue affermazioni, sul come usarle per rappresentare l'azione e come (tra)scriverele in seguito. Sembrerebbe essere in atto un legame molto stretto tra due assi, quello “temporale-consecutivo-orizzontale” della scrittura, a cui appartiene Brighella-Gozzi, colui che osserva in superficie e in profondità questo contesto particolare, registra e rielabora per la rappresentazione, e “spaziale-simultaneo-verticale” dell'esistenza dei personaggi sulla scena.

Il bergamasco osserva con pragmatica saggezza tutti i personaggi; per lui il Re rischia grosso, «de spuar i polmoni» per un fatto che non giustifica minimamente il caos creato a corte, «sto gran caso» (I, 2); l'infatuazione per Rosaura potrebbe addirittura riversarsi in «un altro romanzetto spagnolo»; neppure gli apprezzamenti estetici del Re relativi alle campagne di Rosaura non sfuggono al sarcasmo di Brighella, «xe assae che el n'abbia sparagnà una fiorita descrizione del sito»<sup>41</sup>. Vestito i panni del narratore che conosce in anticipo la trama della vicenda: «Capitolo quarto. Don Alfonso, re di Aragona, si ferma occulto a vedere le feste dei villani, e delle gran cose che ne seguirono» (I, 3), un rovesciamento in atto della figura di Atteone, giovane cacciatore che vede Diana mentre, nuda, fa il bagno in una fonte silvestre circondata dalle ninfe, ora in là con gli anni, stanco e malato; è un Re che cacciando giunge nel *locus amoenus* dove avviene l'incontro fatale con Rosaura<sup>42</sup>, paragonata da Tartaglia a Minerva per

---

stile goldoniano, con la sua realtà e verità, e alla nuova drammaturgia francese, a quel dramma flebile che lasciata alle spalle la storia “vera” dei *Due fratelli nemici* porta allo scioglimento patetico e alla catastrofe tragica. Cfr. A. FABIANO, *Mistificazione e 'persiflage': una possibile metafora del teatro nei drammi spagnoleschi di Gozzi*, in Carlo Gozzi. *I drammi "spagnoleschi"*, cit., pp. 126-127.

<sup>40</sup> Sul teatro e la società di Goldoni, si veda F. VAZZOLER, *Introduzione* a ID., *Carlo Goldoni*, Firenze, Le Monnier Università, 2013, pp. 1-34.

<sup>41</sup> «Sparagnar»: v. sparagnare; risparmiare; sparmiare; far masserizia. Cfr. G. BOERIO, *op. cit.*

<sup>42</sup> RE: «Avido sono di saper chi sia / quest'altera così vaga donzella» in anastrofe, e poco più avanti «vidi qui tra villani una fanciulla / di raro aspetto e sentimenti alteri» con chiasmo.

l'aspetto e il carattere, e che osserva nascosto dietro un cespuglio la fanciulla tra i villani in festa nel bosco, perdendo tutto il contenuto erotico del mito (come appunto colui che in alcune raffigurazioni è in atto di spiare la dea nascosto dietro una roccia), in quanto l'innamoramento non provoca una rigenerazione che segna «secondo i principi della tradizione allegorica il passaggio dalla sfera della caccia al dominio dell'*eros*»<sup>43</sup>.

L'interferire dell'opera spagnola nel testo di Gozzi, mediata dalla versatilità dei ruoli assunti da Brighella, spinge inesorabilmente lo spettatore a partecipare all'esperienza del palcoscenico e alla forza trasformatrice dell'illusione scenica<sup>44</sup>. Non lascia sfuggire nulla al suo *toccalapis*, ogni minimo dettaglio è degno di nota per strutturare il soggetto del romanzo che deve comporre, come l'infatuazione del Re per Rosaura («Oh, el primo tomo se fa interessante» [I. 6]), o l'ingresso impetuoso dei due fratelli, da cui ipotizza possa originarsi il romanzo che «dà capotto a tutti i romanzi» (I, 7); e per di più sfodera sapientemente le proprie conoscenze sul genere tragico, mentre assiste al duello tra don Corrado e don Garzia (I, 10). I colpi di scena non mancano, sono la linfa di cui Brighella ha bisogno per alimentare il lavoro che a suo giudizio non potrà che essere il romanzo dei romanzi, materia utilissima – sempre ripensando alle *Memorie inutili* – «a' romanzieri, che cercano di far maravigliare de' lettori», o magari «a de' zelanti che procurano di dare degli utili specchi d'esempio alle posterità». Sebbene il complicarsi dell'intreccio sostenga sempre di più la tesi che all'interno di questo mondo «l'educazion xe fanatica, [...] el pensar no gh'ha natura, [...] le azion xe strampalade» (I, 10), Brighella via via si lascia coinvolgere fino a subire un certo fascino della storia, inquieta e ricca di fermenti, anche se con qualche remora e soprattutto contestato da un Gozzi nascosto nelle vesti di Tartaglia, nell'alternanza di un lucido impegno polemico alla rievocazione di ambienti, situazioni e personaggi.

Nella sua contestazione, Brighella è il filo conduttore in qualche modo tra l'opera gozziana e quella di Ariosto e Cervantes, per Hegel autori nei quali si assiste al declino del mondo cavalleresco, dove «tutta questa avventurosità si mostra [...] tanto nelle sue azioni ed avvenimenti, quanto nelle sue conseguenze, come un mondo che si dissolve in se stesso e quindi come un mondo comico di eventi e destini»: mentre

---

<sup>43</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *op. cit.*, p. 340.

<sup>44</sup> Un'altra maschera è “nobilitata” e pensata come portavoce di Gozzi, della sua poetica, la Commedia dell'arte, niente meno che il Truffaldino della *Fiaba dell'Amore delle tre melarance*, in polemica con il teatro «triviale» di Goldoni (Celio Mago) e quello «ipocondriaco» di Chiari, rappresentato nelle vesti della «vecchierella» fata Morgana, oggetto costante di schermo. Si veda A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, cit., in part. *Truffaldino da buffone a filosofo*, pp. 242-245.

Ariosto si occupa anzitutto del lato favoloso dell'avventura, Cervantes sviluppa il lato romanzesco, per creare una serie di riscritture attraverso l'ingegno di un esperto dell'epica cavalleresca – vi è il «savio incantatore» –, inserendo e tessendo insieme in una cornice di pura ironia «una serie di autentiche novelle romantiche, tese a conservare nel suo vero valore quel che il resto del romanzo dissolve comicamente»<sup>45</sup>. E ripensando al romanzo di Brighella, vi è in questo il medesimo rapporto instauratosi tra la vita di don Chisciotte e la letteratura, nel far parlare di sé e lasciare un segno indelebile nella storia, come si percepisce dall'esclamazione dell'*hidalgo*: «Beata età e secolo beato quello in cui saranno date a luce le famose gesta mie, degne di essere incise in bronzi, scolpite in marmi e dipinte su tavole di legno, a memoria delle future genti!»<sup>46</sup>.

Brighella esprime piena soddisfazione perché le occasioni per lo sviluppo della sua opera non mancano, l'azione scenica via via lo sta catturando, lo interessa, segue con attenzione gli avvicendamenti di questi nobili imprevedibili. Non finisce di stupirsi, poiché l'infatuazione del Re per Rosaura non può che dare impulso a un romanzo che gli sembra «meglio del Guerino il meschino», come se conosca già quanto sta avvenendo, al punto da mandarlo ironicamente al “ciarlatano” «Lanza, storico di piazza» (I, 6), che riporta il pubblico/lettore alla realtà veneziana – come già nelle *Fiabe* con il “cantastorie” Cigolotti nel *Re cervo*, dietro la cui figura, secondo Alberto Beniscelli, si può scorgere quella di don Chisciotte, e dietro di lui Gozzi<sup>47</sup>, e Cappello nell'*Augellino belverde* –. Allontanando l'episodio verso i lidi della letteratura “bassa” dei cantastorie, decantata dagli storici di piazza, Gozzi accosta in un rapporto quasi ossimorico il romanzo al comico, il primo termine da *roman* che nel lessico seicentesco si intende romanzo cavalleresco, un genere alto con antecedenti nell'epopea e nel poema epico, i cui protagonisti sono eroi e dame, personaggi appartenenti a una sfera elevata, mentre i temi principali sono avventure, amori, tradimenti, rivelazioni inaspettate; il secondo, richiamandosi al medesimo bagaglio lessicale, è invece in stretta relazione con personaggi e accadimenti “bassi”, del popolo<sup>48</sup>.

Il riferimento di Brighella a *Guerrin meschino* (scritto intorno al 1410) del noto “cantimbanco” Andrea da Barberino, comparso già nel testo della *Donna vendicativa*, è

<sup>45</sup> G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1967, pp. 662-663.

<sup>46</sup> M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 51 (Prima parte - Capitolo II).

<sup>47</sup> Cfr. A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi tra romanzi «antichi» e «moderni»*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., p. 23.

<sup>48</sup> J. SERROY, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard, 1981, IIe partie, chp. III, pp. 437-521.

alquanto interessante perché la vicenda presenta aspetti comuni a quella della *comedia* di Moreto, in cui si racconta di un eroe di stirpe regia che il destino fa diventare servo, cioè “meschino”, e che alla fine riesce a riconquistare il suo rango; quando Guerrin, innamorato della bella principessa Elisena, viene respinto con l'accusa di essere un miserabile, un «meschino», ricorda da vicino don Corrado degradato a villano e definito con la stessa qualifica, come si nota nel riassunto del testo spagnolo (lo *Spoglio gozziano*) del testimone manoscritto Gozzi 5.2, alla c. 15r relativa a III, 5<sup>49</sup>. Inoltre, l'aggancio alla realtà del tempo, come questo cantare che si ritrova citato nelle opere di Goldoni, dal *Frappatore* alla *Donna sola* (II, 6)<sup>50</sup>, riporta alla polemica che segue il nascere del romanzo e all'atteggiamento critico di Gozzi verso il nuovo genere, di cui Brighella è portavoce con la sua vena sarcastica, critica. L'opera di finzione, quella di Andrea da Barberino, citata in un'opera a sua volta di finzione, di Moreto-Gozzi, arriva a produrre effetti di reale, allo stesso tempo – sulla scorta degli studi di Segre sul romanzo e teatro – evocando un reale che alla primitiva finzione si vuole imparentato: ne scaturisce una sorta di *trompe l'œil* all'interno del resoconto cronistico di Brighella.

Con i suoi romanzi in prosa, Andrea da Barberino diffonde in Toscana il ciclo carolingio, narrazioni dall'intreccio avventuroso e in cui i valori propri dell'epica scompaiono, sino ad attuare una sorta di fusione con un altro ciclo, quello arturiano (bretonico), comune nel Quattrocento, secolo di una vasta produzione di cantari, poemi e poemetti in ottave destinati alla recitazione nelle piazze. Il poema cavalleresco si “erge” così tra i generi più popolari e ogni suo aspetto, dalla materia alla struttura allo stile, è pensato per un pubblico analfabeta. L'accostamento critico di Brighella sembrerebbe inquadrare la vicenda dei nobili aragonesi in un abbassamento del genere, del registro, del tema; con questo paragone, anzi, il suo romanzo sarà meglio del *Guerrin meschino*, per indirizzare la definizione dell'opera che scriverà verso i cantari, la letteratura canterina, letta ad alta voce non di fronte alle cerchie popolari, di piazza, bensì di fronte a un'intera corte per l'incoronazione del futuro Re d'Aragona.

---

<sup>49</sup> Si rimanda all'*Appendice*.

<sup>50</sup> *Vita di Guerrino detto il meschino il quale fece molte battaglie contro a' Turchi e Saracini e liberò suo Padre dalle mani degli infedeli che lo ritenevano prigioniero nella città di Durazzo*. Il *Guerrin Meschino* è opera edita per la prima volta a Padova nel 1473 e dovuta ad Andrea da Barberino (nato Barberino di Valdelsa 1370 circa - morto dopo il 1431), il maggiore dei “cantimbanchi” fiorentini. Cfr. la nota a III.9.1 presente nel *Commento* alla *Donna vendicativa*, in cui Cinquegrani indica giustamente che l'opera in questione deve essere ben conosciuta all'epoca, ripensando all'elenco di storie che il Tonino della commedia *Il frappatore* di Goldoni (composta nel 1745 e rappresentata per la prima volta nello stesso anno con il titolo *Tonin bella grazia*) ha letto ed elenca a Rosaura (II, 12). Si veda C. GOZZI, *La donna vendicativa*, cit., pp. 202-203.

Brighella si pone in una sorta di competizione con «il più grande fabbricatore di romanzi del Quattrocento italiano», narratore di piazza, e prende a modello i grandi della tradizione, da Boiardo ad Ariosto a Tasso, «una “letteratura” – prima di essere anche grande letteratura “da libro” – [che] veniva originalmente, nella scena della corte, letta nel momento della sua composizione», come l’*Orlando furioso*, il più importante libro della letteratura europea del XVI secolo. E «L’ottava rima – verso dei volgarizzamenti della commedia antica (genere praticato anche da Boiardo e Ariosto) – è inoltre, nelle corti italiane, il verso principale del primo teatro d’impronta romanzesca che la tradizione moderna, di materia prevalentemente mitologica e ovidiana, conosca»<sup>51</sup>. Già ai tempi di Dodon della Mazza nella *Marfisa bizzarra* – «ovvero l’autore “in figura”» –, sulla scorta di un don Chisciotte<sup>52</sup> in stretto rapporto con la letteratura cavalleresca come «modello mimetico fuori tempo» nell’opportunità di mettere in scena «un comportamento remoto e in contrasto con la realtà», si può riscontrare l’evidente interesse di Gozzi per

una delle “continuazioni” dell’*Orlando furioso* composte due secoli prima per un mercato avido e ricettivo, letta e ristampata per lo spazio di due secoli e ancora presente nel catalogo dei «libri da risma», tra i lunari e i breviari e altre stampe destinate a un pubblico appena alfabetizzato

<sup>51</sup> P. VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, cit., pp. 190-192.

Il discorso sopra formulato può aprire a un collegamento con la scena teatrale della Roma ottocentesca, una città viva e ricca dal punto di vista spettacolare, in cui vengono messe in scena diverse opere tratte dalla tradizione cavalleresca: in particolare, risaltano le recite di marionette, con «*la gran cesta der gran Bove d’Antonio*» presso il Teatro Ormani di Piazza Navona (poi Teatro Nuovo o Agonale, esclusivamente dedicato agli spettacoli di marionette), spettacolo popolare tratto dall’antico romanzo cavalleresco inglese, spesso presente nel repertorio dei pupari, che fa tornare alla mente un *Buovo d’Antona* composto per le marionette da Goldoni, anche lui passato per Roma (la storia è stampata già durante gli anni Ottanta del Quattrocento e ripresa in diverse pubblicazioni nel Settecento); o, al Teatro Pace, con la gran battaglia del Re dei Mori contro Orlando paladino e con Pulcinella, finto spadaccino e disperato tra i creditori, da Traccagnino servo di due padroni al gran carro di Fetonte e a «Muzzio-Sscivol all’ara e Orazio ar ponte». Il genere cavalleresco gode, dunque, di una certa fortuna nell’Ottocento romano, specie nelle *infornate* – così sono chiamati gli spettacoli più popolari, perché avvengono in luoghi piccoli, caldi e maleodoranti –, in cui vengono utilizzati pupazzi; i repertori comprendono i cicli di tradizione orale, come la *Chanson de geste* e la *Chanson de Roland*, ma anche i poemi italiani quattro-cinquecenteschi di Ariosto, Tasso, Boiardo e Pulci diffusi dalla letteratura popolare.

<sup>52</sup> Sul fascino esercitato dal *Don Chisciotte della Mancha* su Gozzi, cfr. J. GUTIÉRREZ CAROU, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, in Carlo Gozzi. *I drammi “spagnoleschi”*, cit., pp. 89-90. Inoltre, A. BENISCELLI, *Gozzi, Goldoni, l’approdo alle Memorie*, in Carlo Gozzi *scrittore di teatro*, cit.: «nelle *Memorie inutili*, Gozzi si paragona a Don Chisciotte (I, p. 293)», ma il modello di Cervantes è già ben presente al conte «in quanto aveva composto un inedito poema giovanile intitolato *Don Chisciotte* e nelle su *Fiabe* aveva più volte ammiccato al romanzo spagnolo, citando personaggi ed eventi» (si rimanda in proposito a C. GOZZI, *Fiabe teatrali*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Garzanti, pp. 45 n., 226 n., 230 n.); «il recupero della lezione picaresca si saldava alla lunga pratica della tradizione “cavalleresca”, del Boiardo e del Pulci, di cui troviamo echi non solo negli scritti granelleschi, nelle *Fiabe* e nella *Marfisa bizzarra* ma anche in talune caratterizzazioni delle *Memorie inutili*» (si veda «balzai sopra l’animale come un antico paladino di Francia», I, p. 64). Usata in chiave eroicomica – come appunto nelle *Memorie inutili* – «questa formula aveva una precisa funzione oppositiva nei confronti della scrittura romanzesco-larmoyante», *ivi*, p. 120, n. 36.



(quello che si appassiona alle storie dei *Reali di Francia* e di *Guerrino il meschino*). Una “letteratura” che al conte corrisponde intimamente per la sua inattualità, che egli riscopre e che gli appare sfruttabile come “cartone” (nel senso pittorico del termine) per una ricreazione<sup>53</sup>.

La citazione del *Guerrin meschino* è, infine, meglio precisabile nel contesto di critica e stroncatura in termini letterari del romanzo da parte di Baretti nella sua «Frusta letteraria» in data 1763, nella forma e nei contenuti, sia per quanto riguarda quelli contemporanei, non raccomandabili quali letture a fini educativi, pur godendo, come i romanzi di Chiari, di un enorme successo, sia quelli appartenenti alla tradizione, avvicinando i pochissimi romanzi prodotti nei «primi tempi della nostra lingua», il *Guerrin Meschino* e i *Reali di Francia* a «qualch'altra tale scempiatissima filastrocca»<sup>54</sup>.

Sempre al posto e al momento giusto, Brighella ha i commenti sagaci in saccoccia, sa sfoderare le proprie conoscenze sul genere tragico nell'istante più opportuno. Tartaglia, che assiste con lui al duello tra don Corrado e don Garzia scatenato dalla contesa per il possesso del velo, si rivolge a Brighella per rimarcare che le azioni eroiche delle vicende spagnole, tanto criticate dal suo interlocutore, si stanno concretizzando. Sotto i loro occhi, quindi, c'è una vera scena degna – «il romanzo si fa tragico» –, che non può mancare in uno scenario drammatico, ciò che serve per dare vigore e impulso alla storia e spazzare via tutto lo scetticismo del bergamasco.

Brighella fa sfoggio delle proprie conoscenze letterarie, come ogni scrittore che si rispetti, e sottolinea a Tartaglia che il duello in un romanzo tragico non può mancare, ma ci vuole la morte che suggelli l'azione, da cui scaturisce il sublime, la morte di un grande, altolocato personaggio; arriva, poi, a correggere la trama: «se no se ammazza qualche persona graduata, el resta po' flosso» (I, 10). Le puntualizzazioni letterarie di Brighella lasciano intravedere un sempre maggior coinvolgimento, sono piccoli tasselli che si stanno mettendo assieme, intrecciandosi, in attesa che il ruolo di autore si compia. Nel delineare questa parte sul genere del romanzo nella tragicommedia, Carlo Gozzi sembra avere ben presente il non lontano modello delle *Riflessioni d'un Pellegrino intorno all'utilità de' Romanzi* all'interno del romanzo allegorico, uscito a puntate, *Il mondo morale. Conversazioni della Congrega de' Pellegrini* del fratello Gasparo

---

<sup>53</sup> P. VESCOVO, *Introduzione a C. GOZZI, La Marfisa bizzarra*, cit., p. 23.

<sup>54</sup> G. BARETTI, *op. cit.*, pp. 463-464. Cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Le fortune del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, cit., p. 172, e I. CROTTI, *Il viaggio e la forma. Giuseppe Baretti e l'orizzonte dei generi letterari*, Modena, Mucchi Editore, 1992.

(1760): la maschera autoriale dello stesso Gozzi, un pellegrino, che delinea in prima persona una sorta di *novel* di apprendistato letterario, sulla scorta di un'ampia rassegna che ha radici nei modelli greci, come osserva Ilaria Crotti, illustra i tempi e i modi della propria formazione di lettore di argomenti epici e romanzeschi in cui mette in rilievo «lo statuto di una nuova verità di cui risulta depositaria proprio la finzione letteraria, non già la narrazione storica»<sup>55</sup>.

L'incalzare dell'azione e il complicarsi dell'intreccio, tuttavia, sostengono sempre di più l'idea che Brighella si è fatto a proposito della Spagna, Paese dove, si è già osservato, «l'educazion xe fanatica, [...] el pensar no gh'ha natura, [...] le azion xe strampalade». È un intervento puntuale, preciso, che sintetizza in modo coerente e logico gli aspetti che determinano lo spirito di questo Paese; sono i tre punti che costituiscono il fondamento della sua ipotesi per arrivare a dimostrare, come il più rigoroso metodo sperimentale, che le azioni dei drammi in atto, intricate, complesse, sono il nucleo del romanzesco<sup>56</sup>. Se chiede a Tartaglia cosa ne pensi della complessità sentimentale che si è venuta a creare, dal momento che Rosaura e l'Infanta si sono innamorate dello stesso uomo, don Corrado, «Cossa ghe par de sto parecchio? Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?» (I, 10), è per affermare che le cose stanno come dice lui, sono romanzi per la macchinosità della situazione che potenzialmente si potrebbe sviluppare in più direzioni. Tartaglia, seccato e stanco delle esternazioni di Brighella, lo liquida dicendogli di tornare nella città di provenienza, nella provinciale Bergamo, lo chiama appunto «bergamasco» (II, 1), dove può trovare, ironizza il Ministro del Re, «delle belle storie» (I, 10).

L'atteggiamento provocatorio di Tartaglia continua: considerando Brighella preso dall'evolversi della vicenda, loda la bravura di don Corrado, come espressione della grandezza spagnola, e contrappone quest'ultima a Bergamo, non di sicuro scenario "esotico" dove collocare tali imprese, che non potrà mai essere teatro di grandi vicende dove si muovono personaggi posseduti da grandi passioni: «Sei incantato per la tua paura, o per la bravura di don Corrado? Che dirai ora della grandezza spagnuola? A Bergamo si vedono di queste imprese, di', balordo?». Secondo Brighella, non tutte le azioni degli spagnoli sono eroiche, come il comportamento irascibile di don Garzia: «In

---

<sup>55</sup> Cfr. I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, cit., pp. 18-19; EAD., *L'esperimento del romanzo: «Il mondo morale»*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., pp. 187-205.

<sup>56</sup> A proposito della società cavalleresca, cfr. J. SCUDIERI RUGGIERI, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1980.

questo non vedo né mirabile né eroismo spagnolo. Qui sono necessari facchini, corde, e chirurghi» (II, 2); mentre Brighella è colpito “suo malgrado” dall’impresa eroica di don Corrado: «A dirghe la verità, sto romanzo scomenza a impegnarme l’animo», anche se ammette «me vergogno, perché non gh’è natura» (II, 1), in una sorta di difesa e persuasione che non c’è alcun decoro o passione nobile in queste azioni. Proprio a questo si riferisce Gozzi nella *Prefazione* quando dichiara che «Brighella, [...] dileggiando nel principio l’azione, a poco a poco s’interessa l’animo ne’ fatti e si persuade di poter trarre un dramma flebile dall’argomento di questi». Con la figura di Brighella, Gozzi intende far comprendere che l’azione messa in scena da Moreto è un argomento adatto al teatro, essendo capace di «impegnare gli animi».

Vuole tentare di evolversi, di fare un passo avanti verso la funzione di autore, subito contestato da Gozzi qui rappresentato da Tartaglia<sup>57</sup>. Nelle sue parole c’è una sorta di autodifesa, di giustificazione, perché sono vicende che non hanno fondamento se non nella finzione scenica, sono strampalate fino a rasentare l’assurdità, cui può credere solo la «natura ignorante, ma no [...] la natura educata». Un esempio ne è l’Infanta, personaggio da romanzo «moderno», che si risolve in un groviglio di idee, intenti e velleità spesso in contraddizione tra di loro e che si dimostrano illusori nel confronto serrato con la realtà. «No gh’è decoro, no gh’è passion nobile», e non vede nel «mirabile» e nell’«eroismo»<sup>58</sup>, come sostiene Tartaglia, «l’arma più forte per la natura umana» (II, 1); quest’ultimo si erge contro una «ragione» al limite della freddezza, in una sua opposizione “preromantica” al razionalismo dei filosofi (i «boni filosofi» di Brighella), attraverso l’allusione a sviluppi “pittoreschi” della trama con la sua irrazionalità di fondo, la tendenza a idealizzare, a “eroicizzare” l’individuo e i

---

<sup>57</sup> Anche nella fiaba tragicomica *Il mostro turchino* Brighella, «capitan delle guardie», ha inclinazione d’autore. Cfr. A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, cit., pp. 292-294.

«Nella fiaba *Il mostro turchino* Gozzi si serve degli innumerevoli eventi magici per rappresentare la legge dell’apparenza, della maschera e della finzione che domina la realtà settecentesca: la componente fiabesca [...] si dispone come immagine fittizia e artificiale della realtà attuale, mantenendo con essa una somiglianza formale. Le battute comiche di Brighella rendono in modo inequivocabile questo gioco di finzioni [...]. Tutta la fiaba si articola sullo sdoppiamento tra essere e parere; l’azione dei personaggi è dominata dalla finzione fiabesca che l’elemento favoloso contribuisce a rafforzare servendosi delle trasformazioni e dei travestimenti magici per penetrare le apparenze e indurre l’essere a manifestarsi. Ricca di eventi fantastici e favolosi, funzionali al gioco del riconoscimento interiore e non esteriore, la fiaba [...] rivela già nella prima scena il procedimento e l’evoluzione della finzione teatrale, riprodotta e accresciuta dalle trasformazioni dei personaggi», in A. IACOBELLI, *Allegoria, Fiaba e Commedia dell’arte nella Donna serpente di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., pp. 504-505.

<sup>58</sup> «Credimi che il mirabile, e l’eroismo sarà sempre l’arma più forte per la natura umana» (II, 1): endiadi.

sentimenti, un mondo letto da Tartaglia nel suo momento ideale di sincerità, pur presentando ad un certo punto aspetti equivoci, retorici, una visione idealizzata.

Nella trama romanzesca si trovano tutti gli aspetti legati agli ideali cavallereschi, quelli a cui fa riferimento Tartaglia, ossia elementi di comportamento e di visione del mondo che formano un sistema unitario e definito: la nobiltà d'animo, ancora più importante della nobiltà di nascita, come rappresentato dal personaggio di Sancho-don Corrado e rivendicato da Rosaura; il senso dell'onore, della prodezza, che coincide con la rispettabilità, come si vede nel Sancho-don Corrado alle prese con il combattimento delle fiere e la messa in salvo dell'intera corte, compreso il fratello rivale; il valore della lealtà, del rispetto dell'autorità, delle gerarchie, Sancho-don Corrado rispetto al padre e al Re d'Aragona, Rosaura nei confronti dell'Infanta. Gravissima, e di conseguenza punita, è considerata l'infedeltà verso il proprio signore, la *fellonia*, come ben delineato attraverso la figura di don Gaston-don Gastone e Garcia-don Garzia, il primo in atto di sottomissione (in attesa di una condanna a morte che non avverrà nel testo teatrale), il secondo dandosi alla fuga per la vergogna; la *virtus* di stampo classico, per concludere, deve sempre riflettersi nei gesti e nelle azioni, come insegnano i personaggi di Sancho-don Corrado e di Rosaura.

La «vocazione» di Brighella è quella del letterato<sup>59</sup> che «occultamente» annota su un foglio, col *toccalapis* da cui ora non si separa più, strumento chiave e indicatore materiale del passaggio di funzione, manovrato dalla mano di Gozzi, tutti i tasselli dell'esistenza dei nobili spagnoli, segni ed emblemi, fino a fare a brandelli il tessuto per avvalorarne la trama più segreta, così: «No voggio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me basta de esser un accessorio. Se vol interessar la natura un poco troppo. Fermemose però occultamente, perché me scomenza a vegnir un estro. Registremo i accidenti. *Trae un foglio, e nota col toccalapis*» (II, 2)<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Sul Brighella "letterato", Arnaldo Momo dedica un paragrafo nel suo *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, attraverso un *excursus* in cui la maschera svolge la funzione di narratore e commentatore: da *La donna innamorata da vero* a *L'amore delle tre melarance*, da *Zeim re de' Geni* a *L'augellino belverde*, da *Il pubblico secreto* a *La malia della voce*, da *Le due notti affannose o sia Gl'inganni dell'immaginazione* a *La donna vendicativa*. Cfr. A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, cit., pp. 288-291; prosegue con un paragrafo dedicato interamente al caso di Brighella «personaggio accessorio» di tragedie e l'autore di «drammi flebili» nei *Due fratelli nimici* (*ivi*, pp. 291-297).

<sup>60</sup> Nel terzo atto, con il culmine patetico dell'intreccio, Tartaglia riassume la vicenda: «[...] quel povero Corrado, grande di Spagna, divenuto improvvisamente villano, quella Rosaura che l'ama ancora, benché sia un cavafosse, quel vecchio don Ruggiero che vuole che sia suo figlio, e va piangendo per la corte» (III, 9).

Laura Riccò definisce il personaggio di Brighella una sorta di «figura vicaria bassa» dell'autore, un «accessorio» come dice la maschera stessa<sup>61</sup>, a cui si aggiungono alcune utili specificazioni sulla struttura narrativa di tipo romanzesco ove si inserisce tale figura da parte di Piermario Vescovo:

Per Brighella vorrei solo osservare, sinteticamente, da una parte l'interesse del suo passaggio da un ruolo ad un altro: il primo potrebbe benissimo riflettersi – come si dice, come forma di *focalizzazione* – in romanzo, e che rappresenta, anzi, proprio allora il tipico *punto di vista* che si va solidificando nella tradizione narrativa europea, quello del personaggio intradiegetico, presente ma laterale, estraneo all'azione e col solo ruolo di narratore: “No voggio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me basta de esser un accessorio”. Il secondo aspetto risiede – nel progressivo farsi prendere la mano per la *passione* del falso e dell'innaturale – nel ruolo di un altro tipo di racconto, quello “vecchio” che piace al conte Gozzi e che lo appassiona, dai romanzi cavallereschi al *Quijote*, a mostrare anche come la polemica contro un certo tipo di romanzo e di romanzesco sia in realtà funzionale all'apologia di un altro tipo di romanzo e romanzesco<sup>62</sup>.

Gozzi entra in questa realtà parallela, nel testo, creando un doppio che lo rappresenta nella propria visione dell'arte scrittoria, la finalità che si propone con l'opera in questione e i principi etici che la animano: è lo scrittore della tragicommedia *I due fratelli nemici*, a cui sta a cuore la messa in opera della decostruzione strutturale per arrivare alla riflessione sul senso stesso del proprio lavoro di drammaturgo, sia il protagonista della vicenda, lo scrittore intento alla stesura di un romanzo divenuto, si vedrà ora, dramma flebile. Brighella e Tartaglia sono entrati nel vivo dell'argomento, in cui entrambi espongono le proprie convinzioni e tesi a strenua difesa del proprio pensiero, dal quale emergono elementi costitutivi del genere romanzesco, il mirabile, l'eroismo, il razionale decoro in amore, la passione nobile, che si traducono senza soluzione di continuità in dramma flebile per l'autore Brighella (III, Scena ultima). La scrittura di Brighella, che estrapola dalla realtà che sta vivendo, il *fondo* stesso della sua opera, e la riscrittura di Gozzi sono in strettissima relazione verso l'obiettivo di far luce sulle tappe che portano al risultato finale, all'opera teatrale come prodotto (de)finito, sul momento della creazione del testo dal foglio bianco di Brighella-Gozzi; è l'autore stesso, il drammaturgo Gozzi, che scopre i trucchi del mestiere, dello scrittoio, sul palcoscenico, che racconta e dirige il lavoro dalle origini, dall'«ossadura» sino alla scrittura vera e propria, ai dialoghi e alla versificazione.

---

<sup>61</sup> Cfr. L. RICCÒ, *op. cit.*, p. 167.

<sup>62</sup> P. VESCOVO, *Effetto notte. Per una «genetica» del teatro gozziano «alla spagnola»*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi*, cit., p. 94.

La scena nona del terzo atto è il punto di svolta nella definizione di ciò che andrà a comporre Brighella, ovvero un «dramma flebile», partendo da un'«ossatura»<sup>63</sup>, per escludere il genere del «romanzo» definitivamente, non più ormai capitoli o tomi ma futuri atti e scene, in cui riversare il proprio «estro» risvegliato dagli «accidenti» che secondo lui devono recare una certa «passion nobile, che possa dilatar le fibre dei cuori». Il nodo cruciale della “polemica” è però ancora l'assurdità, come fattore primario del mondo della corte:

Sti amori eroici sproporzionadi, ste nascite stravaganti de scondariola, ste simpatie paterne no xe ammesse dai boni filosofi. Sta Infanta che gera tanto innamorada de don Corrado, che se contenta de sposar don Garzia con tanta indifferenza, xe una stravaganza che no xe giustificabile, un'improprietà che offende el carattere d'una eroina (III, 9).

Tartaglia-Gozzi lo riporta alla realtà e lo redarguisce, o almeno cerca di vestire i panni di “avvocato del diavolo” per farlo ragionare: «Una donna che ha voglia di marito, che prende quel marito che può avere, sarà un assurdo? E tu conosci la natura, poeta stitico, e vuoi fare un dramma! Sai tu quante principesse si maritano per politica? Va va, poeta drammatico, scrivi la canzone del caro cacomiro»<sup>64</sup>. Tartaglia piange con effetto comico, mentre Brighella annota: «Quella no xe bocca da dramma flebile, la xe un ingiurioso trattenimento; ma vogio notar anca i so sberleffi, perché el dramma non sia spogio de ridicolo». E allora il dramma flebile di Brighella sarà proprio come il dramma di Gozzi, tragicomico<sup>65</sup>.

Brighella è un esperto nel progettare punto per punto l'impianto architettonico del dramma flebile – «Don Gaston arriva, e interrompe il vecchicidio» (II, 3), ancora però nella fase “narrativa” del romanzo («Notemo sta narrativa» è la battuta successiva del bergamasco) –, con il «povero Corrado, grande di Spagna, divenuto

<sup>63</sup> L'ossatura è un “primo respiro”, un'intelaiatura preliminare, destinato sin dalla nascita a prendere corpo sotto forma di testo scritto per intero. Cfr. L. RICCÒ, *op. cit.*, pp. 162, 164. Sul concetto di stesura in prosa della *fabula* secondo la divisione in atti e scene, prima della fase di composizione dei dialoghi, di versificazione, si veda P. VESCOVO, “*Farvi sopra le parole*”. *Scenario, ossatura, canovaccio*, in «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», III (2010), pp. 95-116.

<sup>64</sup> «Poeta stitico»: *figur.*, che ha povera e scarsa vena letteraria; che ha uno stile eccessivamente conciso, espressione scarna e misera. A. F. Doni, 3-172: «Maestro Burchiello poeta fu sì stitico ne suoi capricciacci che non è stato mai giornea alcuna che abbi voluto affibbiargli un comento adosso o dargli di becco a postillarlo». C. Gozzi, I-952: «E tu conosci la natura, poeta stitico, e vuoi fare un dramma!» Foscolo, XI-I-223: «Que' due sonetti... hanno un non so che di vetustà greca ch'è ignota ai moderni stitici grecheggianti». Si veda S. BATTAGLIA, *op. cit.*, s. v.

«Cacomiro» (veneto; istrioto): *cacumièr* e *cacomèiro*. Stupido, sciocco; seccatore, bellimbusto. Dal greco *kakomóiros*, degno di compassione, misero, perché colpito dalla cattiva (*kaké*) sorte (*moira*). [DEI; Cortelazzo 1970].

<sup>65</sup> Cfr. B. GUTHMÜLLER, «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*» – *I due fratelli nemici*, in Carlo Gozzi. *Letteratura e musica*, cit., p. 48.

improvvisamente villano», con una Rosaura «che l'ama ancora, benché sia un cavafosse», con il vetusto «don Ruggiero, che vuole che sia suo figlio, e va piangendo per la corte» (III, 9). Non può mancare il *topos* del buio “rivelatore” in una stanza del palazzo reale, in cui avviene lo scambio di persona e lo svelarsi della verità, e al contempo il passaggio diretto (inverosimile, forse, quanto la trama) da un genere all'altro dell'opera di Brighella: «El romanzo xe sublimà. El dramma flebile xe abbondante. Ghe mancava una scena notturna. Eccola qua, eccola qua» (III, 15), sulle orme di un “passato” da attore-autore nel *Mostro turchino*, nella battuta chiave «Animo, compimo sta scena tragica» (III, 2). A chiudere il quadretto, è presente una critica antilluminista che passa attraverso queste passioni eroiche, «sti amori eroici sproporzionadi, ste nascite stravaganti de scondariola, ste simpatie paterne», verso quella ragione che vorrebbe, dichiara Arnaldo Momo, «contrabbandarsi da natura, usurpandone i diritti»<sup>66</sup>. Se nel secondo atto Brighella ha messo in dubbio l'esistenza delle passioni nobili, ora arriva al punto di augurarsi «che i abbia della passion nobile, che possa dilatar le fibre dei cuori», frase chiave per comprendere come il passaggio al dramma flebile (chiarissimo quando Brighella interrompe nel finale don Gastone con il suo «descorso patetico») abbia portato a un sovraccarico di sentimento che tende a gravare sul distacco razionale, mai comunque del tutto annullatosi (III, 9)<sup>67</sup>.

Brighella indica la volontà di aderire ad una determinata maniera poetica, nel cui patrimonio di forme e di immagini spazia con grande libertà e con sensibilità nuova e originale rispetto al modello. Ciò in conformità alla *Prefazione* dell'autore ai *Due fratelli nemici*, ovvero quando asserisce: «ho aderito, ma ho procurato per salvarmi di far intendere a' colti uditori ch'io prendeva un caricato romanzo in ischerzo, mettendo in questa composizione il Brighella scrittore di drammi, e critico dell'azione». Brighella, come s'è potuto altre volte constatare, si accosta al mondo della corte senza disprezzo e senza simpatia, con un distacco ironico e divertito proprio di un letterato ed eccentrico che lascia parlare i fatti, riducendo al minimo gli interventi in qualità di personaggio vero e proprio. Alla richiesta di Pantalone di accorrere alle «baruffe dell'orto», Brighella si tira indietro con intelligenza e furbizia: «Xe necessario che non me espona a pericoli. I poeti xe manco matti de quel che se crede. La me dirà i accidenti, sior Tartagia; i servirà per l'ultimo atto» (III, 9).

<sup>66</sup> Cfr. A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, cit., p. 297.

<sup>67</sup> Si rimanda ancora a B. GUTHMÜLLER, «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*» – *I due fratelli nemici*, in Carlo Gozzi. *Letteratura e musica*, cit., pp. 35-51, in part. pp. 45-49.

Fin dalle prime battute, il rapporto tra il petulante Tartaglia e il poeta bergamasco si configura come antitetico e rispecchia l'adesione a diverse e quasi sempre inconciliabili sfere di valori. Allo sforzo di Brighella di variare un repertorio di situazioni convenzionali, Tartaglia attacca con divertite invettive, ergendosi a giudice del lavoro e delle qualità altrui, come già nell'ossimoro «letterato asino» (II, 1), in cui lo fa apparire un letterato improvvisato, da due soldi; e in tutta questa scena nona dell'ultimo atto abbondano le sue affermazioni lapidarie: «Tu farai un cattivo dramma», «poeta stitico», «poeta drammatico, scrivi la canzone del caro cacomiro». In questa parte il linguaggio di Tartaglia, solitamente studiato, compassato, freddo, irrigidito in un certo schematismo (a dispetto del «lenguazo» di Pantalone o del frizzante veneziano di Brighella), presenta una nota più «colorita», che tradisce un maggior coinvolgimento emotivo.

Arrivati alla scena conclusiva della tragicommedia si è di fronte a quello che si potrebbe chiamare il momento culminante della trama, in cui si vengono scoperte le vere «identità» dei personaggi (don Corrado è il vero eroe dell'opera, don Gastone e don Garzia sono gli oppositori del potere reale), ma è anche quello in cui l'illusione teatrale sin qui a poco a poco costruita si rompe, in direzione di uno svelamento dell'artificialità della verità, della mimesi autobiografica (un auto-svelamento per Gozzi). Brighella, dopo essere stato «*indietro, che scrive, e consiglia di quando in quando basso con Tartaglia, che gli è vicino*», entra a far parte della scena, «*facendosi innanzi co' suoi fogli*» (III, Scena ultima), in qualità di autore a pieno titolo, e inizia a leggere l'ossatura del dramma, tutto soddisfatto, riportando l'azione al principio della *comedia* moretiana a voler creare una sorta di struttura circolare, «che scomenza da un'aquila che porta via un velo color de rosa, e che fenisce inte la scoperta d'un fiol legittimo e d'un fiol bastardo».

Tartaglia concorda sul finale dell'ossatura, che conosce già – «il scioglimento non è cattivo. Vostra Maestà non sarà scontenta» – mentre Brighella continua la lettura in un ritorno all'ordine rispetto agli accadimenti iniziali che hanno sconvolto la corte d'Aragona:

Scena ultima. Sua Maestà tisica abbraccia il fratello, gli cede il trono, perdona a don Gastone, ordina che don Raimondo sia tratto dalla torre, e si ritira per prendere con quiete il latte d'asinella inutilmente ec. Don Garzia, illegittimo, disperato si chiude in un ritiro a far disperare i poveri solitari ec. Don Corrado sposa la sua diletta Rosaura ec. L'Infanta, che non può sposare don Corrado, perch'è suo fratello, e non vuol sposare don Garzia, perch'è bastardo, finge



indifferenza e filosofia, pregando il Cielo che le mandi un altro dramma flebile, che non le interrompa i matrimoni ec. ec. (III, Scena ultima).

Le sventure si convertono in un lieto fine secondo l'idea abbozzata da Brighella, a parte per un don Garzia che eredita forse un destino alla don Chisciotte o alla Orlando, personaggi contestualizzati nel clima cavalleresco che porta, in diverso modo e grado, al loro uscire di senno<sup>68</sup>, nella malinconia, un destino di antieroe per il fratello «nimico», fragile e incapace di cogliere il confine tra giusto e sbagliato, vero e falso, realtà e finzione, vinto dall'inadeguatezza del suo vivere secondo le regole. La letteratura consente a Gozzi il trapasso dal mondo degli accadimenti al mondo dell'accaduto, dall'inverosimiglianza della quotidianità spagnola alla realtà dell'edificio teatrale, sulle scene e dietro le quinte. Se fino a questo momento il «commediografo esterno» Gozzi con il potere trasfigurante della sua penna si è identificato nel «commediografo interno»<sup>69</sup> Brighella, e in un paio di passaggi in Tartaglia quale controcanto ad alcuni commenti del primo, per spiegare la sua visione dei fatti, nell'atto finale lo si può scorgere nelle sembianze di colui che deve dare la solenne e definitiva approvazione alla stesura dell'opera, trasferendosi nel personaggio di don Alfonso: «Assento all'ossatura, scrivi, scrivi»<sup>70</sup>.

L'equilibrio del dramma è stato raggiunto e le richieste di chiarezza sollecitate da Tartaglia rimangono necessariamente senza risposta, perché per Brighella non ci devono essere interferenze ora che tutto si giustifica, la matassa si sbrogia da sola, parallelamente alla stesura dell'opera gozziana: «L'è chiaro, come la pegola. No la

---

<sup>68</sup> Don Chisciotte è condotto alla pazzia dalle troppe letture di romanzi cavallereschi, «sí, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio». Anche Piere Bagnol, detto Pharsamon, ha letto troppo «i vecchi romanzi, gli Amadis de Gaula, l'Ariosto e tanti altri libri» nel *Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques* di Marivaux (ultimato nel 1712; la prima edizione risale al 1737).

<sup>69</sup> «Commediografo esterno» e «commediografo interno» sono termini ripresi da B. GUTHMÜLLER, «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*» – *I due fratelli nemici*, in Carlo Gozzi. *Letteratura e musica*, cit.

<sup>70</sup> «Con questa sua originalissima invenzione di Brighella, Gozzi è riuscito a realizzare sulla scena la struttura dell'“analisi riflessiva” dell'*Amore delle tre melarance*: il dramma *ancora da scrivere* di Brighella, che, si noti, parte da una posizione critica del genere in cui si trova ad essere personaggio, viene usato come critica del dramma cui il pubblico assiste, con un fortissimo effetto straniante: il “dramma flebile”, che richiederebbe commossa partecipazione, diventa teatro incredibile – e perciò vero teatro, puro “recinto di passatempo” –, che può ammaestrare il pubblico non direttamente, ma solo attraverso le sue “allegorie”: l'*happy end*, ovviamente, che ristabilisce l'ordine secondo giustizia, e la critica, insieme, attraverso le passioni *eroiche*, di quella “ragione” che vorrebbe contrabbandarsi da Natura, usurpandone i diritti», in A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, cit., p. 297. La tragicommedia, tra critiche e commenti, che si dovrebbe immaginare, nel presente, *vera*, diviene sempre più la futura opera di Brighella.

intorbida l'argomento»<sup>71</sup>, battuta che richiama da vicino il lessico di Pantalone, e ancor più del Giannetto della scena prima del primo atto della *Principessa filosofa* («L'è chiara, come la pegola, che V. E. xe innamorà»). La sua scrittura deve essere plasmata e «regolata» da quell'affermazione che riecheggerà nelle pagine autobiografiche: «chi tace conferma».

Brighella decide, è colui che porta senza artifici con i suoi appunti, con la scaletta narrativa prima, con l'ossatura drammatica poi, allo scioglimento dell'azione; che prende in mano i fili della trama scavalcando Moreto, artefice dell'ipotesto che ha dato origine agli «accidenti» confluiti nell'*asunto* passo dopo passo generando l'«ossatura», convertendo qualcosa di tipico in un'opera eccezionale per la ricchezza e la potenzialità visuale delle immagini metaforiche, simboliche, per aver saputo cogliere le sfumature dei vari personaggi nella loro grandezza come nelle loro debolezze, nella loro tragicità come nella loro comicità<sup>72</sup>.

Lo «scollamento dal vero [...] è fisicamente in scena nell'invenzione di un doppio finale quando non di una doppia storia, il teatro e teatro nel teatro, la realtà e la finzione»<sup>73</sup>: Brighella-Gozzi, quest'ultimo «presente» sul palcoscenico, chiede prima di chiudere l'opera che si è vista in scena e che coincide con quella che scriverà, facendo

---

<sup>71</sup> «Pègola»: pece o pegola, si veda questa voce in G. BOERIO, *op. cit.*

<sup>72</sup> «Il lettore cortese prenda quest'opera come un bizzarro tratto, ma non lasci di contemplar le forti circostanze, serie ed ingegnose, ch'ella contiene, il merito delle quali è del Moreto, quantunque io non mi sia fermato né sull'ossatura né sui dialoghi di quell'opera [*Si attenda il fine per considerarsi felice*]». «La pagina prefatoria distingue e coordina esemplarmente gli ingredienti del processo compositivo, partendo disaggregati (le «circostanze»), organizzandoli attraverso l'«ossatura» e distendendoli mediante i «dialoghi». Ma ciò che conta è la «bizzarria» di un Brighella *alter ego* di Gozzi, introdotto a ricostruire e «smitizzare» comicamente l'*iter* compositivo seguito dal poeta stesso. [...] Ad una simile autoparodia Gozzi affida l'abbassamento del grado poetico della propria opera di scrittore, ma senza che il teatro nel teatro intacchi la validità del resoconto come testimonianza di un preciso lavoro letterario. Emerge così in primo luogo la sostanziale reversibilità fra i due generi, romanzo-dramma, accomunati dalla identità delle «azioni» (I, 1; III, scena ultima), per cui Brighella, che segue passo passo i personaggi annotandone l'operato e che inizialmente intende approdare al romanzo, trapassa senza soluzione di continuità e senza modifiche strutturali al «dramma flebile». [...] L'ossatura, il principio architettonico, è quindi interscambiabile, l'articolazione in tomi e capitoli del romanzo può agevolmente travasarsi in atti e scene e tutto confluisce in un finale di cui Brighella dà pubblica lettura, sottraendolo alla rappresentazione degli attori e facendone non a caso, dato il valore di chiave di volta drammaturgia dello «scioglimento», l'unica soluzione personale di un autore che si è limitato fino a quel momento a «registrare la vita» [...]. L'imperativo «scrivi» (III, ultima) pronunciato dall'assemblea dei personaggi-«commedianti» non solo illustra lo stadio successivo alla composizione dell'ossatura (analogo il procedimento delineato nel *Processo a difesa, ad offesa, e storia della Commedia intitolata: Amore assottiglia il cervello*: «Ho abbozzata la mia nuova ossatura, ed ho scritta la mia Commedia», p. 24), ma implica anche la peculiare forma di stesura delle scene all'improvviso riservate alle maschere nel «dramma flebile»: Brighella ha spiato una «vita» in cui Truffaldino e Smeraldina, qui villani, «vivono a soggetto» (I, 4; II, 6; III, 3) e la conseguente restituzione scritta, se può apparire a prima vista una non scrittura, un'assenza di testo, è invece mimesi, specchio di un universo espressivo che lascia sulla carta tracce diverse da quelle cui il lettore è abitualmente usato», si veda L. RICCÒ, *op. cit.*, pp. 165-168.

<sup>73</sup> A. CINQUEGRANI, *Teatro, mondo e utopia nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., p. 527.

calare il sipario, il consenso del pubblico, l'«assemblea» spettatrice dell'intero gruppo delle *dramatis personae*, considerato il vero giudice, quasi un suo complice nel modo in cui è stata svolta la materia trattata. Chiama il pubblico non a semplice testimone ma a giudice<sup>74</sup>, a dispetto dei commedianti interessati solo al guadagno – «no bado a commedianti, che cerca solo de rostir capponi», con smascheramento degli “attori” del mondo rappresentato in scena –, e rinuncia così a ogni affermazione di *auctoritas* e di celebrità. Brighella sembra quasi parlare direttamente al pubblico, abbattendo durante il commento all'azione la cosiddetta “quarta parete” per sollecitarlo a partecipare con il suo giudizio sensibile e avvertito, non tanto al farsi dello spettacolo, ma alla sua affermazione nel mondo reale.

Figura di mediazione tra autore e spettatori, Brighella ha in mano durante l'azione scenica il controllo del testo *in itinere*, simile allo Sterne del *Tristram Shandy* in una trama che inscena relazioni al limite del verosimile tra narratore, personaggio, lettore, diventa cioè «una figura performativa» che con le sue intrusioni crea una sorta di fermo immagine di volta in volta nella scena per i suoi commenti arguti, applaudito infine in veste di autore del dramma che sta prendendo forma – «Lascia ch'ei dica, scrivi il dramma, scrivi» –, che ha attentamente, con *vis* polemica, seguito nel suo farsi “in diretta” sulla scena.

L'inserimento di Brighella e Tartaglia condiziona il modello ideologico della tragicommedia e le conferisce un significato del tutto nuovo rispetto alla fonte spagnola; Gozzi elabora, secondo le proprie esigenze e il gusto del pubblico, un palinsesto teatrale in cui reinterpreta e riscrive il testo di Agustín Moreto, utilizzando sì le maschere della Commedia dell'arte, ma per intervenire – cosa più importante – nella caratterizzazione stessa dei personaggi della nobiltà spagnola. Se da una parte i commenti e le battute comiche di Brighella focalizzano l'attenzione dello spettatore-lettore sulla malattia e la debolezza “caricata” di don Alfonso, dall'altra l'esigenza del conte è quella di dare una propria lettura, un'interpretazione del personaggio che si discosti dal corrispettivo spagnolo, sotto le cui spoglie si può riconoscere un Gozzi che apre e chiude l'opera “ricreata”. L'autorità diventa depositaria del solenne passaggio dall'opera moretiana, di cui Brighella ha precedentemente riferito i fatti salienti insieme a Tartaglia, alla tragicommedia, per riagganciarsi al suo esordio in scena, vestito da cacciatore munito

---

<sup>74</sup> Sul concetto di opera che ha per finalità il pubblico, punto di partenza è J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Parigi, Gallimard, 1964, ove sostiene che la letteratura deve avere come finalità il lettore stesso per plasmare la sua coscienza, è infatti colui che le conferisce il vero senso. Si veda anche R. BARTHES, *La mort de l'auteur*, in «Manteia», V, 1968.

d'archibugio (I, 2): «Mia sorella dov'è? Dove s'aggirano / don Garzia, don Gastone, don Corrado, / il vecchio don Ruggiero?»<sup>75</sup>; un esile aggancio all'opera moretiana continua con Tartaglia che riferisce al Re di non aver scovato l'aquila con il velo dell'Infanta, mentre il resto della corte è ancora impegnato nel bosco alla sua ricerca: «Ho scorsa tutta quella parte di questo bosco, e non ho trovato nulla, Maestà», e poco più in là: «Maestà, sono tutti sparsi per la selva ansiosi di trovare quell'augello temerario».

Con l'uscita di scena del Re tisico, e con il riuscitissimo esito paradossale della logica romanzesca, Gozzi ha l'occasione di approvare il finale del *Brighella* autore e di chiudere attraverso una sorta di meccanismo di "svelamento" l'opera che porta in scena la costruzione teatrale a fondamento dei drammi "spagnoleschi", tutto l'apparato di montaggio nella sua complessità e articolazione; un testo che passa alla ricreazione in un'altra lingua e in un altro linguaggio teatrale e che viene piegato, come gli altri codici, a quelle che vengono ritenute le esigenze sceniche, strettamente legate al microcosmo gozziano, la compagnia Sacchi, e quelle del suo macrocosmo, il contesto veneziano del secondo Settecento, il pubblico e – si aggiunga – la critica, al di là dell'intenzione di resa originale del testo moretiano.

L'interpretazione della tragicommedia è senz'altro resa più completa se si fa riferimento alle lettere dell'autore veneziano, di cui Ricciarda Ricorda, in un interessante articolo pubblicato in vista del centenario, identifica un valore essenziale in quanto a delucidazioni sull'attività letteraria, sulla scorta inoltre del giudizio di Fabio Soldini, un «versante imprescindibile per la conoscenza di Carlo Gozzi e della sua scrittura»<sup>76</sup>, ove si fa luce su tre cardini: «il rapporto con il pubblico», nel significato di incontro e scontro con il pubblico; «le relazioni con gli editori, indicati con termini assai pesanti («assemblea di pitocchi», «ammasso di ladroni increati»), in un'ottica che si rivela simpaticamente tendenziosa, non appena si confrontano tali affermazioni con la realtà che già il semplice elenco delle *Opere a stampa: 1736-1805*, compreso nel volume, testimonia»; e il «teatro, presente sia in termini referenziali che metaforici: per il secondo aspetto, il teatro come metafora, che si infiltra capillarmente anche nella scrittura epistolare di Carlo».

Ricorda si sofferma inoltre sui rapporti con Giuseppe Baretti, la cui presa di posizione almeno all'inizio è basilare per il Conte, complicatisi poi a causa delle

---

<sup>75</sup> Enumerazione per asindeto.

<sup>76</sup> F. SOLDINI, *Introduzione a C. GOZZI, Lettere*, cit., p. 14.

critiche di quest'ultimo in una famosa lettera al Carcano, «ove si sarebbe dichiarato deluso dalla lettura dei testi, che non avrebbero retto alla prova del passaggio alla scrittura». Nella *Più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, sorta di conclusivo bilancio storico e teorico della scrittura teatrale (1801), emerge chiaramente – secondo Piermario Vescovo<sup>77</sup> –, «l'attenzione sull'influenza giocata dalle posizioni teoriche del Baretti sulla riflessione gozziana, in rapporto sia alla valorizzazione della drammaturgia spagnola, sia all'ipotesi di una teatralità inesprimibile dai generi regolari»<sup>78</sup>.

L'immagine che Gozzi lascia di sé nella tragicommedia *I due fratelli nimici* non è assolutamente un tassello isolato all'interno della ricostruzione della sua vicenda esistenziale e del suo profilo intellettuale, va bensì a integrare il profilo che ha consegnato attraverso l'epistolario e le *Memorie inutili*, in considerazione in ogni caso della «sincerità» o libertà d'espressione presente in entrambe le opere<sup>79</sup>; un Carlo sempre e prima di tutto scrittore, che vuole abbattere ogni remora per esprimere e affermare il proprio disegno di vita sulla pagina, capace di colmare la distanza tra spettacolo e letteratura: dall'infanzia, quando è colpito dall'«epidemia letteraria»<sup>80</sup>, propria della sua famiglia<sup>81</sup>, e comincia a trovare nei libri e nella penna «il suo passatempo essenziale»<sup>82</sup>, alla tarda vecchiaia quando ancora non sa decidersi a deporre la penna, non guarito dal «vizio insuperabile dello scrivere»<sup>83</sup>.

<sup>77</sup> P. VESCOVO, «La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...». *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 119-142.

<sup>78</sup> R. RICORDA, *Sull'epistolario di Carlo Gozzi (in attesa del centenario)*, in «Quaderns d'Italià», 10, 2005, pp. 245-248.

<sup>79</sup> Nelle *Memorie inutili*, Gozzi lascia non solo la testimonianza dei fatti più importanti della sua vita, ma anche una descrizione fisica e psicologica di se stesso. Nella dedicatoria, il lettore è chiamato in prima persona a stabilire torti e ragioni dell'«*affaire*» Gratarol ed è sulla «verità» di un intero percorso biografico che deve esercitare il proprio «giudizio». Gozzi si muove qui per contrasto, utilizzando la propria opera a testimonianza o a prova decisiva, chiedendo al lettore di schierarsi. Nei molti, efficaci, episodi «teatrali» delle sue pagine (i furori giovanili, le liti familiari, le battaglie letterarie, la «commedia» Ricci-Gratarol) compare, apparentemente trascinato in scena da altri, nelle vesti di attore protagonista. Le volte che riesce a nascondersi dagli eventi per meglio osservarli, adopera le tecniche di un «riso» forte e «ingenuo», oppositivo e «inutile». Cfr. A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi (s. v.)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., p. 246.

<sup>80</sup> «L'epidemia letteraria fu sempre dominatrice nel nostro albergo», *Mem.*, I, I, 2, p. 200. Vedi anche: «epidemia familiare», *ivi*, I, I, 16, p. 282, e «l'epidemico genio dalla Poesia, impossessato di tutti i cervelli della famiglia», *ivi*, I, I, 19, p. 305.

<sup>81</sup> Definita dallo stesso Gozzi «un'ospedale di Poeti», *ivi*, I, I, 2, p. 211. L'ambiente di casa lo induce infatti a intensi studi letterari, condotti per lo più da autodidatta.

<sup>82</sup> Così «i libri e la penna furono sempre soprattutto il mio passatempo essenziale», rinforzando il racconto, «i libri, la carta, le penne, e l'inchiostro erano la mia vita», *ivi*, I, I, 2, p. 214.

Un'altra passione è quella del teatro: nella villa di Visinale, i conti Gozzi possiedono un teatrino e i figli, maschi e femmine, tutti con una certa attitudine a recitare, rappresentano lavori tragici o comici e farse: «Si eseguivano nella nostra casa di villa alcune rappresentazioni sceniche in un teatrino di poco regolare architettura. Tutta la nostra fratellanza mascolina, e femminile, aveva della comica disposizione, e in

---

faccia ad un'assemblea spettatrice di villici, eravamo tutti eccellenti attori. Oltre all'opere tragiche, e comiche apparate a memoria, non si mancava di rappresentare delle farse giocose di picciolo intreccio alla sprovveduta», *ivi*, I, I, 2, p. 207. Anche in Dalmazia (1741-1744), l'inclinazione di Carlo, più che alle discipline militari, si confà all'arte comica e alla poesia. Il teatro è una costante nella sua vita: «In un Teatro della Corte si recitavano, tutto il carnevale, Tragedie, Drammi, e Commedie all'improvviso da' dilettanti di comica per divertire il Provveditore Generale, gl'altri Patrizj Rappresentanti, l'Uffizialità, e la Città. La compagnia comica, come suol essere per lo più ne' Teatri non venali, era composta, tutta d'uomini, e de' maschi giovani colle vesti muliebri supplivano alle parti delle femmine. Io m'era scelto di rappresentare la parte della Servetta [Luce] (*ivi*, I, I, 11, pp. 251-252).

<sup>83</sup> Gozzi si definisce «uomo dell'ozio nimicissimo», *ivi*, I, I, 32, p. 362.

## *Nota al testo*

La tradizione dei *Due fratelli nimici* presenta i seguenti testimoni, in ordine cronologico, suddivisi in Manoscritti e Stampe:

Fondo Gozzi, Biblioteca Nazionale Marciana:

### **Gozzi 5.2**

Cart.; carte sciolte contenute entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse ad inchiostro viola "Volume VII pg. 139 I due fratelli nimici", con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi; aa. 1772-1802; cc. 59 (cartulazione nuova a matita; bianca la c. 56); mm 272 x 200 (rilevata alla c. 1). Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378731.

cc. 1r-59r: Carlo Gozzi, *I due fratelli nimici* (cfr. Gozzi, *Opere*, vol. 7, 1802, pp. 139-254).

In particolare, cc. 1r-59r:

cc. 1r-18v: contengono un riassunto del testo fonte spagnolo, ovvero lo «Spoglio», come definito dallo stesso Gozzi, comprendente l'elenco dei personaggi e la materia trattata distribuita in atti e scene (si veda *Appendice*);

cc. 19r-54r: contengono una stesura autografa dell'intera tragicommedia verseggiata e suddivisa in atti e scene, molto simile a quella contenuta nel testimone manoscritto approntato per l'edizione Colombani (Gozzi 5.4). Non sono presenti la *Prefazione* e i *Personaggi*. Si nota, in generale, una forte variabilità rispetto al testo della *princeps* nell'uso di: punteggiatura (soprattutto virgole e ? > ! oppure ? > .), maiuscole, accenti, apostrofi, elisioni e troncamenti, ortografia di alcune parole; il testimone manoscritto del Fondo Gozzi 5.4 introduce, invece, criteri propri rispetto all'uso del manoscritto, sui quali, come si vedrà, il drammaturgo interviene. Per quanto concerne i nomi dei personaggi, vi è la variante *Magnifico* > *Pantalone* (che persiste nell'antigrafo della Colombani [Gozzi 5.4], corretto in un secondo momento dallo stesso Gozzi in ogni *locus*; si vedano anche le varianti formali *Corado* > *Corrado* e *Ruggero* > *Ruggiero*).

Si nota, anche se esigue volte, il diverso ordine delle battute all'interno di una stessa scena rispetto all'antigrafo della Colombani, da cui però non deriva alcuna variazione al significato o al senso drammatico dell'azione (come la battuta di Rosaura, I.9.14, inserita dopo la battuta di Pantalone, I.1.3, cassata e reintegrata nella versione definitiva tale e quale dopo la seconda battuta dell'aito, creando forse un'atmosfera di maggior *pathos*). La III, 9, invece, è oggetto di un'importante riscrittura, in quanto all'inizio le tre maschere protagoniste, Pantalone, Tartaglia e Brighella vengono inserite nella scena decima (c. 45v),

*Magnifico e i detti.*

MAGNIFICO (*uscendo furioso*) Cossa feu qua <poltroni?> No savè le baruffe dell'orto! Spade fora? Corrado xe perseguità. Tutta la corte xe in revoluzion. Corrè, ammazzai, vegni a metter de mezzo. (*entra*)

TARTAGLIA Poeta [andiamo vieni tu?] <nuovi accidenti> vieni a raccogliarli per <l'ossatura>. BRIGHELLA [Nuovi accidenti.] Xe necessario che no me espona a pericoli. La [li raccolga] <me li dirà>, sior Tartaglia. [La me li dirà] I servirà per l'ultimo atto del mio dramma flebile. Prego el Cielo che i gh'abbia della passion nobile che possa dilatar le fibre dei cuori. (*entra*)

La scena viene ripensata, ricostruita, inserita nel finale della scena precedente, la III, 9, come compare nel testo a stampa, e quella successiva stesa con nuovi personaggi, Rosaura e don Corrado.

Un caso esemplare è il ripensamento relativo alla "Scena ultima"; a differenza del testo a stampa, in questo testimone compare una scena XVIII,

*Il RE, la INFANTA, ROSAURA, DON GARZIA, GRANDI DEL REGNO, DON RUGGIERO, MAGNIFICO, TARTAGLIA, BRIGHELLA con fogli.*

*Mentre dura questa scena, Brighella è indietro, che scrive, e consiglia di quando in quando basso con Tartaglia, che gli è vicino ]* manca la didascalia narrativa in Gozzi 5.2.

Se la battuta del Re differisce solo negli ultimi due versi con la versione definitiva,

scopra Aragona in quanto pregio io v'abbia, ] FG scopra Aragona quanto in preggio io v'abbia e l'Aragona apprenda a rispettarvi. ] FG e l'Aragona impari a rispettarvi.

Dalla battuta che segue, di don Ruggiero, il testo subisce diverse e cospicue modifiche:

RUGGIERO Sire, tanta clemenza a me richiede  
che un tal onor rinunzi, e ch'io m'opponga, ] FG che un tale onor rinunzi, e ch'io [dichiari]  
<m'opponga>



grato all'animo vostro, a una tal scelta. ] FG <grato all'animo vostro a una tal scelta> / [che] <né> d'occupare il seggio eccelso vostro / né d'esser sposo della infanta è degno / un mio figlio bastardo. (*Tutti fanno un atto di sorpresa*)

RE Vacillate, Ruggier? Qual pertinacia! ] FG Vacillate!

RUGGIERO Non vacillo, signore. In questo foglio.

Rivelate, o mio re, pur, se vacillo.

(*gli dà il foglio*) ] FG Non vacillo, signor. Idalba vedova / vostra madre adorai. Secretamente / ella fu sposa mia. La sospettosa / politica tiranna la rinchiuse / a forza in un ritiro [, e me obbligato]. <Machinava> / quindi la tirannia, [s'io ricusassi] <[dargli]> darle morte, / [di sposare Adelaide di G. la sorella / di don Gastone, machinava morte prova] <d'un occulto velen se si avverasse / ciò che si sospettava. [Per dar] Io tutto> seppi. / Per rilevare il ver, mi si propose / di sposar Adelaide la sorella / qui di Gastone. Io che sapea l'iniqua / intenzion de rei saggi

La scena viene riscritta:

RUGGIERO Sire, tanta clemenza a me richiede / che un tale onor rinunzi e che mi opponga / grato all'animo vostro a una tal scelta. Né d'occupare il soglio d'Aragona / né d'esser sposo della Infanta è degno / un mio figlio bastardo. (*Tutti fanno un atto di sorpresa*)

RE Vacillate!

RUGGIERO Non vacillo, signore. In questo foglio / rilevate mio Re [s'io] pur s'io vacillo.

RE (*apre il foglio, e con sorpresa*)

Della mia genitrice son le note;

ben le conosco. ] FG (*apre il foglio*) Il carattere è questo di mia madre / bel lo conosco.

GASTONE [*agitato <confuso> basso a don Garzia*] Oh Ciel! Garzia, quel foglio...]

GARZIA [E qual foglio, signor?]

GASTONE [Perduti siamo.]

RE (*legge*) Ruggiero è solo noto [all'Armira] <a don Raimondo> / [don Raimondo] di Cardona, che un figlio avete, nato / dal funesto secreto spozalizio / [che tra noi nacque. Io muoio] <legittimo tra noi. Muoio contenta / poiché il buon Armira amico nostro / mi promette di avere occasione / di far che come vostro figlio ei venga / nella paterna sua casa allevato. / Figlio a un villano ei fia creduto sino / che don Raimondo in faccia all'Aragona / [pubblichil] il legittimo nodo indissolubile / che tra noi nacque [pubblicare ei] <far pubblico> possa. / Amate e custodite il caro pegno / dell'amor nostro sfortunato. Io muoio / ci rivedremo in Ciel. Ruggero addio.

Successivamente ancora rivista:

GASTONE (*confuso, basso a don Garzia*) Oh Ciel! Garzia quel foglio... che facesti!

GARZIA E qual foglio, signor!

GASTONE Perduti siamo.

RUGGIERO (*verso don Garzia*) Osservate, signore, in que' sembianti / due spiriti agitati. Idalba vedova / madre vostra adorai. Secretamente / ella fu sposa mia. La sospettosa / politica tiranna, la rinchiuse / a forza in un ritiro. Machinava / quindi la tirannia di darle morte. / D'un [secreto] <occulto> velen se si avverasse / ciò che si sospettava.

La battuta successiva di Ruggiero è identica a quella dell'edizione Colombani, a parte un verso mancante, «né sapea già che incinta di me fosse»; Gozzi inserisce a questo

punto la “Scena Ultima” (che comprenderà anche la scena XVIII nel testo a stampa), più volte rivista e mai del tutto uguale al testo della *princeps*; mano a mano vengono introdotte le battute di Brighella, sempre più articolate e dense, nella sua funzione di autore dello “scioglimento” finale dell’azione:

*Don Corrado magnificamente vestito e detti.*

*Don Ruggiero abbraccia don Corrado strettamente.*

GARZIA (*con atto di disperazione*) Oh vergogna... oh rossor... No, queste mura / più non saranno albergo a un disperato (*fugge*)

GASTONE (*gettandosi ginocchioni*) Sire, è purtroppo ver quanto intendeste / a’ vostri piedi il capo mio la morte...

BRIGHELLA La perdona se la interompo. Se le me permette lezo el fin dell’ossatura del mio dramma flebile che scomenza da un’aquila che ha robà un velo color de rosa, e che finisce [dall] inte la scoperta d’un fiol legittimo e d’un fiol bastardo [,] e le sollevo da discorsi e da tenerezze <da esclamazioni e dichiarazioni> che pol benissimo seccar el toni. Ohooo (*legge*) [So] Sua Maestà tistica [abbrazza] <abbraccia> il fratello, [el ghe] <gli> cede el trono, <[el] perdona a don Gaston. [El] dà ordine che don Raimondo sia [levà] tratto dalla torre>, [el se] <e si> ritira per tor con quiete el latte [de] d’asenella inutilmente etc. Don Garzia [disperato] <illegittimo> disperato si serra in un ritiro a far disperare i poveri solitari etc. Don Corrado sposa la sua diletta Rosaura etc. La Infanta non [po] <può> sposare [so fratello] don Corrado suo fratello, non vuol don Garzia perché è mulo, la finge indifferenza e filosofia, pregando el Cielo che ghe manda un altro dramma flebile che [no ghe] <non> interomp[a]i [i] <i suoi> matrimoni etc. Cossa dise Sua Maestà convalescente?

RE Assento all’ossatura, il dramma scrivi.

BRIGHELLA E la assemblea come pensela?

TUTTI Il scioglimento è buono scrivi il dramma.

BRIGHELLA No bado all’oppenion dei commedianti.

RE Assento all’ossatura, il dramma scrivi.

BRIGHELLA E l’assemblea come pensela?

TUTTI Il scioglimento è buono scrivi scrivi.

BRIGHELLA No bado all’oppinion de’ commedianti / che cerca solo de rostir capponi. / Se me dirà che scriva i mi patroni / farò dei drammi flebili galanti.

Gozzi perfeziona il testo e inserisce Tartaglia quale controcanto arguto ai commenti di Brighella, in quanto nodo cruciale nello svelamento dell’architettura dei drammi “spagnoleschi”:

RE Assento all’ossatura, il dramma scrivi.

BRIGHELLA Lo farò per compleanos della incoronazion de don Corrado.

TARTAGLIA Di’, Brighella. Dichiarà meglio il passaggio di don Corrado bambino in casa di don Ruggiero [perché] come figlio d’un villano. L’accidente è nato, ma in coscienza mia non intendo come.

BRIGHELLA L’è chiaro come la pegola. La regina Idalba int’el retiro s’ha scoperto gravida de [suo] so marido. Lu gera alla guerra <no saveva gnente>. Don Raimondo l’ha assistida con

secretezza int'el parto. La contessa Adelaide moglie spuria ha finto una gravidanza per ambizion, don Raimondo se gh'ha finto amigo e direttor coltivando sta bona occasion. La regina ha partori da seno, staltra ha partori da burla. Don Raimondo gh'ha ficcà el puttello della Regina disendoghe che el l'aveva comprà da un villan, el l'ha fatto perché el gh'avesse educazion valendose della bona congiuntura. [Don Raimondo]

TARTAGLIA Ma come diavolo non ha avvertito suo padre di quest'arcano.

BRIGHELLA Nol l'ha mai [incontrà] podesto veder. [I l'ha serrà int'una torre come diavolo volla che el ghe lo diga?] L'aspettava tempo e logo. El gera un omo de testa. I [la] l'ha serrà int'una torre come diavolo volla che el ghe lo diga?

TARTAGLIA Era un uomo di testa, e s'è fidato a dare a don Gastone quella bagatella di foglio?

BRIGHELLA Don Gaston xe sta sempre un birba che ha savesto far el galantomo e el bon amigo. Xelo el primo casa che un che sa far l'amigo sia una canagia che tradisse? <La diceva pur ben delle azion spagnole> [No la me intorbida il] <Cossa me vienla a romper el> fondamento del mio dramma flebile. Dipendo dalla oppinion de Sua Maestà tisca e dell'assemblea.

TUTTI Lascia ch'ei dica; scrivi il dramma, scrivi.

Il testo manoscritto di Gozzi 5.2 si presenta ben conservato, a parte una profonda lacerazione, con conseguente perdita di testo (ai fini del confronto variantistico nell'*Apparato*), in corrispondenza della c. 22 (parte superiore della carta), ovvero all'altezza di I, 6, in buona misura I, 7 e il principio di I, 8. Inoltre si nota: c. 26v: bianca; c. 38v: bianca; c. 44r: margine destro della carta recante calcoli numerici di mano gozziana; c. 52r: la metà inferiore della carta reca copiosi calcoli numerici di mano gozziana; c. 52v: bianca; c. 53v: bianca; c. 54v: bianca.

Per quanto riguarda le cc. 55r-59r, queste contengono materiale non appartenente alla tragicommedia *I due fratelli nimici*; per la precisione: c. 55 *incipit*: «Atto secondo / Sala magnifica del Conte di Barcellona, con varie porte alle parti e portone di mezzo. / Scena prima / Don Alvaro e don Garzia dall'appartamento di donna Vittoria, indi don Gastone dall'appartamento di donna Clelia», corrispondente – se ne deduce – al dramma *Il metafisico o sia L'amore, e l'amicizia alla prova* (prima recita: Venezia, Teatro San Salvatore, 23 novembre 1778); c. 56: bianca, con profonda lacerazione al fondo della carta; cc. 57-58r: «Argomento», appunti di storia di mano gozziana, inerenti ai personaggi di «Ines di Castro», «Don Pietro Fernandez di Castro», «Alfonso quarto Re di Portogallo», «Costanza», figlia di «Giovanni Emanuel Infante [ereditario] di Castiglia», «Don Pietro Coello», «Don Diego Lopez Pacheco», «Don Alvaro Gonzalez»; si menziona un periodo di guerre tra il Re Alfonso IV e il figlio Don Pietro, durate fino all'anno 1357, in cui muore il Re e ascende al trono Don Pietro, come Re di Castiglia; segue la vendetta per l'uccisione dell'amata moglie Ines a Coimbra. La morte

del Sovrano risale al 1367. La vicenda è trattata dagli «storici di Portogallo» e da «poeti spagnoli, italiani e francesi, che si valsero di quest'argomento per trarre delle rappresentazioni teatrali»; in particolare, nel contesto veneziano delle «pantomimiche tragiche», Gozzi menziona «Giuseppe Canziani» tra coloro che mettono in scena la storia di Inés di Castro, sino a spingersi a un giudizio di piena stroncatura. La c. 58v è bianca, mentre la 59r (in inchiostro diverso rispetto alle altre carte) riprende parte degli appunti della c. 57r, con il riferimento bibliografico finale, il «Dizionario Storico Isselin [Iselin]<sup>1</sup> tratta dalla storia di Portogallo di Don Emanuel di Favia di Susa parte III. cap. 8. g. III». All'interno del volumetto *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'anno MDCCLXXV*. In Venezia appresso Modesto Fenzo con le debite permissioni [Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia, provenienza Correr, coll. S. Benedetto – vol. 191 n. 8], si trova il testo di *Ines di Castro. Ballo tragico in cinque atti. D'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani*, alle pp. 25-42, in cui appare proprio il medesimo *Argomento* (pp. 27-30) steso da Gozzi, con alcune variazioni, non recante però la firma<sup>2</sup>.

#### **Gozzi 5.4**

Cart.; carte sciolte contenute entro una camicia di cartoncino (su cui si trova scritto a inchiostro, sul *recto* anteriore, di mano di fine Settecento o inizio Ottocento: “Tomo 5. / Le due notti affannose / La Principessa filosofa / I due fratelli nemici / Eco, e Narciso”). Sul *recto* posteriore del cartoncino, riutilizzato, si trova scritto ad inchiostro, di mani del Settecento: “Strumento con Cesare 1694 che si paga a me quondam Cesare conti di Cesare l'anno 1705 con scrittura fata con Cesare che renontia tutti li suo stabilli pagai d. 16 / Scritture concernenti al debito di Francesco Formenti quondam Cesare per me”); aa. 1772-1773; cc. 164 (sono presenti due cartulazioni a penna di mano di Carlo Gozzi. La prima va da 1 a 53, in cui per due volte si ripete la c. 2; foglietto incollato alla c. 42r. La seconda va da 1 a 128; per due volte si ripete la c. 56. Originariamente la cartulazione era unica, come dimostrano i numeri cancellati (da 54 a 181) a fianco della seconda cartulazione. Mancano le cc. 14-26 e 70-75 della seconda cartulazione; nelle

---

<sup>1</sup> Giacomo Cristoforo Iselin (Basilea, 1681-1737).

<sup>2</sup> Sul personaggio, cfr. S. STATELLO, *Ines de Castro. Eroina del Teatro Italiano tra Settecento e Ottocento*. Prefazione di A. Sgroi, Postfazione di A. Barbagallo, Intervento di P. Ciarlantini, Circolo Socio-Culturale “Il Faro”, Riposto, 2004.

lacune un foglio con la scritta a penna “Qui manca”); mm 291 x 204 (rilevata alla c. 3 della prima cartulazione). Numero d’ingresso nella Biblioteca Marciana 378731.

In questo manoscritto Gozzi 5.4 è raccolto il materiale per il quinto volume dell’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi, volume che reca la data 1772 sul frontespizio, ma che è probabile sia stato stampato l’anno successivo (Gutiérrez Carou 2005, p. 52). Tracce del passaggio in tipografia sono visibili nelle numerose correzioni (anche su foglietti incollati) e nelle macchie di inchiostro tipografico. A c. 2r della seconda cartulazione Gozzi scrive che il dramma *La principessa filosofa* fu portato in scena “anche quest’anno 1773”, in contraddizione con la data presente sul frontespizio del volume stampato. In contraddizione è anche, a c. 128v, seconda cartulazione, l’approvazione per la stampa rilasciata dal Santo Ufficio: “Die 11 Junii 1773. Viso et approbato quoad catholicam religionem. Superior generalis Sancti Officii Venet.”

3. cc. 56r-98r della seconda cartulazione: Carlo Gozzi, *I due fratelli nimici* (cfr. Gozzi, *Opere*, vol. 5, 1772, pp. 281-388). Titolo autografo, alla c. 56r della seconda cartulazione.

La mano di scrittura è diversa da quella dell’autore. Sono, al contrario, di mano gozziana la *Prefazione* e l’elenco dei *Personaggi* (c. 57r: [*Il Re tisico o sia I due fratelli nimici*] / *Personaggi*) – quest’ultimo presenta i personaggi nel medesimo ordine in cui appariranno nell’edizione Colombani, carta molto probabilmente scritta solo in seguito alla composizione del testo presente nel Fondo Gozzi 5.2, ove compare un primo elenco dei personaggi che precede lo *Spoglio* –; autografe sono alcune varianti sostanziali apposte al manoscritto (si rimanda all’*Apparato II*), come pure diverse aggiunte o soppressioni: per quanto riguarda i nomi dei personaggi, vi è la variante *Magnifico* > *Pantalone*, il primo cassato e sostituito con il secondo, in interlinea, dallo stesso Gozzi in quasi tutti i *loci*. Le varianti sostanziali presentate negli *Apparati*, che riguardano in prevalenza l’inserimento delle maschere della Commedia dell’arte nel tessuto “spagnolesco”, come la cassatura del termine [calderonade] e la sostituzione gozziana <spagnolade>, con il primo mai comparso nel testimone manoscritto Gozzi 5.2 (bensì «spagnolade»), né nell’edizione Colombani, ovvero una *lectio difficilior*, rimossa in quanto all’epoca il pubblico poteva non cogliere l’allusione a Calderón, fraintendendo plausibilmente il termine con *calderer*, calderaio, ramiere, battirame (Boerio), farebbero dunque pensare a un testimone intermedio non pervenuto, collocabile tra Gozzi 5.2 e Gozzi 5.4, l’antigrafo della Colombani.

Quest'ultimo è una bella copia di mano ignota con correzioni, si è appena detto, di mano gozziana e di un'altra mano ancora, non identificata, differente senz'altro dalla prima (le correzioni, inoltre, sono in inchiostro diverso rispetto a quello utilizzato da chi copia il testo, come dissimili appaiono la pressione, o tratto, e la forma nell'analisi della grafia); la terza mano, ai fini della tipografia, normalizza in special modo la punteggiatura, le maiuscole, i nomi o titoli dei personaggi (*Corado* > *Corrado*, *Ruggero* > *Ruggiero*, *Armirante* > *Ammirante*), l'accentazione, elisioni e troncamenti, le doppie (per quanto riguarda l'uso delle geminate, il testo evidenzia un'incertezza nell'uso delle doppie, riscontrabile in ambito veneziano; il lavoro correttorio limita errori e ipercorrettismi); unisce, inoltre, gli avverbi come *in dietro* > *indietro* o esclamazioni come *O là* > *Olà*, corregge i lievi errori di ortografia, rivede *spagnolo/a/i/e* > *spagn<u>olo/a/i/e*, *volla* > *vorla* (due casi), *il* > *'l*, e tronca i verbi all'infinito *-re* > *-r*, come pure alcuni sostantivi.

La redazione coincide con la copia in pulito, stesa da un copista non identificato, successivamente corretta e modificata dallo stesso Gozzi e da un revisore esterno in vista della stampa Colombani<sup>3</sup>. Il codice è quello andato poi in tipografia, come dimostrato dalla presenza di macchie d'inchiostro e dai numeri di pagina e registri, che risultano essere tutti coincidenti con quelli della Colombani: alla c. 58r (della seconda cartulazione) si segnala il numero di pagina «289» (si veda il margine superiore della carta); alla c. 62r compare un segno di “riferimento” del copista; alla c. 63v il numero di pagina «305» corrispondente alla Colombani; alla c. 67r presenta un segno rosso a matita nell'angolo in alto a sinistra; alla c. 69r un altro segno di “riferimento” del copista; alla c. 76v il numero di pagina «337»; alla c. 80r un altro segno del copista; alla c. 83r il numero di pagina «353»; alla c. 90r il numero di pagina «369»; alla c. 92r un altro segno del copista; alla c. 96v il numero di pagina «385». Il foglio di riuso che segnala «Qui manca», di mano gozziana, è posto tra le carte 75 e 76 (seconda cartulazione): la lacuna del testo lascia interrotto II, 5, per riprendere al termine di II, 9. Al verso della c. 98 (seconda cartulazione) compare: «questa / forse riman / Illmo Signore», un'altra mano ancora.

Le varianti rilevate in Gozzi 5.4 attestano la collocazione del manoscritto a un grado intermedio tra Gozzi 5.2 e l'edizione Colombani, un testo quasi identico a quello della

---

<sup>3</sup> Si rimanda a J. GUTIÉRREZ CAROU, *L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «La Bibliofilia», CVII/1, 2005, pp. 43-68 e ID., *Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni*, in «La Bibliofilia», CVII/2, 2005, pp. 171-173.

*princeps*<sup>4</sup>. Rivisto da Gozzi e da un lettore/revisore esterno – “consapevole” si aggiunga (si veda l’*Apparato II*) –, preparato secondo la pratica tipografica, in una revisione intermedia con interventi finalizzati a un’omologazione della prassi scrittoria, il manoscritto verrà lasciato poi al lavoro di stamperia. A proposito del revisore dei *Due fratelli nimici*, si può ipotizzare, da un confronto delle carte inerenti alla *Marfisa bizzarra*, che sia lo stesso, come a buon diritto afferma Marta Vanore,

ad essersi preso carico anche di altri testi Colombani prima della pubblicazione. Una grafia simile infatti si trova nei testi utilizzati quali antigrafì per la Colombani e conservati presso la Biblioteca Marciana sia tra i materiali di recente acquisizione del Fondo Gozzi sia tra quelli già in possesso della biblioteca. In questi casi però gli interventi si limitano a brevi segnalazioni in vista di un successivo controllo autoriale e anche i suggerimenti più articolati sono di natura ben diversa dalle annotazioni fatte alla *Marfisa*<sup>5</sup>.

Le edizioni a stampa sono tre, le prime due pubblicate vivente l’autore, nel progetto di edizione delle proprie opere teatrali e non teatrali; la tragicommedia viene pubblicata poi nel secondo Novecento.

La *princeps* è l’edizione Colombani:

OPERE / DEL / CO. CARLO GOZZI / TOMO V. / [insegna] / IN VENEZIA / MDCCLXXII. (ma 1773) / PER IL COLOMBANI

P. 2: bianca.

Pp. 3-5: dedica intitolata A SUA ECCELLENZA / IL SIG. MARCHESE / FRANCESCO ALBERGATI / CAPACELLI, / Senatore di Bologna, e Generale di S. M. il Re di Polonia ec. // CARLO GOZZI.

P. 6: OPERE / *Contenute nel Tomo presente.* / LE DUE NOTTI AFFANNOSE, o sia gl’Inganni dell’immaginazione. / LA PRINCIPESSA FILOSOFA, o sia il Controveleno. / I DUE FRATELLI NIMICI. / ECO, E NARCISO.

Pp. 7-143: contiene il testo delle *Due notti affannose*.

---

<sup>4</sup> Cfr. *Catalogo del Fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, a cura di S. Marcon, E. Lugato, S. Trovato, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, cit., pp. 127-128; la *Nota al testo* di Cinquegrani in C. GOZZI, *La donna vendicativa*, cit., pp. 45-57.

<sup>5</sup> Importante ausilio ai fini dell’elaborazione di una parte della *Nota al testo*, ovvero quella riguardante il Fondo Gozzi 5.4, è stata la Tesi di dottorato di Marta Vanore, *Carlo Gozzi, La Marfisa bizzarra, edizione critica e storia del testo*, Università Ca’ Foscari Venezia, XXII ciclo, a.a. 2008/2009.

Vanore riporta un passo utile per la tesi qui esposta, tratto dell’articolo di Paolo Bosisio *Gli autografi di «Re Cervo» una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciiani*, in ID., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-78, in cui pone in rilievo l’esistenza di una mano estranea che controlla i testi gozziani: «Prima di passare sul banco del compositore, l’autografo dovette subire, insieme a quelli relativi ai volumi successivi, una revisione da parte di una mano estranea, forse incaricata in ciò dall’editore. In MA1 – come del resto in MA2, MA3, MA4 – sono infatti presenti numerose piccole correzioni d’altra mano in inchiostro nero (mentre Gozzi impiega normalmente inchiostro marrone) intese a uniformare il testo sotto il profilo grafico. Tali interventi si registrano soprattutto nei seguenti casi: riduzione all’uso letterario di scempie e geminate; riduzione a grafia moderna di avverbi e particelle composte [...]; riduzione a uso comune comunque unico di grafie oscillanti [...] riduzione di dittonghi impropri con eliminazione di epentisi [...]», *ivi*, p. 80.

P. 144: bianca.

Pp. 145-280: contiene il testo della *Principessa filosofa*.

Pp. 281-388: contiene il testo dei *Due fratelli nimici*, così suddiviso: a p. 281: I DUE / FRATELLI NIMICI. / TRAGICOMMEDIA / IN TRE ATTI. (Le parole *I due fratelli nimici* sono in corpo maggiore). A p. 282: bianca. A pp. 283-287 PREFAZIONE. A p. 288 PERSONAGGI. Segue elenco dei personaggi. A pp. 289-311, l'atto primo; a pp. 312-347, l'atto secondo; a pp. 348-388, l'atto terzo.

Pp. 389-492: contiene il testo di *Eco, e Narciso*.

P. 493: Tabella ERRORI. CORREZIONI.

L'edizione Colombani presenta rari refusi, che si sono emendati nella presente edizione.

L'altra edizione è la Zanardi, la tragicommedia *I due fratelli nimici* è contenuta nel tomo VII. Edizione seriore, il tomo è datato 1802:

OPERE / EDITE ED INEDITE / DEL / CO: CARLO GOZZI / TOMO SETTIMO / [insegna] / IN VENEZIA / DALLA STAMPERIA DI GIACOMO ZANARDI. / MDCCCII.

P. 2: bianca.

Pp. 3-138: contiene il testo della *Principessa filosofa*.

Pp. 139-254: contiene il testo dei *Due fratelli nimici*, così suddiviso: a p. 139: I DUE / FRATELLI NIMICI. / TRAGICOMMEDIA / IN TRE ATTI. (le parole *I due fratelli nimici* sono in corpo maggiore). A p. 140: bianca. A pp. 141-145 PREFAZIONE. A p. 146 PERSONAGGI. Segue elenco dei personaggi. A pp. 147-170, l'atto primo; a pp. 171-207, l'atto secondo; a pp. 208-254, l'atto terzo.

L'edizione si configura come *copia descripta* della *princeps*. Sono presenti minime variazioni tra le due edizioni relative all'uso delle virgole, degli apostrofi, delle iniziali maiuscole e delle elisioni, con i seguenti errori, omissioni/aggiunte o correzioni nell'edizione Zanardi (precede Colombani segue Zanardi):

*Il scioglimento* ] *Lo scioglimento* ; *di quest'anno* ] *dell'anno* ; *vello* ] *velo* ; *e tirannia* ] *è tirannia* ; *minaccio* ] *minacciò* ; *Oh cara?* ] *Oh cara!* ; *Oh Ciel che tedio?* ] *Oh Ciel che tedio!* ; *contradizion* ] *contraddizion* ; *fugir* ] *fuggir* ; *Grazia* ] *Garzia* (I.9.14) ; *po flosso* ] *un po flosso* ; *v'ubbidirò* ] *io v'ubbidirò* ; *Signor* ] *Signore* (II.3.2) ; *Se vol* ] *Sa vol* ; *rovesciarò* ] *rovescierò* (due occorrenze) ; *ordiscano* ] *ordiscono* ; *deggio io* ] *degg'io* (II.7.7) ; *siffatti* ] *sì fatti* ; *deve* ] *vede* (II.7.11) ; *e con calma sforzata* ] *con calma sforzata* ; *Dura condizion! Scriverò: Io* ] *manca* ; *nussun* ] *nessun* ; *pregato, ripregato* ] *pregato, e ripregato* ; *e parato* ] *è parato* ; *baccia* ] *bacia* ; *lo seguono* ] *la seguono* (III.8.6) ; *figlio* ] *figli* (III.8.9) ; SCENA XI ] SCENA IX (refuso) ; GASTONE ] GARZIA (refuso; III.15.12) ; *di trattener* ] *a trattener* ; *esperto* ] *esperso* ; *ammazzi* ] *ammazzai* ; *m'oppona* ] *m'opponga* ; *rivolgete* ] *rivogete* ; *sollevo* ] *solevo*.

Infine, l'edizione moderna:

C. GOZZI, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli Editore, 1962 [segue l'edizione Colombani]



*I due fratelli nemici*, pp. 873-970: *Prefazione dell'autore*, pp. 877-879; *Personaggi*, p. 880; *I due fratelli nemici*, pp. 881-970, di cui: *Atto primo*, pp. 881-901; *Atto secondo*, pp. 902-933; *Atto terzo*, pp. 934-970.

La presente edizione dei *Due fratelli nemici* è esemplata sull'edizione a stampa autorizzata, la Colombani, secondo l'ultima volontà dell'autore (l'edizione Zanardi è, come si è detto, la *copia descripta* della prima), apportando le Norme dell'«Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi».

Le altre redazioni del testo, manoscritte, vengono integralmente documentate attraverso l'annotazione delle varianti rispetto al testo definitivo nell'*Apparato*. Nel caso di redazioni molto diverse dal testo definitivo, delle quali è impossibile dare conto nelle note dell'*Apparato*, si è provveduto alla pubblicazione autonoma, in corpo minore e in appendice al testo finale (due scene).

Il testo viene affiancato sul margine esterno della pagina da una numerazione in paragrafi, dei versi o delle battute, espressa esplicitamente di cinque in cinque unità, battuta per battuta essendo un testo teatrale (per le parti “a soggetto”, per ogni presa di parola o descrizione di azione complessiva riferita al personaggio). Le porzioni indivise delle parti a soggetto sono tipograficamente ripartite, con l'andata a capo (in particolare, le parti inerenti a Truffaldino e Smeraldina), con il medesimo criterio di segmentazione delle battute in rapporto al nome-rubrica (trascritto in maiuscoletto) del personaggio cui si riferisce la presa di parola. I rinvii al testo nell'*Apparato* sono realizzati con il numero romano dell'atto, seguito dai numeri arabi della scena e della battuta separati dal punto e col titolo della sezione numero di paragrafo per le altre sezioni. Aggiunte o soppressioni presentate da altri testimoni sono dunque computabili in rapporto al testo scelto come base per l'edizione (Colombani in questo caso).

Per quanto riguarda le scelte compiute nell'allestimento del testo (valide anche per le citazioni che lo precedono), si espongono di seguito quelle relative alla fisionomia grafica e linguistica del testo, indicando le principali caratteristiche, per quanto concerne la grafia, l'interpunzione, la morfologia e il lessico:

- si sono sciolte tutte le abbreviazioni convenzionali (titoli onorifici e di rango *V. E.* > *Vostra Eccellenza*; *D.* > *Don*; nomi propri *Brig.* > *Brighella*; *Tart.* > *Tartaglia*; *Truff.* > *Truffaldino*; *Smer.* > *Smeraldina*; *Ros.* > *Rosaura*; *Garz.* > *Garzia*; *Cor.* > *Corrado*; *Pant.* > *Pantalone*; *Gast.* > *Gastone*; *Rug.* > *Ruggiero*; *Inf.* > *Infanta*);

- si sono ricondotte le maiuscole all'uso moderno; si sono riassorbite le maiuscole occorrenti nelle parole iniziali di verso; si è conservata la maiuscola nel sostantivo *Maestà* in riferimento al personaggio del Re, quindi nelle formule solenni (si è inserita la maiuscola nel nome *bacco* > *Bacco*); si sono abbassate le maiuscole nei nomi comuni, di parentela, riferiti alla sfera della corte, o aggettivi (*tragicommedia*, *fratello/i*, *spagn(u)olo/a/i/e*, *compagnia comica*, *uditore/i*, *drammali/i*, *teatro/i*, *lettore*, *gennaio*, *comico/i*, *febbraio*, *rappresentazioni*, *truppa comica*, *nazione*, *romanzi*, *giornali*, *corte*, *cancello*, *cavalier/cavaliere*, *principi/prencipi/principesse*, *signor/e/a*, *mondo*, *selva*, *ville*, *villani/e*, *canzone*, *chirurgo/ghi*, *campagne*, *donna*, *tisico*, *padrona*, *capanna*, *dea*, *storico*, *ussaro todesco*, *dragon francese*, *vipere*, *reale*, *velo*, *zente*, *monarca*, *regia*, *reggia*, *sovrano/a*, *regnoli*, *sorella*, *trono*, *zio*, *padre*, *sposa*, *governo*, *filosofi*, *città*, *nipote*, *figlio*, *bambino*, *assemblea*, *commedianti*, *capponi*);
- si è introdotta la maiuscola dopo il punto esclamativo e interrogativo;
- si è eliminata la *-j-* intervocalica (*ajuto* > *aiuto*; *gennajo* > *gennaio*; *febbrajo* > *febbraio*; *ingojarlo* > *ingoiarlo*; *ajo* > *aio*; *nojosissima* > *noiosissima*; *muojo/a* > *muoio/a*; *calamajo* > *calamaio*; *rabbuja* > *rabbuia*; *buja/o* > *buia/o*), come i plurali delle parole in *-io* non accentato sono resi con *-i* (*capriccj* > *capricci*; *squarcj serj* > *squarci seri*; *doppj* > *doppi*; *necessarj* > *necessari*; *premj* > *premi*; *prodigj* > *prodigi*; *benefizj* > *benefizi*; *testimonj* > *testimoni*; *delirj* > *deliri*; *emissarj* > *emissari*; *solitarj* > *solitari*); il verbo *rinunzj* > *rinunzi*;
- si è ricondotta anche l'accentazione all'uso moderno (*qui* e *qua*, non *quì* e *quà* (presenti nella Zanardi, mentre una sola occorrenza, *quà*, nella *princeps*); distinzione di *sé* pronome da *se* congiunzione; *nè* > *né*; *perchè* > *perché*; *poichè* > *poiché*; *dappoichè* > *dappoiché*; *benchè* > *benché*). Si è proceduto, in caso di omografia tra monosillabi accentati per ragioni distintive, alla diversificazione (*dì* = giorno e *di'* = imp. v. dire);
- si sono regolarizzati gli apostrofi (*buon'effetto* > *buon effetto*; *qual'è* > *qual è*; *son'io* > *son io*; *bon'occhio* > *bon occhio*; *Vuol'aprire* > *Vuol aprire*; *vuol'entrare* > *vuol entrare*; *buon'uom* > *buon uom*; *buon'animo* > *buon animo*; *vien'assalito* > *vien assalito*; *qual'ardito* > *qual ardito*; *tal'onor* > *tal onor*; con l'articolo indeterminativo maschile: *un'asino* > *un asino*; *un'anno* > *un anno*; *un'aquilotto* > *un aquilotto*; *un'altro* > *un altro*; *un'eroe* > *un eroe*; *un'Imeneo* > *un Imeneo*; *un'uom(o)* > *un uom(o)*; *un'ussaro* > *un ussaro*; *un'inchino* > *un inchino*;

*un'accessorio > un accessorio; un'estro > un estro; un'anel > un anel; un'estremo > un estremo; un'error > un error; un'oggetto > un oggetto; un'abbandono > un abbandono; un'atto > un atto; un'inferno > un inferno; un'occulto > un occulto; un'arcano > un arcano; un'orto > un orto; un'effetto > un effetto; un'animal > un animal; un'ingiurioso > un ingiurioso; un'assurdo > un assurdo; un'ordine > un ordine; un'uscio > un uscio; un'amico > un amico; un'impossente ... vecchio > un impossente ... vecchio; un'imbecil > un imbecil; un'inutil vecchio > un inutil vecchio); *po > po'* (con il significato di *un po'*);*

- si è introdotto l'accento nel veneziano *sbragèu*;
- si sono ricondotte le scrizioni stereotipe *g'ho, g'ha* o *go, ga* o *gho, gha* alla forma *gh'ho, gh'ha*;
- si sono regolarizzate *in tel, in tela* nelle forme *int'el, inte la*; anche *in tuna > int'una*;
- si è proceduto a legatura, per quanto riguarda le forme avverbiali e le congiunzioni, particelle, composte, nel caso in cui la grafia sintetica non comporti il risultato di una forma scempia: *in vano > invano; pur troppo > purtroppo; o là > olà*;
- si è proceduto ad univerbazione in *sin ora* (anche *sin'ora*) > *sinora* o *sin'or > sinor*; si è unita la forma *tutti due > tuttidue* (maggioritaria quest'ultima nel testo);
- si sono uniformate le esclamazioni vocaliche (*a > ah; o > oh*);
- si sono conservate le oscillazioni e alternanze ortografiche e d'uso (forme arcaiche e moderne, dittongate e non, colte o meno, d'impronta grammaticale o dialettale);
- si è riprodotta fedelmente l'interpunzione dell'originale, ad eccezione della ricorrenza della virgola davanti a *che* (la normalizzazione concerne la demarcazione reggente-subordinata completa, nella scansione delle relative con funzione limitativa, nella separazione del *che* relativo da un antecedente pronominale di tipo dimostrativo; in questa sede, maggioritario è il *che* dichiarativo), *chi* e in casi in cui il suo uso dà luogo ad un tipo di pausa aberrante, davanti alla congiunzione *e* (per esempio, in presenza di un elenco di nomi o aggettivi); si sono uniformati i puntini di sospensione;
- si sono corsivizzate le battute a soggetto (Truffaldino e in parte Smeraldina);
- si è conservato lo spazio bianco tra l'emistichio di un verso di una battuta e il secondo appartenente alla battuta successiva (il cosiddetto "verso franto o a scalino", facendo riferimento all'edizione Zanardi);

- si è inserita la parentesi tonda per le didascalie quando sono in battuta e riguardano i sentimenti o le azioni dei personaggi, mentre per quelle narrative, al principio degli atti in particolare, si è eliminata, ponendo l'iniziale maiuscola;
- con la forma *da sé* si è corsivizzato il testo quando nella stessa battuta è presente anche il dialogo (lo stesso vale per gli *a parte*), mentre il tondo quando l'intera battuta è a parte.

I DUE  
FRATELLI NIMICI  
TRAGICOMMEDIA  
IN TRE ATTI

## PREFAZIONE

- 1 Un'opera di don Agostino Moreto, intitolata: *Si attenda il fine per considerarsi felice*: m'ha dato il fondamento da compor la tragicommedia: *I due fratelli nimici*, che per uno de' miei capricci fu recitata col titolo: *Il Re tisico, o sia I due fratelli nimici*. Confesso d'aver letta tre volte l'opera del Moreto prima di giugnere a capire il viluppo dell'intreccio, ma confesso ancora che, giunto a capirlo, s'accrebbe in me la considerazione per gl'intelletti spagnuoli.

L'opera non è che un romanzo caricatissimo, e m'aveva persuaso a non imbrogliarmi in lui colla penna. Pregato dal Sacchi a ridur quest'opera recitabile ad uso della sua compagnia comica ho aderito, ma ho procurato per salvarmi di far intendere a' colti uditori ch'io prendeva un caricato romanzo in ischerzo, mettendo in questa composizione il Brighella scrittore di drammi e critico dell'azione. Si sa ch'io considero i teatri un ricinto di passatempo, e che giudico tutti gli argomenti che possono impegnare gli animi, e collo scherzo e colla serietà trattati colla buona morale, sufficienti per questi recinti.

Ciò tentai di far capire col personaggio di Brighella, il quale dileggiando nel principio l'azione, a poco a poco s'interessa l'animo ne' fatti e si persuade di poter trarre un dramma flebile dall'argomento di questi. Il scioglimento di questa tragicommedia dichiara abbastanza il mio capriccioso umore.

Il lettore cortese prenda quest'opera come un bizzarro tratto, ma non lasci di contemplar le forti circostanze, serie ed ingegnose, ch'ella contiene, il merito delle quali è del Moreto, quantunque io non mi sia fermato né sull'ossatura né sui dialoghi di quell'opera.

- 5 Fu posta in iscena dalla truppa Sacchi nel gennaio di quest'anno 1773. Si fecero due recite, ma per essersi ammalato il comico Petronio Cenerini, che rappresentava la parte essenziale di don Corrado, s'è dovuto sospenderla. Rientrò in iscena nel febbraio, e si fecero di questa altre quattro recite.

Una truppa comica francese, ch'era stata a Venezia nell'autunno, e aveva impressa un'immagine di regolarità, di serietà e di delicatezza, ha scemato in

questa tragicommedia molto di quel buon effetto ch'io vidi far dalle opere capricciose e bizzarre non immeritevoli, trattate con de' squarci seri.

Il primo e il secondo atto di questa scenica bizzarria ebbero de' partigiani e degli avversi. Il terzo atto piacque generalmente. Qualunque sia stato l'evento, l'opera ebbe la sua resistenza, e non entrerà per ora tra gli spettacoli dimenticati ed inutili. Questa compie al numero di diciannove rappresentazioni seriofacete e popolari, colle quali ho soccorsa la truppa comica Sacchi, passate per i teatri dell'Italia, e accolte con quella gentilezza che si legge nelle prefazioni sincere, ch'io feci a ciascheduna dell'opere sinora stampate.

Se sia proceduta la felicità del loro evento da merito intrinseco, o dal modo alterato di pensare della nostra nazione, a me non s'aspetta il giudicare né in mio vantaggio né in offesa di chi le ha onorate.

- 10 Dirò solo che se si vorrà scrivere una storia veridica de' nostri teatri, malgrado agl'inetti sgorbiatori di fogli, di romanzi e di giornali dell'Adria che dileggiano coteste opere con quelle ragioni che non hanno, o che non sanno addurre, si dovrà fare per giustizia menzione nell'epoca e delle mie dieci Favole e del mio nuovo genere tratto dagli argomenti spagnuoli. Di questa menzione, se non le assicura il merito loro, le assicura quella rivolta che cagionarono, e quel prezioso dono di plausi che ricevertero.

## PERSONAGGI

DON ALFONSO, *re d'Aragona, infermo dichiarato tisico, e incapace di aver successione.*

DONNA ELEONORA, *infanta, di lui sorella.*

DON RUGGIERO, *conte d'Urghel decrepito.*

DON CORRADO, *figliuolo di don Ruggiero e della Regina, madre di don Alfonso, ma creduto figliuolo della seconda moglie di don Ruggiero.*

DON GARZIA, *figliuolo di don Ruggiero e della sua seconda moglie, fu sorella di*

DON GASTONE, *vecchio, cognato di don Ruggiero.*

DONNA ROSAURA, *figliuola di don Raimondo di Cordova, grand'ammirante del regno, creduto morto.*

PANTALONE, *aiò de' due fratelli don Corrado e don Garzia.*

TARTAGLIA, *ministro del Re.*

BRIGHELLA, *servo in corte, che ha l'umor di comporre de' drammi.*

TRUFFALDINO

*villani, marito e moglie, che servono donna Rosaura.*

SMERALDINA

GRANDI DEL REGNO

VILLANI e VILLANE

CACCIATORI

*che non parlano*

SERVI e SOLDATI

*La scena è nelle vicine selve della corte d'Aragona e nella corte.*



## ATTO PRIMO

*Bosco folto esteso. Nel fondo un cancello che dimostri l'entrata ad un giardino. Sassi sparsi pel bosco ad uso di sedili.*

SCENA I.

BRIGHELLA e TARTAGLIA, *ambidue con archibugio; escono affaccendati per due parti opposte; s'incontrano.*

1 BRIGHELLA Alla visto l'aquila, sior Tartaglia?

TARTAGLIA Ho veduto il diavolo, che ti porti. Sono stracco, come un asino, non posso più.

*(siede sopra un sasso)*

BRIGHELLA Mo la compatisso. Xe troppo che la serve in sta corte d'Aragona? Sti spagnoli gh'ha del romanzo godibile.

TARTAGLIA Non dir male di questa corte, che ti darò una querela. Io sono qui da vent'anni. Ho accumulate diecimila doppie. Gli spagnuoli hanno del romanzesco, ma fruttano, fruttano.

5 BRIGHELLA No me oppono, ma no li capisso.

TARTAGLIA Hanno le fantasie calde. Sono eroi anche nel luogo comune; che importa a te?

BRIGHELLA Ma un'aquila passa per el zardin de volo, la porta via dalle spalle alla Infanta real un velo color de rosa; che maravegia? El gera rosso; la lo averà credesto una coraella. La ha da andar in bestia, la ha da criar? Chi ammazzerà quell'aquila, e me recupererà quel velo, se el sarà un cavalier, el sarà mio marido, se nol sarà un cavalier, nol sarà più povero? S'ha da metter tutta la corte in revolucion per sta freddura? El povero Re, so fradello, che xe tisico dichiarà, e che xe sta mandà a cambiar aria int'el so loge de delizia, s'ha da inquietar per sta gran rapina? I do fradelli don Corrado e don Garzia de Moncada, so cusini, ha da chiappar l'arme? Don Gaston, barba dei putti, don Ruggiero, pare dei putti, che gh'ha nonanta un anno, tutto el mondo s'ha da romper el collo in sti boschi per

recuperar una strazza de velo? Cossa xelo? El vello d'oro dei Argonauti? Le par fiabe, da galantomo.

TARTAGLIA Che ignorante! Le brame dei principi nobilitano le azioni. La Principessa dice di aver degli auguri; ma tu non conosci le donne. Il Re, suo fratello, è tisico, ella è sana. Egli non discorre mai di maritarla. Ella fa tutto questo fracasso per l'aquila, promette se stessa al cavaliere che la uccide. Alle corte, ella cerca più un aquilotto che un'aquila. Io l'ho veduta a guardar don Corrado, e a ingoiarlo cogli occhi.

BRIGHELLA Un altro romanzo spagnolo in stampa d'Aldo. Don Corrado, so da bona parte, xe morto spanto d'una bella cacciatrice, che nol sa chi la sia.

*(enfatico) Ma sul destrier la vide, che veloce  
e sfrenato correa. Con alte strida  
ella aiuto chiedeva. Egli l'affronta;  
taglia le gambe al corridor col brando,  
E tra le braccia sue la bella salva.*

El voleva saver chi la gera, no la ghe l'ha volesto dir. El sa solo che la gh'ha nome Rosaura. Nol l'ha più vista, ma cossa importa? La xe el so idolo. E se dise mo anca che don Garzia, so fradello, ghe sia rival, senza mai averla vista, per spirito de contradizion. Romanzi, romanzi, da omo d'onor, da criar: un traeretto l'un libri vecchi a baza.

10 TARTAGLIA Oh que' due fratelli vogliono fare il romanzo tragico. S'odiano, come il cane e il gatto, sono sempre in barruffe, col pugnale alla gola. Don Corrado è un eroe che ha il favore del popolo. Don Garzia è un maligno; nessuno lo può vedere. Pantalone è mal impacciato con que' due suoi allievi. Non vorrei che oggi la gara della ricupera del velo facesse piangere quel povero decrepito don Ruggiero loro padre, che è il più buon signore del mondo.

BRIGHELLA Sì, ma un romanzo anca lu, la me creda.

TARTAGLIA Oh, con questi romanzi m'hai seccato. Che sai tu di nobiltà di pensare, di grandezza d'animo, e qual sia l'educazione più utile alla società? Le azioni degli spagnuoli sono utilissime. Chiedilo a' comici che le rappresentano.

BRIGHELLA Prego el Cielo che i possa dir sempre cusì; *(guarda dentro)* Oh xe qua so Maestà tisica, mostremose diligenti. *(si leva)*

TARTAGLIA Questo tisico è più gagliardo di me. Non mi lascia nemmeno riposare un momento. *(si leva)*

SCENA II.

*Il RE da cacciatore con archibugio e detti.*

*Il Re giunga lentamente, abbia la cera pallida.*

1 RE Servi, vedeste quell'augel rapace?

TARTAGLIA Ho scorsa tutta quella parte di questo bosco, e non ho trovato nulla, Maestà.

BRIGHELLA Mi ho lassà quasi le gambe sulla costa de quella montagna, e ho buttà via la fadiga.

RE Mia sorella dov'è? Dove s'aggirano don Garzia, don Gastone, don Corrado, il vecchio don Ruggiero? Io passo passo fui dalla brama spinto, e inavveduto, benché debile sia, trascorsi tanto che dove son nol so, smarrito sono.

5 BRIGHELLA *(a parte)* E no s'ha da rider? Stassera el finisce de spuar i polmoni per sto gran caso.

TARTAGLIA Maestà, sono tutti sparsi per la selva ansiosi di trovare quell'augello temerario.

RE Audace in ver. Ma dove siamo? È amena questa solinga parte. Qui vicino vidi un giardin leggiadro. Chi è signore di queste ville?

BRIGHELLA *(a parte)* Un altro romanzetto spagnolo. Xe assae che el n'abbia sparagnà una fiorita descrizione del sito.

TARTAGLIA Io non glielo so dire, Maestà. Questa è la prima volta che giro da questa parte.

SCENA III.

VILLANI e VILLANE, *che suonando cantano in coro di dentro, e detti.*

1 Che piacere, che contento,  
tra le messi, i frutti e i fiori,  
una greggia ed un armento,  
gli innocenti e casti amori  
d'una sposa è contemplar!  
Vivan gli sposi, la prole ventura,  
arte ed insidia d'urbana coltura,  
la nostra pace non venga a sturbar.

RE Liete, rozze genti,  
più felici d'un re!

BRIGHELLA (*a parte*) Tisico.

RE Qui s'avvicinano;  
non sturbiam la lor pace. Ritiriamoci;  
io vo' veder qui occulto le lor feste. (*si ritira*)

5 BRIGHELLA Capitolo quarto. Don Alfonso, re di Aragona, si ferma occulto a vedere le feste dei villani, e delle gran cose che ne seguirono.

TARTAGLIA Taci che per Bacco, s'egli ti sente, ti fa porre in berlina.

(*si ritirano seguendo il Re*)

SCENA IV.

TRUFFALDINO, SMERALDINA *da pastori; villani e villane, e i sopradetti occulti.*

*Si potrà replicare in coro la canzone, terminata la quale*

1 TRUFFALDINO *Si mette in serietà. Chiede a Smeraldina se sappia d'essere in quel giorno divenuta sua moglie.*

SMERALDINA *Che lo sa, che si considera fortunata ec.*

TRUFFALDINO *Ch'egli in vero non crede d'aver molta fortuna per averla sposata. Egli sa ch'ella è stata sempre una matta, che ha fatto all'amore a briglia*

*sciolta con mille villani, corbellando tutti, non volendo bene a nessuno, e col solo fine di trovare un asino che la levi. Che ha trovato l'asino in lui; ma che non è tanto asino quanto il mondo crede. Che ha notata la sua universale inclinazione alla cochetteria maliziosa. Ch'egli l'ha sposata, perché si picca d'un talento raro, e capace di farsi amare da una moglie. Che l'avverte da buon marito, e da uomo onesto e da amante sviscerato, che s'ella non lo amerà, e non lo amerà solo, egli si farà amare con dugento affettuosissime bastonate.*

SMERALDINA *Che un tal complimento sul punto soave d'un matrimonio non è pulito ec. e che non lo crede tiranno.*

5 TRUFFALDINO *Che 'l suo è un Imeneo diverso dagli altri. Ch'egli è un uomo ingenuo, che non ha idea di adulazione. Che il cercare d'essere amato per tutte le vie, non è tirannia; che 'l suo Cupido lo consiglia, e che le darà assolutamente delle svisceratissime bastonate. Che 'l suo Cupido è bergamasco, e che non è un Cupido spagnuolo.*

SMERALDINA *Che certo non averà cuore di far quell'azione villana.*

TRUFFALDINO *Giura che averà un cuore affettuoso per la moglie, quanto suo compare Bernardo, il quale bastonando teneramente la moglie per farsi amare, le ruppe il capo, e giunto il chirurgo per medicarla, Bernardo gli chiese quanti danari voleva a guarirla. Il chirurgo gli chiese due zecchini, e suo compare Bernardo gli disse: Prendi questi due zecchini; poi prendine altri due che faran quattro. Ti pago anticipatamente per un'altra rottura di testa che le farò prestissimo.*

SMERALDINA *Che, viva il Cielo, si spezzeranno la testa reciprocamente.*

TRUFFALDINO *Che imiterà suo compare Bernardo in quel momento. (Si riscaldano, gridano, si vogliono dare. I villani gli trattengono separati)*

10 Un VILLANO *dice: È qui la padrona.*

SCENA V.

ROSAURA *da pastorella cacciatrice, pomposa, e detti; il RE, TARTAGLIA e BRIGHELLA in disparte.*

1 ROSAURA *Olà? Chi desta risse nel mio asilo?*

SMERALDINA *Vuol dire le sue ragioni.*

TRUFFALDINO *Vuol dire le sue. S'interrompono, s'imbrogliano, gridano.*

*(il Re si fa vedere indietro in osservazione)*

ROSAURA Calma, stolti villani. In questi alberghi

violenze e inquietudini non voglio.

Semplicitade e pace regnar deve

tra congiunti e abitanti, e sol si pensi

alla comun quiete, a render colte

queste campagne, al ben di tutti amiche.

Alme inquiete, dov'io son, non soffro,

e se que' due di profanare osaro

il più bel giorno loro, e queste ville,

sieno tosto scacciati, e non ardiscano

entro a ricinti miei di por più il piede.

5 RE *(indietro)*

Qual maestoso oggetto e saggia donna!

BRIGHELLA *(basso a Tartaglia)* El tisico se ingalluzza.

TARTAGLIA *(incantato in Rosaura)* Taci; m'ingalluzzo anch'io.

ROSAURA *(a' villani)* Conduceteli fuor da' miei confini.

SMERALDINA *(piangendo)*

Signora, io non ho colpa; fu 'l marito

che minacciò di rompermi la testa.

10 TRUFFALDINO *Per amore, per amore. Prega la padrona che piuttosto d'esser scacciato di casa; si contenta che la sua moglie ami tutto il genere umano.*

*(piangendo)*

SMERALDINA *(piangendo)*

Piuttosto di lasciar la mia padrona,

io mi contenterò di restar vedova.

TRUFFALDINO *Ch'egli non permetterà mai che le succeda un tal disturbo, e farà tutto il possibile per restar egli in quella disgrazia.* *(piangendo)*

ROSAURA *(a parte)* Sin ne' contrasti lor faceti sono

questi innocenti rozzi. Orsù mi scordo

gli errori vostri. A Smeraldina in dote

dono quella capanna sotto al monte

e i venti campi a lei contigui. Io voglio

inalterabil pace in queste ville,  
timor del Cielo, e de' terren la cura.

SMERALDINA (*allegra*) Oh cara! Benedetta, benedetta.

(*le bacia una mano*)

15 TRUFFALDINO *Allegro, fa i suoi trasporti le bacia l'altra mano. Guarda in alto da una parte del bosco di dentro, fa de' lazzi muti di sorpresa e d'allegrezza. Dice a Rosaura che può compensare i suoi favori con una gran cosa, che lo ascolti.*

(*la tira da una parte*)

ROSAURA Che vorrai dirmi?

TRUFFALDINO *Le narra di sapere che 'l Re d'Aragona, l'infanta Eleonora, la corte tutta è in quel bosco, in traccia di un'aquila che temerariamente rubò dalle spalle della Principessa un velo color di rosa, per recuperarlo. Che sapendo ella tirar così bene di archibugio, potria farsi dell'onore. Accenna con lazzi di riguardo, l'aquila esser là sopra quella quercia poco lunge col velo negli artigli.*

ROSAURA (*osserva, indi a' villani*)

Ognun mi segua tosto.

Nessuno ardisca di innalzar la voce.

(*entra con velocità. I villani la seguono. Truffaldino col dito alla bocca accenna a tutti di tacere ed entra*)

## SCENA VI.

*Il RE, TARTAGLIA e BRIGHELLA.*

1 RE Avido sono. Di saper chi sia  
quest'altera così vaga donzella.

TARTAGLIA Maestà, mi pareva di vedere la dea Minerva. Io sono sbalordito.

BRIGHELLA (*a parte*) Oh, el primo tomo se fa interessante. El me par meglio del  
Guerino il meschino. Ghe lo mando a Lanza, istorico de piazza, seguro.

## SCENA VII.

*DON GARZIA, DON CORRADO, PANTALONE, tutti da cacciatori con archibugio,  
e detti.*

- 1 GARZIA (*con dispetto a don Corrado, non vedendo il Re*)  
Potreste ben girare in altra parte.  
Sempre al mio fianco, sempre dove sono?  
CORRADO Io non credea d'errar; meno alterigia.  
PANTALONE Mo via, per l'amor del Cielo no le viva co sto astio perpetuo tra fradelli. Le se recorda che le xe do prencipi, che le xe zermani del Re. Le se vergogna; no le daga in bassezze. Le par un ussaro todesco e un dragon francese. (*vede il Re*) Le varda; xe qua so Maestà.  
(*don Garzia e don Corrado si volgono, s'inclinano al Re*)  
RE Don Garzia, don Corrado, in questo punto,  
vidi qui tra villani una fanciulla  
di raro aspetto e sentimenti alteri.  
Sotto a' bizzarri panni è certo ascoso  
qualche nobile oggetto. A quella parte  
or ora ha volti i passi. Ite, trovatela;  
vo' saper chi ella sia. (*a Tartaglia*) Servo, m'assisti
- 5 TARTAGLIA Sono qui, Maestà, sono qui; s'appoggi.  
(*porge il braccio, il Re s'appoggia ed entra lentamente*)  
BRIGHELLA (*da sé*) Che la fusse la bella Rosaura cacciatrice, la dea de don Corrado, rivalizada da don Garzia per spirito de contradizion? Anca so Maestà tistica s'ha impizzà el so residuo de polmoni. Cospetto de Bacco el romanzo dà capotto a tutti i romanzi. (*segue il Re*)  
GARZIA (*con asprezza a don Corrado*)  
Mi seguite anche in ciò?  
CORRADO (*ardito*) Del mio sovrano  
seguo i cenni, non voi.  
PANTALONE Pettegolezzo anca in sta freddura? Per pietà le se voglia ben.
- 10 GARZIA Oh Ciel che tedio!  
*(i due fratelli entrano)*  
PANTALONE Vivo col cuor strucolà. Ho sempre paura che i se sgargata. Vorria piuttosto esser aio de una cassetta de vipere, che de do fradelli de sta natura. (*odesi un'archibugiata di dentro*) Una schiopettata! Che i sia elli: che i s'abbia



ferio? Oh poveretto mi! Vogio piuttosto andar cercando la limosina, che viver con sto strazzacuor.

*(segue i due fratelli)*

SCENA VIII.

ROSAURA *esce coll'archibugio e l'aquila uccisa, staccando il velo dagli artigli della medesima.*

1 Come gli adunchi artigli aveano stretto  
di questo augel rapace il sottil velo?  
Ma qual impresa fu però l'uccidere  
l'animal rapitore? A che mi giova  
il rinvenuto velo? Io nulla bramo.  
Cieco istinto alle cacce mi sospinse,  
a un disutile colpo. *(guarda dentro)* Io son sorpresa;  
fuggir non posso. Celerò la faccia.  
*(si copre il volto col velo recuperato, gettando l'aquila a terra)*

SCENA IX.

DON GARZIA, DON CORRADO, PANTALONE *e detta.*

1 GARZIA *(con dispetto a don Corrado)*  
Tempo verrà che viverem disgiunti.  
CORRADO Disgiunti, o uniti, ognor sommessò e chino  
l'Aragona vedrammi a' gravi e a' frivoli  
cenni del mio sovrano, e della vostra  
noiosissima audacia a non curarmi.  
PANTALONE Veli qua; baruffe de lana caprina. Mo le supera sto livor  
vergognoso. *(vede Rosaura)* Olè? Chi xe quella maschera? Questa xe la fegura  
che cerchemo seguro.  
GARZIA Ella ha il velo in sul volto della Infanta?  
5 CORRADO In terra scopro l'animale ucciso.

(i due fratelli s'avvicinano a gara)

ROSAURA (*con impeto*)

Cavalier, che si cerca in queste selve?

GARZIA Signora, poiché a voi concesse il fato...

CORRADO (*interrompendolo*)

Poiché al vostro valor, signora, avvenne...

GARZIA (*interrompendolo*)

D'aver ciò c'ha il destin negato a noi...

10 CORRADO (*interrompendolo*)

Di vincer valorosa ciò che noi...

GARZIA (*collerico*) Corrado, io giunsi primo.

CORRADO (*con grandezza*) Garzia, io giunsi  
di favellare a tempo quanto voi.

PANTALONE Ghe semo. No le se fazza nasar per carità. Ghe xe mo proposito?

ROSAURA (*da sé*)

Don Garzia è questo, e don Corrado è quello,  
i due noti fratelli di Moncada,  
per l'odio lor reciproco famosi.

Esulta questo cor nel rimirare  
qui don Corrado. Ei mi salvò la vita  
il destrier mio sfrenato un dì uccidendo.

(*alto*) Saper potrassi di che siate in traccia?

15 GARZIA In traccia di saper siamo chi siete.

Più che lui, di saperlo io son bramoso.

CORRADO Mio fratello, signora, è un tristo astrologo.

(*con derisione*)

GARZIA (*collerico*) Corrado, viva il Ciel...

CORRADO (*serio*) Garzia, arrossite.

PANTALONE Oh poveretto mi! Cara patrona, la diga chi la xe, vorla deventar  
celebre per i duelli?

20 ROSAURA Indiscreta è la brama, or via, miratemi.

(*si trae il velo*)

Son chi son. Che si vuol?

CORRADO (*sorpreso*) Ciel, che mai vedo?

Rosaura?

GARZIA Ella è la bella cacciatrice?

CORRADO Ite, don Garzia, al Re; potrete dirgli...

GARZIA Ite pur voi. Gli recherete nuova...

25 CORRADO Lascio l'onore a voi...

GARZIA No, a voi lo cedo.

PANTALONE Un'altra bega, da galantomo.

ROSAURA Ma quai folli contrasti? Potrò io

saper da voi perché affannosi in traccia

di saper chi mi son, qui giunti siate?

GARZIA (*da sé*)

Non le dirò giammai che in traccia sono

d'aver quel velo che mi dà la destra

d'un'altra donna, lei così offendendo.

(*a don Corrado*) Glielo dite, Corrado.

30 CORRADO Volentieri.

(*a parte*) Ma senza offender lei, senza ferire

l'amor mio saprò dirlo. (*alto*) Mia signora,

l'aquila ardita che uccideste tolse

alla reale Infanta il roseo velo

che possedete. Noi precetto avemmo

di tutto far per riaverlo. Il vostro

valor fece l'acquisto. Siam qui due

d'ottenerlo bramosi. È in poter vostro

il donarlo, e 'l tenerlo, e se gentile

darlo in dono volete, è in vostro arbitrio

il favorir fra noi quel che a voi piace.

GARZIA (*irato a parte*)

Ei le salvò la vita, ei fia prescelto.

Rovesciam l'arte sua. (*alto*) Signora, è inganno

ciò che dice Corrado. Il Re vi scorse,

non è molto, qui intorno. Ardentemente

s'è invaghito di voi. Ci diè comando

di rilevar chi siete, e il vostro albergo.

Darete il velo a chi non sa ingannarvi.

CORRADO (*freme, si raffrena, poi con gravità*)

Chi a una donna gentil, qual è Rosaura,

dice il lecito vero, e sa tacere

il vero ingiurioso, non inganna.

La verità che offende veritade

non è per il mio labbro; ella è menzogna

d'un labbro ingiurioso ed imprudente.

(*a Rosaura*) Il velo è vostro, o di chi piace a voi.

ROSAURA A' modi vostri don Corrado è poco

un sì frivolo dono. Il velo è vostro.

(*porge il velo a don Corrado, che l'accetta con un inchino, don Garzia s'avventa impetuoso, prende il velo da una parte*)

GARZIA Viva il Ciel non fia ver.

35 CORRADO (*tenendo il velo*) Garzia, desisti;  
il dono è mio.

GARZIA (*facendo violenza*) Fia lacerato prima.

PANTALONE Le se ferma da parte del Ciel. (*grida*) Cazzadori, zente aiuto.

CORRADO Non provocarmi ad ira; il velo è mio.

GARZIA Giudicherà la spada.

(*tenendo il velo colla mano sinistra, porta la destra alla spada*)

40 CORRADO Sì, la spada. (*fa come don Garzia*)

ROSAURA Che follia? Vi frenate. Io qui comando.

PANTALONE Un fratricidio, un fratricidio. Aiuto.

SCENA X.

*Il RE, DON GASTONE, DON RUGGIERO, l'INFANTA da cacciatrice, BRIGHELLA, TARTAGLIA, a cui è appoggiato il Re, e detti.*

1 GASTONE (*uscendo prima, minaccioso*)

Il Re qui giunge, il Re.

RE Qual rissa è questa?

(*i due fratelli si staccano, fanno inchino al Re, il velo rimane a don Corrado*)

RUGGIERO (*a parte*)

Oh Ciel! Padre infelice! E dovrò sempre  
veder due figli nel mio tetto avversi?

Pace non avrò mai?

GASTONE (*a parte*) Questi contrasti  
tra Garzia, mio nipote, e don Corrado...  
non vorrei... la lor nascita è a me nota...  
ma la deggio celar.

5 TARTAGLIA (*basso a Brighella*)

Ho detto che il romanzo si faceva tragico.

BRIGHELLA (*basso*) Ma, se no se ammazza qualche persona graduata, el resta  
po' flosso.

INFANTA (*da sé*) Furo i contrasti  
dinanzi una gentil, vaga fanciulla;  
ella fia la cagion.

(*tutti sono taciturni ed ottusi*)

RE Mi si risponda.

La mia presenza, che le spade affrena,  
non annoda le lingue.

ROSAURA (*a parte*) *Tuttidue*  
*procuriam di scusar*. Signor, presente  
alla cagione io fui del lor contrasto;  
dirla potrò, se pur mel concedete.

10 RE Donna leggiadra, a voi tutto concedo;  
anzi bramo saper chi la bellezza  
sia, che sorprende, e solitaria vive  
in queste vaghe amenità campestri.

ROSAURA (*con inchino*)

Sire, v'ubbidirò. Di don Raimondo  
illustre di Cardona, che fu un giorno  
grand'ammiraglio vostro, e di cui piange  
la perdita funesta l'Aragona,  
figlia io sono. Rosaura è 'l nome mio.  
Il baston di comando contro a' Mori

cesse al mio genitor qui don Ruggiero,  
conte d'Urghel valente, ma già reso  
per grave fascio d'anni inutil corpo.  
Molte battaglie vinse il mio buon padre  
gl'Infedeli opprimendo, ma funesta  
fu l'ultima battaglia, e più novella  
del caro genitor non s'ebbe mai.

*(piange)*

RUGGIERO *(a parte)*

Piangerò sempre anch'io del caro amico  
l'amarissima perdita. Ei fu a parte  
sol degli amori miei con donna Idalba,  
madre del Re, che vedova rimase.

O legittimi amori, e sfortunati!

M'affligge rimembranza. *(piange)*

GASTONE *(a parte)* A me soltanto  
è palese il destin di don Raimondo.

Invan s'adoprerà, s'io non vaneggio,  
chi brama di saperlo.

ROSAURA Erano i pianti  
miei compagni, e i sospiri. La mestizia  
inferma mi rendeva. Le grandezze  
rinverdivano in me le triste immagini.  
Fugii da quelle, e in queste amene ville,  
mio patrimonio, lunge da ogni fasto,  
presi alloggio, signor. Qui agricoltura,  
e le cacce e le pesche, ed umil vita  
co' villici innocenti, alquanto scemano  
in me 'l dolor del mio padre smarrito.  
M'assal però di tratto in tratto, e il pianto  
la mia scelta amareggia. Alcune feste  
di due sposi villani oggi faceano  
men grave il danno mio. Detto mi venne  
che un'aquila rapace avea ghermito

alla mia Principessa un velo, e che  
si cercava il ricatto. Seppi dove  
stava l'augel, l'uccisi, ed ebbi il velo.  
Que' due fratei qui giunsero. Mi chiese  
l'un d'essi il vel con verità offensive.  
L'altro più urbanamente a me lo chiese.  
A Corrado, più cauto, il velo ho dato.  
Don Garzia dal valor che dipendesse  
volle la sorte. Or vi son noti appieno  
l'esser mio, la mia doglia, e i lor contrasti.

15 CORRADO (*all'Infanta*)

Principessa, non già per aver premio,  
ciò che 'l favor mi diè, restituisco;  
ma sol per dimostrarmi vostro servo.

*(consegna il velo all'Infanta)*

INFANTA (*accettando il velo con modo affettuoso*)

Gradisco il dono, e riconfermo in questo  
il premio che promisi.

GASTONE (*a parte fremendo*) Ah, resta escluso  
il mio vero nipote.

RUGGIERO (*a parte esultante*) Il caro figlio,  
don Corrado, è prescelto. Me felice!

GARZIA (*all'Infanta con audacia*)

La vostra scelta è ingiusto aggravio mio.

Della man di Corrado non è acquisto  
quel dono ch'ei vi fa. D'altra man l'ebbe.

Non ha merto maggior di quel ch'io m'abbia.

Deciderà la spada...

20 RE Olà, Garzia.

Della presenza mia nessun si scordi.

GASTONE Signore, è insuperabil l'odio loro.

Per evitar gli effetti perigliosi,  
faccia dall'Aragona uscire omai

l'uno de' due fratelli un vostro cenno.

RUGGIERO Vada Garzia lontano. Don Corrado  
in quest'azion di nulla reo discopro.

Della grazia d'un re degno fu sempre.

GASTONE Cognato, Garzia, mio nipote, ha Stati  
da questo punto in Aragona. Io cedo  
*(dappoiché 'l Ciel non m'ha concesso figli)*  
del monarca in presenza a mio nipote  
tutti i miei stati.

RUGGIERO A me son figli entrambi.  
Se da voi prediletto è Garzia, io posso  
don Corrado premiar. A un bravo figlio  
di Ruggiero d'Urghel non manca asilo  
nel regno d'Aragona.

25 RE Tuttidue  
deggiono rimaner. Mi son cugini.  
Cari mi sono entrambi. Stabilita  
la riconciliazion loro pretendo;  
mio sarà un tal pensier. Chi sarà audace  
per cagionare un menomo scompiglio,  
acerbamente fia da me punito.  
Ma ben presto averà l'uno de' due  
tale Stato da me, che l'altro chino  
e obbediente rimaner dovrassi.

RUGGIERO *(a parte con esultanza)* Corrado mio fia re.

GASTONE *(a parte con dispetto)* Sarà Garzia  
re d'Aragona. Gioveran gli arcani,  
e la mia ambizione e la mia mente.

INFANTA Se frattanto favor pur deggio a quello  
che favorì il mio intento, don Corrado  
lo merita soltanto.

*(si trae un anello e lo presenta a don Corrado)*

GARZIA *(da sé)* Ira, furore,  
invidia mi divora.

30 CORRADO *(accettando l'anello)* Accetto il dono,



grato il ricevo, e sol per presentarlo  
a chi 'l merito ha tutto dell'impresa.

*(presenta a Rosaura l'anello)*

GARZIA *(a parte)* Livore, tu m'uccidi.

RE Lieto, Rosaura, questo giorno rende  
l'avervi conosciuta. Io potrò in voi  
grato rimunerar del padre vostro  
le imprese in mio favor. Vi giuro, figlia,  
*(che tal posso chiamarvi, poiché priva  
siete di padre)* che per rinvenire  
don Raimondo perduto le mie cure  
furono immense e vane.

GASTONE *(a parte)* Egli è informato  
di questi due fratelli della nascita  
troppo per rinvenirlo.

RE In voi, Rosaura,  
dimostrar potrò al mondo ch'io conosco  
ciò c'ho perduto un dì, ciò ch'or ritrovo.

35 INFANTA Potrei, fratello, un sì vivace spirito,  
una sì nobil figlia, e saggia tanto  
ottener per compagna? Io vi prometto,  
bella Rosaura, un'amicizia intera.

RE Chi vi potria negar sì saggia amica?

ROSAURA A troppo grand'onore io scelta sono.

Chi lo ricuseria? Signora, in grazia,  
alcuni de' miei villici più fidi,  
ch'io meco condur possa, concedete.

INFANTA Sì, Rosaura, servitevi. *(a parte)* Un'amica,  
qual è Rosaura, mi sarà sollievo.

Seco potrò sfogar liberamente  
quegli affetti infiammati che nel seno  
per don Corrado da gran tempo io porto,  
e che chiusi nel sen volle il mio grado.

ROSAURA *(a parte)* Alla corte potrò più facilmente

A don Corrado palesar l'ardore  
che per lui sento al cor. Qual miglior mezzo  
per ottenerlo sposo aver potrei  
dell'Infanta benevola ed amica?

40 RE Amici, mi seguite.

PANTALONE Siela benedetta, Maestà. La reconcilia sti do fradelli, che el Cielo  
ghe darà la so bramata salute.

*(porge un braccio al Re, che appoggiandosi entra lentamente)*

INFANTA *(a Rosaura)* Amica, andiamo.

*(la prende per una mano)*

ROSAURA *(baciandole la mano)*

Io son con voi, signora.

*(entrando)*

RUGGIERO *(a parte)* Giubila questo core. In mille doppi  
s'augmenta in me l'amor pel mio Corrado.

*(entra)*

45 GASTONE *(a parte)*

Il disprezzo a don Garzia, mio nipote,  
accresce in me disio d'alta vendetta.

Ei regnerà. *(entra)*

CORRADO *(da sé)* S'io amava un dì Rosaura,  
insuperabil fiamma or per lei sento. *(entra)*

GARZIA *(da sé)* Offeso son; ma in breve fia palese,  
che due fratelli avversi due nimici  
son, che non hanno in nimicizia eguali.

*(entra)*

BRIGHELLA *(a Tartaglia)* Cossa ghe par de sto parecchio? Xele romanzi, o no  
xele romanzi ste vicende?

TARTAGLIA Vatti a far squartare a Bergamo, che troverai delle belle storie.

*(entra)*

50 BRIGHELLA La vegna qua, la me ascolta, la me responda, la me conceda che  
l'educazion xe fanatica, che el pensar no gh'ha natura, che le azion xe  
strampalade, e che non solo in Spagna no gh'è bon senso, ma che stemo mal de  
senso comun, de senso comun.

## ATTO SECONDO

*Sala regia nella corte con varie sedie e tavolini, carta e calamaio.*

SCENA I.

*Odonsi molti gridare di dentro: Viva don Corrado.*

BRIGHELLA, TARTAGLIA e molti servi escono.

*Tartaglia e servi gridano*

Viva don Corrado, viva.

1 BRIGHELLA (*sarà in pensiero, non griderà*)

TARTAGLIA (*osservando Brighella*) Come va, bergamasco? Non gridi viva tu?

BRIGHELLA (*serio*) Mi no, signor.

TARTAGLIA Sei incantato per la tua paura o per la bravura di don Corrado? Che dirai ora della grandezza spagnuola? A Bergamo si vedono di queste imprese, di', balordo?

5 BRIGHELLA A dirghe la verità, sto romanzo scomenza a impegnarme l'animo, e me vergogno, perché no gh'è natura.

TARTAGLIA Che impostore stolido! S'egli impegna gli animi, la natura è impegnata, ed ha il suo giusto. Che deve importare alla natura d'interessarsi più in un modo che nell'altro, allocco? Credimi che il mirabile e l'eroismo sarà sempre l'arma più forte per la natura umana.

BRIGHELLA Per la natura ignorante, ma no per la natura educata. No gh'è decoro, no gh'è passion nobile, signor.

TARTAGLIA (*collerico*) Per gl'ignoranti? Non c'è passion nobile? Taci, letterato asino, non offendere chi ti ascolta. Grida, viva don Corrado, o corpo del diavolo ti caccio gli occhi.

BRIGHELLA Oh co se tratta po de restar orbo, (*grida con quanta voce ha*) Viva don Corrado.

10 TUTTI Viva don Corrado, viva.

SCENA II.

DON GARZIA, PANTALONE *e detti.*

*Don Garzia esce colla spada ignuda furioso, Pantalone trattenendolo.*

- 1 GARZIA Tacete, inique genti, o, viva il Cielo,  
tutti v'ucciderò.  
*(si sforza per liberarsi da Pantalone. I servi fuggono)*  
PANTALONE La se quieta in bonora; cosa xe sto furor?  
GARZIA *(facendo violenza)* Vecchio, mi lascia...  
TARTAGLIA *(sorpreso)* In questo non vedo né mirabile né eroismo spagnolo.  
Qui sono necessari facchini, corde e chirurghi. *(entra)*  
5 BRIGHELLA No vogio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me  
basta de esser un accessorio. Se vol interessar la natura un poco troppo.  
Fermemose però occultamente, perché me scomenza a vegnir un estro.  
Registremo i accidenti. *(trae un foglio e nota col toccalapis)*  
GARZIA Fuggiti sono? Ah, tu, vecchio imbecille,  
la pena pagherai. *(in atto di ferirlo)*  
PANTALONE *(risoluto)* Sì, la me ferissa, me lo merito, se no son sta capace de  
arlevar do fradelli concordi, e se no ho podesto far de ella meglio arlevo de quel  
che la xe. Via, questa xe la trippa; la me destriga da una mortificazion che no  
posso soffrir. *(piange)*  
BRIGHELLA *(indietro)* Lo ammazzelo, o no lo ammazzelo?

SCENA III.

DON GASTONE, DON GARZIA, PANTALONE *e* BRIGHELLA.

- 1 GASTONE Garzia, che fai?  
GARZIA Mi vendico, signor.  
PANTALONE La lassa che el fazza. El vol darghe delle allegrezze.  
GASTONE Da che nasce il furor?

5 BRIGHELLA Don Gaston arriva e interrompe il vecchicidio.

*(da sé scrivendo)*

PANTALONE Ghe dirò mi la gran causa.

BRIGHELLA Notemo sta narrativa.

PANTALONE Per devertir so Maestà, che xe in stato deplorabile de salute, xe sta avertò el parco delle fiere per darghe una cazza. Tutta la corte, tutto el popolo gera presente. S'ha molà un lion e una tigre. La tigre xe stada sbuellada dal lion dopo una longa barruffa. Per inavvertenza delle guardie el lion inferocì xe passà int'el circolo, dove gera el Re, la Infanta, donna Rosaura e tutta la corte. Tutti s'ha spaventà sul pericolo, e li compatisso. Qua don Garzia, per dir el vero, pien de spirito, colla spada alla man xe andà contra el lion. El l'ha assaltà; lu xe cascà in terra. Cossa serve? Un lion no xe minga una frittola da infilzar col stecchetto. El gera per esser sbranà. Tutti criava. Don Corrado, so fradello, per salvarlo xe corso, e colla sola ose l'ha sbigottì el lion, che s'ha incantà, e xe sta condotto via dai custodi più quieto d'un biserin.

BRIGHELLA Ih, Ih. Colla ose? Un lion, come un biserin? Gh'ho el mio bisogno.

*(parte)*

10 PANTALONE El Re s'ha cavà una zogia dal petto, el l'ha donada a don Corrado; don Corrado l'ha donada sul fatto a donna Rosaura. La corte gera in trasporto. El popolo criava: eviva don Corrado. L'è un fiol che s'ha sempre fatto amar da tutti. El xe sta accompagnà alla reggia dai eviva dell'universal. Don Garzia, pien de vergogna senza proposito, toleva i eviva de so fradello per una battarella verso de lu. L'è montà in furia, el voleva ammazzar tutti i servitori de corte che criava: viva don Corrado. L'ho tegnuo, el me voleva ispear. Questa xe la istoria miserabile, ma vera, e le prodezze de so sior nevodo secondogenito.

GARZIA Odiato son io, ludibrio sono

della corte e del popolo. Signore,

Aragona ha un ambiente velenoso

per me oggimai. Trionfi mio fratello.

Più queste mura sofferir non posso

partir vogl'io.

*(in atto di partire)*

GASTONE Ti ferma. Io non credeva

tanta viltà in quel seno, e che per poco

ceder volessi il campo...

*(guarda con sospetto Pantalone, poi da sé agitato)*

Vorrei dirgli...

Ma no... *(a Pantalone)* Vecchio, va pur, ch'io calmerollo.

PANTALONE La farà un'azion da par suo. *(a parte)* Sto sior barba zio colla so parzialità ghe fila el lazzo. Son mo stuffo, per dir el vero. El gh'ha dei arcani int'el stomego, el batte la luna, el parla spesso da so posta. I trionfi de don Corrado xe per farse grandi. El me manda via de qua. Se vol tramar qualche ingiustizia, ma, sangue de donna Giulia, che gh'ho bon occhio e bona lengua. *(alto)* Oh, le perdona; gera andà un poco in oca. Servo de Vostre Eccellenze.

*(parte)*

SCENA IV.

DON GASTONE e DON GARZIA.

1 GASTONE *(dopo aver guardato intorno)*

Garzia, non avviliti. Se v'è alcuno  
che ti compiangia, son io quello. Scopro  
la delizia del popolo Corrado,  
la delizia del Re. Leggo nel seno  
dell'Infanta e del Re progetti occulti  
d'innalzamenti, e della tua oppressione.  
Sofferir non poss'io... Posso... Ho de' modi...  
Rovesciarò la sorte di Corrado...

Ma se tu parti, io sol disutil resto.

GARZIA Rovesciarò la sorte di Corrado?

Che far poss'io, signore? Invidia ed ira  
son le mie guide, e di partir consiglio  
e di restar mi danno.

GASTONE           Resta, e lascia  
a chi t'ama il pensier de' tuoi trionfi.

Odimi... *(a parte)* È ben tacere.

*(guarda dentro)*

Il Re qui giunge;

ti calma, m'asseconda e non temere.

GARZIA Pur che 'l fratel s'abbassi, io farò tutto.

*(si ritirano in disparte alquanto indietro)*

SCENA V.

*Il RE, l'INFANTA, ROSAURA, DON RUGGIERO, DON CORRADO, PANTALONE e detti in disparte.*

*Il Re viene appoggiato ad un braccio di Pantalone. All'uscire dell'assemblea odonsi delle voci allegre di dentro gridare: Viva don Corrado.*

1 GARZIA (*basso a don Gastone*) Io fremo.

GASTONE (*basso*) Io più di te m'accendo. Calma è necessaria. (*Pantalone gli osserva*)

RE Queste allegre voci,  
don Corrado, m'allettano. Mi piace  
di vedere un cugin mio prediletto  
da' miei sudditi a gara.

CORRADO Sire, solo  
dalla clemenza che per me mostrate  
nascon tai voci, e non per il mio merito.

5 RUGGIERO (*da sé*) Vecchiezza mia felice, poiché scorgo,  
pria di morir, sì amato il caro figlio!

INFANTA (*a parte*)

Io gli dono un anel, lo dà a Rosaura.  
Una gemma il fratel gli dona, ed egli  
la presenta a Rosaura. Al cor mi sento  
gelosa serpe... Ma saprò chiarirmi.

RE (*a don Corrado*) Lo stato mio infelice e queste voci  
allegre al merito vostro spron mi sono  
a innalzare un valor raro a' dì nostri,  
all'Aragona e a' sudditi conforto.

RUGGIERO Sire, la debil voce d'un decrepito

vassallo vostro male aderir puote  
a un grato cor per l'esaltato figlio.  
Garzia, signor, de' benefizi vostri  
fate ancor degno, onde la nera invidia  
non accresca amarezza tra miei figli.  
Ambi figli a me sono, ambi a voi servi.  
RE Conte, a tutto providi.

10 GARZIA (*basso*) Più non posso;  
io mi sento morir.

GASTONE (*basso*) L'alma rinfranca;  
non regnerà Corrado.

PANTALONE (*che gli avrà osservati, da sé*) Sangue de mi, che là se ordisce  
qualche tradimento. No me posso tegnir. (*si fa al fianco di don Corrado, e basso*)  
Fio mio, ste all'erta. Vostro barba birba e vostro fradello xe in quel canton; i ve  
macchina qualche insidia.

CORRADO (*affettando collera con Pantalone, alto*)

Audace, taci;

possibile non è. La tua malizia  
sol ti fa traveder.

PANTALONE (*basso*) Cossa sbragiéu? Credeme...

15 CORRADO (*alto*) Tacì. Allontanati.

RE Don Corrado, che fu?

CORRADO Nulla, signore.

Un stolto vecchio mi dicea che quivi  
persone son che tradimenti ordiscono  
alla persona mia. Cosa impossibile.

PANTALONE (*da sé*) Se parlo più, me casca la lengua.

RE Come? Contro di voi? Potrebbe forse  
qualche alma temeraria a' miei favori  
ed alle scelte mie mostrarsi avversa!  
So chi merta pregiare, e dar castigo  
so a chi s'opponne, dall'invidia mosso,  
a' miei giusti favor.

(*si volge a don Garzia e a don Gastone*)



Colui che giunse

a posseder la grazia mia, non tenne  
di schifa ambizione, di livore,  
né d'invidia le vie. Chi col valore  
non la sa meritar, l'assedia indarno  
con maliziose trame. Ne' miei premi,  
quand'anche errassi, il mio vassallo pensi  
a non mai mormorare, e a tener chiusi  
tutti i consigli suoi. Chi stolto o incauto  
a' miei voler di farsi avverso osasse,  
accendesse il mio sdegno, tremi, e attenda  
i più acerbi castighi.

*(don Garzia sarà incantato, sbigottito, tremante; avrà il cappello nelle mani, gli cadrà a terra, dimostrerà un estremo disordine. Il Re segue)*

Voi tremate,

don Garzia? Fu accidente ch'io volgessi  
la faccia e le parole a quella parte.

Rasserenate il ciglio. Io non son folle  
per sospettar giammai che un fratel possa  
tradire il suo fratel; ciò non può darsi.

Don Corrado, don Garzia, mi seguite.

20 PANTALONE *(da sé)* Che peccà che un re de sta sorte sia tisico! *(porge il braccio; il Re s'appoggia, ed entrano)*

CORRADO *(da sé)* Cauta fu la vendetta.

RUGGIERO *(da sé)* Me dolente!

Sempre oppresso è il mio cor per i miei figli.

*(fa un inchino all'Infanta e segue il Re)*

CORRADO *(da sé)* Possibil non mi fu spiegare ancora  
a Rosaura il mio cor; ma 'l potrò in breve.

*(fa un inchino all'Infanta, guarda Rosaura notabilmente e con un sospiro entra.)*

*(L'Infanta l'avrà osservato, e freme a parte)*

GASTONE *(basso a don Garzia)* Tu temerai d'esser oppresso?

25 GARZIA *(basso)* Io fremo.

GASTONE *(basso)* Mi segui, non temer.

GARZIA (*basso*)

Con qual speranza?

(*tuttidue fanno un inchino all'Infanta ed entrano*)

INFANTA (*da sé fremente*) Pur sole rimanemmo?

(*ella finge d'esser in astrazione, ma osserva sott'occhio i movimenti di Rosaura*)

ROSAURA (*da sé*)

Un sol momento

di ragionare al mio Corrado trovo

per sollevare il cor? (*ella trae una lettera*)

Potessi almeno

questo foglio inviargli.

(*ella guarda l'Infanta, che segue a fingere astrazione. Guarda dentro dalla sua parte, fa un cenno chiamando. L'Infanta tutto osserva e freme nascostamente*)

## SCENA VI.

TRUFFALDINO, ROSAURA e l'INFANTA.

1 TRUFFALDINO *Se l'abbia chiamato. Che voglia.*

(*con voce forte a Rosaura*)

ROSAURA (*minacciosa gli fa cenno di tacere; guarda l'Infanta, che segue a fingere astrazione, poi basso porgendo di nascosto la lettera a Truffaldino*)

A don Corrado

recherai questo foglio occultamente.

(*gli dà la lettera; l'Infanta osserva; è agitatissima*)

TRUFFALDINO (*forte*) *Che non ha inteso. A chi deva consegnar la lettera.*

INFANTA (*fremente, con gravità*)

A me, villano, consegnar la devi.

5 ROSAURA (*a parte*) *Misera me!*

(*fa de' cenni occulti a Truffaldino, che s'imbrogia sempre maggiormente*)

TRUFFALDINO (*alto*) *Che non intende nulla. (alza la lettera) A chi deva consegnarla.*

INFANTA *Sì, dalla a me, villano.*

(*gli strappa la lettera, legge da sé la soprascritta*)

A don Corrado di Moncada. Io muoio.

ROSAURA (*confusa*) *Signora, una premura di costui...*

(basso a Truffaldino) Che mai facesti, indegno?

TRUFFALDINO *Che parli forte, che non intende.*

10 INFANTA (*agitata e rattenuta*) La premura  
m'è nota appieno. Esci di qua, bifolco.

TRUFFALDINO *Se deva attendere la risposta. (a Rosaura)*

INFANTA Esci, ti dico, esci di qua, va via.

TRUFFALDINO (*a Rosaura*) *Che già potrà aver la risposta a voce.*

(*Rosaura resta mortificata. L'Infanta fremente colla lettera in mano*)

SCENA VII.

ROSAURA e l'INFANTA.

*L'Infanta guarda ora la soprascritta, ora Rosaura con agitazione. Vuol aprire con impeto la lettera, si trattiene, prende una sedia, la mette appresso un tavolino, con un sospiro si precipita sopra la sedia, s'appoggia al tavolino.*

1 ROSAURA Signora... Oimè! (*in atto di assisterla*)

INFANTA (*facendo forza a se stessa, e interrottamente*)

Rosaura... i miei scomposti

atti non vi sorprendano... Vedete

nelle mie mani un foglio vostro. È questo

che m'agita, ed opprime... Aprirlo io posso,

gli accenti rilevar... V'offenderei.

Posso restituirlo... Il cor nol soffre.

Lacerarlo poss'io. Minor offesa

fare a voi non potrei... Minor sollievo

aver non puote un'alma disperata.

(*con impeto lacera il foglio, indi s'appoggia al tavolino col fazzoletto agli occhi*)

ROSAURA Signora, per pietà...

INFANTA Non proseguite.

L'agitato mio cor cader mi fece

nell'azion violenta. Io mi vergogno...

Mi scusate, e siedete; io vel comando.

5 ROSAURA (*da sé*) Sì fiera agitazione da che mai nasce?

Ah Rosaura infelice! Io l'indovino.

(*prende una sedia e siede presso l'Infanta*)

INFANTA (*con notevole dolcezza*)

Io vi scelsi, Rosaura, per amica;  
voi mi vedeste usare in questo punto  
un sdegnoso atto contro al mio decoro.

D'un'amica degg'io forse arrossire?

ROSAURA Nulla, signora. Arrossir degg'io sola  
d'un error mio che ben conosco in parte,  
ma non so poi scoprir...

INFANTA (*interrompendola*) Non vi condanno.

Vi scelsi amica, ma non ebbi campo  
di porvi a parte ancor della maggiore  
delle mie confidenze, onde poteste  
veracemente giudicarmi amica.  
Sole siam ora. Al maggior punto io sono  
dell'amicizia mia di darvi un segno.

(*con un sospiro*)

Amo, Rosaura. Da gran tempo è acceso  
questo mio cor d'una vorace fiamma.  
Il mio decoro questa fiamma chiusa  
mi faceva affogar entro al mio seno.  
Scelsi voi per amica, e per potere,  
narrando a voi tutti i secreti miei,  
questo misero cor sfogar talora.  
Cieca non son. Con mio dolor m'avvidi  
che don Corrado amate. In questo punto  
di gareggiar con amistà verace,  
d'eroismo e virtude apro due vie,  
l'una a me, l'altra a voi. Corrado amai,  
prima che agli occhi vostri apparisse.  
Da tale anzianità nulla pretendo.  
Rendiamci eguali in tutto fra noi due

con reciproco merito, e dipenda  
da questo sol la sorte nostra. Il Re,  
mio fratello, destina a me consorte  
don Corrado, e lo so. Rinunzio, amica,  
d'una sovrana facoltà il vigore.  
Esca la nostra pace dalla sola  
nostra amicizia. Immaginate ferma  
d'esser mia eguale, e ch'io non voler sappia  
preminenze di nascita e d'un grado  
che sol dall'accidente io riconosco.  
Pensate ch'amo voi; pensate voi  
ad amar me. Considero che siate  
cosa mia. Vostra me considerate.  
Riflettete che amiamo tuttedue  
un oggetto medesimo, e ch'io non v'obbligo,  
come sovrana, a fare un abbandono  
di tale oggetto a me. Considerate  
ch'una sovrana in libertà vi lascia  
d'usar soltanto un atto liberale  
della vostra pietà per un'amica.  
Se allettarvi il pensier potete che tutte  
quelle soavità che a me verranno  
da un sacro nodo marital, da un dolce  
nodo d'amore, io riconoscer deggia  
da un dono vostro liberal con viva  
perpetua gratitudine ed affetto;  
disponete il cor vostro in mio vantaggio.  
Ma se l'abbandonar cotesto amore  
costasse al vostro interno maggior doglia,  
che piacer nel soccorrermi e obbligarmi,  
io v'amo sì che, se l'angoscia mia  
superasse la vostra in mille doppi,  
tutto voglio soffrir. Né soffrir solo  
vorrò l'affanno di scacciar dal core

per voi chi amate, ma vi giuro, amica,  
che con preghiere in questo giorno istesso,  
con caldi preghi, il Re fratello mio  
ridurrò a far che don Corrado sia  
consorte vostro, pria che 'l sol tramonti.  
Non offendete con timori vani  
la mia sincerità... Non riflettete  
al mio dolor... Dipendan da quel labbro  
della nostra amicizia omai le prove.

ROSAURA (*è incantata, è addolorata, sospira e non risponde*)

10 INFANTA (*con dolcezza*) Rosaura, la sorpresa, il sospirare  
ed il vostro tacere è inopportuno.

ROSAURA (*dopo un sospiro sforzandosi*)

Signora, io non saprei colla mia mente  
abbassarvi al mio grado, o me medesma  
sino al vostro innalzar. Voi, che sapete  
me di troppo onorando, colla mente  
far siffatti prodigi, anche potrete,  
giudicando me in voi, dare a voi stessa  
la risposta che a voi per me si deve.

La vostra rispettabile amicizia  
voi m'accordate, e a me dando licenza  
che a voi possa eguagliarmi, mi credete  
ben priva di ragione, se pensate  
ch'io non sappia veder che pareggiarvi  
nello sforzo degg'io, che a me esibite.

Signora, don Corrado amate. Vostro  
tutto l'acquisto sia; mie sieno pure  
nel mio fatale amor tutte le perdite.  
Nel vostro core alberghi, ed il cor mio  
coll'immagin di lui si strugga in pianti.  
Solo vi pregherò che, se talora  
per accidente mi vedeste seco,  
a non mai sospettar ch'io vi tradisca.

Potrò tutto il rigore usar per voi...  
Sveller da questo sen due spirti a un tratto  
per voi certo saprò; ma separarli...  
Separarli... signora... oh Cielo! Indarno  
ve lo prometterei. *(piange)*

INFANTA No, cara amica...  
Se vi costa un tal dono sì gran pena,  
nel dolor vostro maggior danno io trovo,  
che acquisto io non avrei nel piacer mio.  
Ah, mia Rosaura, siam due sfortunate!  
*(piange, indi si scuote)*

Io risoluta son. Rosaura, amate  
don Corrado; fia vostro.

ROSAURA Ah, da me stessa  
a un inferno penace m'esperrei,  
se in questo punto questa vostra azione  
imitar non sapessi. *(piange)*

INFANTA A che piangete  
dunque così?

15 ROSAURA Non date retta ai pianti...  
Non date retta... I più assennati amore  
sa ridur fanciulletti. O sarà estinta  
la passione a tuttedue molesta,  
o, morendo io, farem libere entrambe. *(piange)*

INFANTA Se questo sacrificio tante lagrime  
costar vi dee, son io troppo tiranna,  
se in voi non l'impedisco.

ROSAURA Le mie lagrime  
d'una risolucion ferma son figlie,  
e necessarie al nostro intento. Forse  
purgar potranno le reliquie impresse  
della mia passion. Da lealtade  
è 'l mio pianto prodotto. È necessario.  
Signora; nol curate.

INFANTA (*guardando dentro e levandosi*)

Or bene, amica.

Poiché vi risolvete ad obbligarmi  
con un tal sacrificio, un sacrificio  
fate che scorga in voi compiuto e forte.

ROSAURA Che? Dubitate delle mie promesse?

20 INFANTA Tanto non temo quanto io v'abbandono  
in questo loco. Don Corrado arriva,  
rimanete con lui. Vi dichiarate;  
parlate in mio favor. Mi celo, amica,  
per ascoltar dell'amicizia vostra  
i tratti in mio vantaggio. Non v'offendano  
d'un'alma timorosa, ardente, amante  
le curiosità forse imprudenti.

(*in atto di partire*)

ROSAURA (*agitata*)

Ah no... Fermate... Per pietà, signora,  
non esponete me... Non esponete  
a un tal cimento voi... Deh dispensatemi...

INFANTA Rosaura, o amica siete, o m'ingannaste.

Non palesate mai ch'io sia qui occulta.

Dalla sincerità vostra io dipendo. (*si nasconde*)

ROSAURA Oh cruda amica!... Oh amor tiranno! A quale  
cimento m'abbandoni? Io posso?... Io deggio  
resistere a un tal passo? Io spiro l'alma.

(*precipita in una sedia, s'appoggia al tavolino e piange dirattamente*)

SCENA VIII.

DON CORRADO, DONNA ROSAURA e l'INFANTA *celata*.

1 CORRADO (*allegro*) Potrò un momento fortunato al fine  
dell'intenso amor mio favellar seco  
in libertà. Qui sola!... Ma che miro!



Ella piange? (*se le avvicina, e addolorato*)

Rosaura, voi piangete!

Chi può quegli occhi amareggiar col pianto?

ROSAURA (*sforzandosi, rasciugando gli occhi, guardando occultamente dov'è celata l'Infanta, e con rattenutezza*)

Don Corrado, è indiscreto il pianto mio,

è ingiusto, è folle. Voi cessar dovete

d'amarmi più... La sorte vi destina

in questo giorno a tal sublime oggetto...

Che solo vergognosa debolezza...

La sorte vostra disturbar potrebbe.

CORRADO (*sorpreso*) E può quel labbro proferir tai detti?

Qual sorte fia maggior di quell'abisso

d'angoscia in cui scagliate in questo punto

colla vostra minaccia un che v'adora?

ROSAURA Tacete. (*guarda, come sopra, e da sé*) Oh Dio!

Qual mai condanna è questa!

(*alto sforzandosi*) Vi conduce il destino a eccelso grado.

Fece amante di voi chi compartire

que' fregi puote a voi, ch'io dar non posso.

5 CORRADO Ma chi intendervi può?

ROSAURA Voi lo potete.

CORRADO L'impedisce l'amor, Rosaura, il giuro.

ROSAURA (*guarda, come sopra, e dopo un sospiro*)

V'ama l'Infanta. Il Re con sacro nodo

pensa stringerla a voi. (*guarda ec.*) Superi tutto

l'idea della grandezza, a cui salite.

Sarete re... Da questo punto rei

sono gli affetti nostri, ed abborribili...

(*sospira, fa pausa, guarda, come sopra*)

Vi felicitò il Cielo... Io v'amo, e deggio

la felicità vostra amare in voi...

Se m'amate, signor, voi non dovete

accrepirmi sciagure... Possessore

d'una rara bellezza...

*(sospira, e con qualche asprezza)*

È già superfluo

ch'io la descriva... Un regno ella vi reca...

Tali fortune io darvi non potrei...

*(guarda, come sopra, indi levandosi, come chi non può più resistere)*

Ah, lasciate ch'io vada in libertade

a pianger per dolor di non averle. *(vuol partire)*

CORRADO *(trattenendola)* Misero me! Rosaura...

10 ROSAURA *(guarda, come sopra)* Mi lasciate.

Io funestar non deggio col mio pianto

ciò che una vera amante per dovere

dee contemplar con giubilo... Lasciatemi.

*(vuol entrare; don Corrado la trattiene)*

CORRADO Per pietà vi fermate. Che mai feci

per meritarmi un sì crudo abbandono?

*(qui l'Infanta indietro fremente. Don Corrado segue)*

Rinunzio principesse, e scettri e regni.

Chi da voi mi disgiunge, è mio nimico.

E chi sarà il tiranno?...

ROSAURA *(guardando, come sopra, vedendo l'Infanta)*

Oh Dio, l'Infanta! *(piange)*

CORRADO *(che non vede l'Infanta)*

No, l'Infanta non curo. In questo core

forza non avrà mai.

ROSAURA Fermate... Incauto! *(piange)*

15 INFANTA *(fremete da sé indietro)*

Imprudente m'esposi a tal disprezzo.

ROSAURA Amatela, signore; ella ben merta

l'interezza d'un cor.

CORRADO E voi potete,

cruda, a ciò consigliarmi?

ROSAURA Il grado mio...

la mia costanza... il mio dover... *(con sospiro)* Virtude

m'astringe a ciò.

CORRADO Tiranna. E l'amor vostro?...

20 ROSAURA Ah, che maggior si fa. (*piange dirottamente*)

CORRADO Ciò vi dà pena.

ROSAURA Oh Dio! (*segue a piangere*)

CORRADO Ma quali enigmi e quale in voi  
rattenutezza a favellar? Che puote  
farvi angosciosa sì?

ROSAURA Lo può, signore,  
un non dovervi amar... un non potere  
scacciarvi dal mio cor... lo può... Ah, lasciatemi,  
lasciatemi partir. (*vuol partire*)

25 CORRADO (*trattenendola*) No; m'ascoltate.

INFANTA (*avanzandosi con agitazione, rattenendo il furore, e con calma  
sforzata*) Rosaura.

ROSAURA (*confusa*)  
Mia signora... in questo punto...  
con don Corrado...

INFANTA (*interrompendola con affettata ilarità, e con ironia*)  
Sì. Con don Corrado  
in disputa eravate qual tra i fiori  
abbia merto maggior. Sostenevate  
voi la vermiglia rosa; don Corrado  
della viola umil sostenne il pregio.  
In ver dal canto mio la preferenza  
alla rosa darei. Vidi talora  
sprezzarla alcun che poi, corla volendo,  
di tanto ardire quell' eletto fiore  
colle spine punito ha il temerario.  
Che senza il fior colla ferita destra  
sanguinosa rimase in pentimento.  
Seguitemi, Rosaura. (*entra*)

ROSAURA (*a don Corrado*) Ah, che faceste!  
*(segue la Principessa)*

30   CORRADO Oh Ciel! L'Infanta ha certo i miei disprezzi  
      uditi... Incauto fui... Che avverrà mai?  
      *(egli rimane in profondo pensiero con una mano alla fronte)*

SCENA IX.

*Il RE e DON CORRADO.*

*Il Re vien lentamente dal fondo del teatro, non veduto da don Corrado.*

1   CORRADO *(scuotendosi, con trasporto, e forte)*  
      E ben; se il Re le nozze mie ha prefisse  
      coll'Infanta, fia certa la mia morte.  
      *(il Re sorpreso si ferma e ascolta don Corrado che segue)*  
      Temerò a dichiararmi? Mille vite  
      perder saprò, ma perder non poss'io  
      Rosaura mia.  
      *(il Re fa un atto di maggior sorpresa: don Corrado segue)*  
                                  Ma il Re...? L'amato padre...?  
      Un nimico fratel persecutore...?  
      Oh misero Corrado! *(resta pensoso)*  
      RE *(da sé)*                Che ascoltai?  
      Corrado amante di Rosaura? Audace?  
      Di mia sorella sprezzera la destra?  
      Sprezzera un real seggio? *(breve pausa)* Si sorpassi  
      una stolta fralezza giovanile;  
      si doni al suo valore, e sol si pensi  
      alla necessità di questo regno.  
                                  *(s'avanza con maestà)*  
      Don Corrado.  
      CORRADO *(si scuote, si confonde)* Signor. *(s'inchina)*  
      RE *(altero)*                                Bramo sapere  
      da voi, dal senno vostro, chi in quest'oggi  
      meritar può tra grandi del mio regno

de' favori il maggior ch'io accordar possa.

So che siete prudente. Io vo' dipendere  
sol dal consiglio vostro, ed a voi solo  
affidar voglio l'elezione.

*(s'avvicina al tavolino, c'ha il calamaio e la carta)*

5 CORRADO *(sconcertato)* Sire...

troppo onore... Io non ho l'esperienza  
in ciò opportuna... e...

RE *(austero interrompendolo)* No, non proseguite.

Attendete. *(scrive)*

CORRADO *(agitato da sé)* L'austero suo contegno...

Quanto poc'anzi avvenne... i sensi oscuri...

ei scrive... che sarà? Corrado, attendi  
delle sciagure, e a sofferrir t'appresta.

RE *(si leva con un foglio piegato, e con tutta la gravità)*

Il mio dubbio, Corrado, in questo foglio  
espresso troverete. Egli richiede *(con forza)*  
timor, sollecitudine, prudenza.

*(gli dà il foglio)*

Un re lo porge a voi; risolverete.

Vaglia il riflesso, che un sovrano vostro  
vi predilige ed ama, ch'ei clemente  
una risoluzion affida a voi  
dell'affar più importante del suo regno;  
che una scelta in voi sta; che in questa scelta  
tutta l'autorità mia vi comparto.

Sotto agli accenti miei vergate tosto  
chi sia colui che al gran favor scegliete.  
Posso aver qualche genio, indovinatelo;  
non vi dico di più. Brevi momenti  
a' riflessi e alla firma io vi concedo. *(entra)*

SCENA X.

DON CORRADO.

1 Che conterrà questo terribil foglio?

Ah, non è un foglio questo, è una cerasta...

*(apre il foglio, legge colla mano tremante)*

*Se in Aragona v'è chi dell'Infanta,  
d'Alfonso re sorella, il dono mertì  
della destra real, voi nominate  
chi al parer vostro d'un tal dono è degno.*

Ecco svelata omai la mia sciagura!

Posso aver qualche genio; indovinatelo?

Ben l'indovino per maggior mia pena.

Rosaura, dovrò perderti? L'amore  
d'ambizion d'un regno dovrà vincere  
il mio tenero amore? No; è impossibile.

Non acconsentirò. Scegliere io deggio  
chi dell'Infanta merita la destra?

E ben; nominerò. Don Garzia sia.

*(si mette per iscrivere; si trattiene)*

Un nimico fratel, persecutore  
istancabile, ingiusto, in tutto avverso  
farò mio re?... Quest'inumano foglio  
vuol di me il sacrificio... Ed io paleso,  
qualunque sia colui ch'io scelgo al nodo,  
un rifiuto offensivo maggiormente.

Oh padre mio, che tanto m'ami, e tanto  
giubilo avresti, se 'l tuo caro figlio  
nella cadente età tua tu mirassi  
salir sul trono, che dirai, se amore  
a rinunziare un regno or mi consiglia?

Padre, perdon; se m'ami, la mia morte  
non dei voler. Vuole il mio Re ch'io scriva.

*(riflette)* Me nominando, è presunzion; non deggio.

Altri notando, un mio rifiuto io vergo.

Dura condizion! Scriverò: *Io*  
*non so veder chi meritevol sia*  
*di tanto onor.* Scriviamo. (*scrive*) Io...  
(*si ferma*)

Come? E posso  
il chiaro sangue della mia famiglia  
e tanti grandi d' Aragona offendere  
per questo modo? Oh circostanza amara!  
Oh tumulti aspri! Oh tirannia crudele  
degli umani riguardi! Che far deggio?

(*dopo breve pausa risoluto*)

Deggio non perder mai la mia Rosaura.  
(*getta la penna, si leva e lascia il foglio sul tavolino*)  
Dirò al Sovrano che incapace io sono  
in così grave scelta di risolvere.

#### SCENA XI.

*Il RE, DON RUGGIERO, DON GARZIA, DON GASTONE, DON CORRADO.*

- 1 RE (*a don Ruggiero*) Conte, zio, mi seguite testimonio,  
e voi pur tutti testimoni siate  
alla predilezion con cui distinguo  
il sangue vostro e la famiglia. E bene,  
Corrado, che vergaste in su quel foglio?  
(*osserva il foglio sul tavolino, lo prende e legge basso*)  
CORRADO Signore, sperienza, quanto basti,  
non scopro in me per scegliere in sì grave  
affare importantissimo.  
RE Scherzate?  
Don Corrado sceglieste, e 'l genio mio  
la scelta incontra. È inopportuna affatto  
la vostra umiliazion. Vi do 'l mio assenso.  
CORRADO (*sorpreso*) Come, signore, io scelsi?

5 RE In dubbio forse

porreste ciò? Fu nobile il coraggio. (*legge*)

*Se in Aragona v'è chi dell'Infanta,  
d'Alfonso re sorella, il dono mertì  
della destra real, voi nominate  
chi al parer vostro d'un tal dono è degno.*

Io. Della vostra man questa è la firma.

Altero laconismo che dipinge  
un'alma franca e degna di tal dono.

CORRADO (*confuso da sé*)

*Che m'avvien...! Io, signor, presuntuoso*

Sarei così...? Scriver voleva: *Io*

*non so veder chi meritevol sia  
di tant'onor; la penna indi trattenni,*

e...

RE (*interrompendolo con somma sostenutezza*)

Vi sia guida la prudenza. In faccia  
un padre, un zio, un fratello, a un re dinanzi  
nessun di prosunzion vi darà taccia  
di ciò che piace a me. Comunque sia,  
sino a una negligenza favorevole  
un re vuole in chi pregia. Don Corrado,  
mia sorella fia vostra, e vostro ancora  
colla sorella mia sarà 'l mio regno.

(*a don Ruggiero*) Conte, questo decreto custodite.

(*gli dà il foglio*)

Gli siete padre. Fate ch'èseguito  
sia in questo giorno istesso. A' grandi tutti  
del regno mio tal lieto annunzio scorra;  
e se la mia fatalità gli affligge  
sendo inutile al trono, si rallegri  
di veder scelto un prode, un valoroso,  
robusto in arme omai, che mi succede.

GARZIA (*basso a don Gastone*)



Perduti siam. M'uccide un tal disprezzo.

GASTONE (*basso*)

Costanza, figlio. È mia la tua vendetta

10 RUGGIERO (*rasciugandosi gli occhi*)

Sire, un uom carco d'anni, com'io sono,

le benefiche vostre opre clementi

colla sorpresa loro appena... appena

lasciano in vita. A voi, signor, è dato

il poter far che un vecchio padre amante,

sull'orlo del sepolcro, lieto a quello

l'ossa commetta. Morte, or mi ferisci;

più non ti temo io già. Giugner non puote

un padre affettuoso a maggior somma

di terrene delizie. Vien, mio figlio,

abbraccia il padre tuo, stringilo al seno.

(*abbraccia piangendo don Corrado strettamente*)

CORRADO (*confuso*) Ma, padre mio... (*da sé*) Qual violenza deggio  
far a me stesso? (*abbraccia don Ruggiero*)

RE (*a parte*) Un uom utile al regno,

se fralezza di cor per giovanile

umana inclinazion lo svia e abbarbaglia,

sopraffarlo convien di benefizi,

di tenerezze alle minacce miste,

e porlo in soggezion con dolce assedio,

onde ammutisca, e al suo dover rinasca.

(*alto*) Amici, è questo il più sereno giorno

che l'Aragona avesse. Ecco opportuna

la sposa nostra, ecco la corte, ed ecco

i ministri del regno testimoni

a sì felice e desiato nodo.

GARZIA (*basso a don Gastone*) Mio re sarà il fratel?

GASTONE (*basso*) Taci; t'inganni.

SCENA XII.

INFANTA, ROSAURA, *seguito de' grandi del regno e detti.*

1 INFANTA (*basso a Rosaura*)

Qui mi volle il fratel. Credo ch'ei voglia  
firmar di don Corrado e me le nozze.

Amor mi sforza a tutto perdonargli.

La mia felicità, giuro, Rosaura,  
da voi sol riconosco. Il mio cor grato  
compenserà sì generoso dono.

ROSAURA (*da sé addolorata*)

Oh Ciel! Se viverò, come poss'io  
sofferir sì gran colpo, e non morire?

CORRADO (*da sé guardando Rosaura*)

Mia non sarà? Dovrò donarmi a un'altra?

La vita perderò, non mai Rosaura.

*(l'Infanta siede da una parte, il Re siede nel mezzo dell'assemblea)*

RE Sinor, miei fidi, al grand'uopo d'un trono  
solo un'ombra disutile onoraste.

Ma se amor, che pe' sudditi e i vassalli  
questa disutil ombra ha ognor nodrita  
può meritar d'esser compianto almeno  
meriterò da' miei popoli umani.

A sottil filo della morte il telo  
appeso sta sopra il mio capo, e presto  
breve fossa m'attende a quel destino  
che un vil bifolco ad un monarca eguaglia.

L'immagine funesta non m'affanna,  
poiché a' sudditi miei, pria di morire,  
posso lasciare un valido sostegno.

Donna Eleonora, mia sorella, erede  
legittima riman di questi stati.

A don Corrado di Moncada, illustre  
per sangue, per valore, per istinto,

idolatrato da voi tutti, unisco  
con sacro nodo marital l'Infanta.  
Egli fia vostro re; da questo punto  
la porpora a lui cedo, e in umil stanza  
tra idee di morte e idee di miglior vita  
indifferente attenderò il mio fine.  
Se negli animi vostri alcun vigore  
ha la voce d'un re, che vi fu padre,  
questa voce, un tan'uom, popoli, amici,  
ch'or divien vostro re, vi raccomanda.

*(molti degli astanti e molte voci di dentro gridano)*

Viva il Re nostro, don Corrado viva.

5 GARZIA *(fremendo a don Gastone basso)*

Ah, più non posso. E che sperar più devo?

GASTONE *(basso)* È questo il vero punto di vendetta.

*(il Re e l'Infanta si levano)*

RE Quelle destre felici unite sieno.

ROSAURA *(addolorata a parte)*

Resisti, anima mia, ch'egli acconsente.

CORRADO *(a parte)* Prima di consentir, morte s'incontri.

*(inginocchiandosi)*

Pria che ciò avvenga, Sire, a' piedi vostri...

10 GASTONE *(alto)* Ti ferma, è vano il ringraziarlo.

*(si fa innanzi con gravità)* Sire,

troppo è dannoso omai chiuder nel seno  
de' gravi arcani, che tener richiusi  
dovei sinor. La fede mia, il rispetto,  
che al regio sangue vostro io devo, l'ardua,  
non preveduta circostanza, alfine  
schiude da questo sen gli arcani a forza,  
che diverrian funesti al regno un giorno.  
Prima che a un real seggio don Corrado  
la vostra mano innalzi, il guardo vostro  
questo foglio trascorra.

*(consegna un foglio al Re, il Re l'apre e legge basso. Tutti rimangon sorpresi guardandosi l'un l'altro)*

RUGGIERO *(agitato a don Gastone)* Don Gastone,  
che vorrà dir quel foglio?

GASTONE *(con alterigia)* Il Re dirallo.

INFANTA *(basso a Rosaura)* Rosaura, che sarà?

ROSAURA *Nulla io comprendo.*

15 RE *(sorpreso)* Oh Ciel, con qual terribile scoperta,  
inaspettata e strana mi colpisci?

RUGGIERO *(affannoso)* Signor, potrei saper?...

RE *Conte, leggete.*

*(dà il foglio a don Ruggiero, egli lo riceve tremante e l'osserva)*

RUGGIERO Che miro! È questo, ben lo riconosco,  
della defunta mia Contessa sposa  
il carattere impresso.

GASTONE *(sostenuto)* Don Ruggiero,  
di mia sorella, sì.

20 RUGGIERO *(tremante, e interrottamente legge)*

*Tacqui sinora*

*una terribil verità che morte  
m'obbliga a palesar... Dichiaro e giuro  
in questo amaro punto... che Corrado...  
non è di don Ruggiero, mio consorte,  
né di me figlio... È noto a don Gastone,  
mio fratello, l'arcano. Egli a tacerlo  
obbligato è da me, fino che vive  
don Ruggiero, mio sposo. Io Adelaide,  
d'Urgel contessa, affermo.*

CORRADO *(con esclamazione)* Giusto Cielo!  
Qual folgore per me!

RUGGIERO *(oppresso)* Che lessi mai!  
L'oppressione i sensi mi rabbuia  
di questo foglio.

GASTONE *(segue con impeto)* Sire, io sarei morto

pria di svelare un scandaloso arcano  
d'un'imprudenza che la mia sorella  
di troppo macchia, e che nel sen deposito  
da un'anima spirante mi fu posto.  
Molte fiate titubante, ottuso,  
e strano forse, questo crudo arcano  
per conservar rinchiuso, sarò apparso.  
La circostanza, la lealtà, il mio zelo  
più occultarlo non può. Morto il Re, padre  
di voi, signor, gli amori fur palesi  
qui del conte Ruggiero colla vedova  
Regina, vostra madre. Sospettossi  
un occulto Imeneo; quindi obbligata  
dal geloso governo la Regina  
fu in un ritiro a chiudersi, ed il Conte  
a sposar fu obbligato mia sorella.  
Pochi giorni trascorsi, egli inviato  
fu capo dell'armata contro a' Mori.  
Venne nuova alla corte ch'egl'infermo  
giacea, spirante l'alma. Mia sorella,  
mossa da ambizione, riflettendo  
di qual grave importanza all'Aragona  
era un tal matrimonio, seppe fingere  
d'esser rimasta incinta del consorte.  
Fu l'ammirante don Raimondo, padre  
qui di Rosaura, che Aragona tutta  
smarrito piange ancora, il consigliere  
e direttore al finto parto; egli ebbe  
da un rustico villan, la di cui moglie  
spirata era nel parto, un pargoletto.  
Lo recò alla Contessa; ella allevarlo  
ed educar lo fece, come figlio,  
per colorir sul popolo l'inganno.  
Sire, questi è Corrado. Il Conte in vita

alla patria tornò. Rimase incinta  
la moglie, e partorì. Nacque don Garzia  
nipote mio, legittimo a lui figlio.

(verso Corrado con disprezzo)

Seppe costui del popol, della corte  
cattivarsi l'amor. Rossor, rimorsi  
e timor di tumulti, mia sorella  
tenne ognor titubante ed agitata  
sul palesare il ver. Morte la colse;  
mi consegnò quel foglio, e dell'arcano  
me facendo partecipe, pregommi  
che senza gran necessitate, sino  
che lo sposo vivea, nol palesassi.  
Come più tacer posso? Sire, voi  
del Conte un figlio alla corona vostra  
Or eleggete. Il Conte ha un solo figlio.  
È don Garzia, signor. È mio nipote;  
io non merito onori; il mio demerto  
d'esser re gl'impedisca; ma non tenga  
un vassallo fedel, qual è Gastone,  
un arcano celato al punto estremo  
di veder deturpar, prostituire  
dell'Aragona il diadema eccelso.

RUGGIERO (*furioso*)

Nere menzogne dell'invidia. Amico  
troppo m'era Raimondo, e troppo nobile  
spirto egli avea per tener mano a tale  
turpe bassezza, che le menti vili  
sanno inventar. Corrado è figlio mio...  
Non t'avvilir, Corrado, non smarrirti...  
M'unirò a' miei congiunti, e, benché vecchio,  
saprò punir chiunque puote...

25 RE (*altero*) Conte,  
che tentereste? A me dinanzi freni

ciechi trasporti chi la vita ha cara.

I caratteri impressi entro a quel foglio  
sono della Contessa?

RUGGIERO (*guardando il foglio e don Corrado, che sarà addolorato con una mano agli occhi*)

Oh giusto Cielo!

Lo son, negar nol posso.

(*piange*)

RE (*sostenuto*)            Ancor che fossero  
le verità vergate entro a quel foglio,  
e dal cognato vostro riferite,  
dubbiose; un'imprudenza sol potrebbe  
favorir queste nozze. Raccapriccio  
al solo immaginar ch'un sangue vile  
possa macchiar dell'Aragona il soglio.

(*entra co' grandi*)

INFANTA (*da sé*) Il cambiamento mi contrista. Amore  
mi tiranneggia... Allontaniam lo sguardo  
da un oggetto funesto agli occhi miei.

(*entra piangendo*)

ROSAURA (*da sé*) Non ho cor di mirarlo... non ho core  
di favellargli... Amor... Compassione...  
Dispetto violentano quest'alma.

Oh infelice Corrado! Quanta angoscia!...

Quanta confusione nell'abisso

di sì enorme sciagura avrai nel seno!

(*entra piangendo. Don Corrado l'osserva, sospira e prorompe in pianto*)

30 GASTONE (*da sé*)

Fu opportuno un tal passo. Egli è appoggiato  
in parte a verità. Calma, mio spirito,  
se alla meta vuoi giungere. Troncato  
è l'ascendente periglioso. Gema  
tra la plebe avvilito, e Garzia esulti.

(*entra*)

GARZIA (*da sé*) A vendetta sì grande questo core  
dovria calmarsi, eppure il sol riflettere  
che quel villan sinora oppresso m'abbia  
la preminenza mia soprafacendo,  
d'ira m'accende, e l'avversion ravniva.

(*entra*)

CORRADO (*addolorato*)

M'abbandonano tutti, e sol mio padre!...

Ah, ch'io non ho più padre.

(*prorompe in pianto*)

RUGGIERO (*con trasporto*) Sì, mio figlio...

(*gli va incontro, poi si trattiene*)

Oh Cielo...! Oh Cielo! Egli non è mio figlio!

(*piange*) Vostra è la causa, oh Numi... Ah, s'io lo miro,

questo poco di vita, che m'avanza,

mi toglie angoscia... Egli non è mio figlio!...

Vecchio imbecil, che vuoi? Meglio è partire.

(*s'avvia piangendo*)

CORRADO (*con voce addolorata*)

Don Ruggiero, e voi pur m'abbandonate?

35 RUGGIERO (*trattenendosi*)

Chi resister potrebbe a questa voce,

che l'alma mi ferisce...?

(*apre le braccia*)

Figlio mio...

(*si trattiene*)

Ah, lascia, lascia, che sfogar io possa

il mio crudo dolor co' pianti occulti.

(*entra piangendo*)

CORRADO Egli è partito! Oh misero Corrado!

Non hai più genitor... non hai più amici...

non hai più albergo... un vil bifolco sei.

Rosaura... Oh Cielo! Immagine funesta!

Più non merto il tuo cor...! Vortice amaro



d'angoscia, di vergogna, ah non lasciarmi  
a una serie d'affanni. Nel tuo abisso  
chiudi i miei giorni, e la memoria mia.

## ATTO TERZO

*Il teatro rappresenta un orto rustico della reggia con qualche albero ed è chiuso da muraglie.*

SCENA I.

DON GASTONE, DON GARZIA, *soldati e villani lavoratori dell'orto*, e DON CORRADO.

*Don Corrado sia vestito interamente da villano rustico; i suoi vestiti dinotino miseria e verità.*

1 GARZIA Sia cacciato al lavoro, e non s'ascolti.

CORRADO *(con umiltà)*

Signor, sarà delitto, se somnesso  
alla vostra pietà chiedo per grazia  
di non esser sforzato in questa corte  
a rimanere in sì misero stato?

Io m'assoggetto già della mia nascita  
all'amara vicenda... Umanitade  
qui allevata in grandezza, e qui scagliata  
in sì vile esercizio... si risente...

Mi vergogno, signor... dinanzi a tanti  
che mi videro prima... Ah queste lagrime  
permettete, signor, ch'io possa spargere  
lunge da queste a me mura fatali. *(piange)*

GARZIA *(fiero)*

L'impossibile chiedi. È necessario  
che 'l popolo in tumulto ammutinato,  
che la nascita tua vile non crede,  
si persuada nel saper che umile  
del padre tuo t'eserciti agli uffizi.  
Tal è il regio decreto. L'ubbidisci.

CORRADO (a don Garzia)

Impetrar voi potreste... per quel titolo  
che di fratel per tanto tempo...

5 GARZIA (con dispetto)

Taci.

Non esca più dal labbro tuo un tal nome.

Quella cervice abbassa, ed avvilito  
nella nascita tua, prova d'invidia  
gli acuti morsi nel mirar ascendere  
in sul soglio, che tu vicino fosti,  
villano, ad occupar, chi sopraffatto  
fu dall'audacia tua per lungo tempo.

(entra)

CORRADO (a don Gastone)

E in voi, signor, pietà ritrovar posso  
d'andar lunge di qua?

GASTONE D'un re a' decreti  
non m'oppongo giammai.

CORRADO Qual può quell'alma  
allettamento aver di qui vedermi,  
dove onorato fui, nella bassezza  
di sì vile esercizio!

GASTONE Non fu mai  
bassezza esercitar l'arte del padre.

(entra co' soldati. I lavoratori entrano dall'altra parte con un atto di  
commiserazione verso don Corrado)

## SCENA II.

DON CORRADO *solo dopo una breve pausa e qualche passo.*

1 È ver, folle son io. Da me medesmo  
a me medesmo son crudo tiranno.  
Chi fuor di sé felicità cerca,

sol di far sé infelice è sempre in traccia.

Se v'è felicità tra mortali,  
ne' cori nostri alberga. Nel cor mio  
la saprò rinvenir. Questo martirio,  
che per la mia caduta in stato umile  
vuol tormentarmi, è sol d'una corrotta  
viziata fantasia misero effetto.

Figlio a un villano io nacqui... Se allevato  
fossi tra zappe e marre, or non avrei  
queste molestatrici idee tiranne.

Sogna un villan talor d'esser monarca;  
si desta, ride, e colla vanga in collo  
vassi placidamente a volger zolle.

Sognai sinor... fu lungo il sogno... E bene;  
argomento egli sia di lunghe risa.

*(dopo una breve pausa sospira)*

Don Ruggiero al mio cor... Non è mio padre...

Può saziare anche un villano abbiotto  
amando il suo signor gli affetti suoi.

L'amerò, sarà grato... Oh Dio! Rosaura,  
tu sei fitta nel cor, dov'io ricerco  
la mia felicità; tu m'impedisci

di poterla trovar. *(piange; si scuote)* Che! Mi soccorra  
l'immagin viva d'un volubil sesso.

Splendeva in me fasto, ricchezza e nascita,  
le ispiravano amor. Colla caduta  
di Corrado infelice, i suoi disprezzi  
nati saranno, e ambizion donnesca  
in qualche nuovo sol sarà occupata,  
o in nuovo sol disposta è d'occuparsi.

Una tal verità mi sia conforto.

SCENA III.

TRUFFALDINO e DON CORRADO.

1 TRUFFALDINO *Esce con una vanga in mano. (a parte) Egli ha qualche soggezione, perché ha conosciuto don Corrado un gran signore; ma ha ordine di farlo lavorare. Osserva don Corrado; all'abito conchiude ch'egli è un birbante, che non deve dargli soggezione. Pensa se deva dargli il titolo di Eccellenza o del tu. Osserva le vesti; ride, conchiude il tu. Lo chiama con disprezzo.*

CORRADO *(alterato)*

Che vuoi, villan?

TRUFFALDINO *Si sbigottisce. Pargli ch'egli conservi un contegno pericoloso per le sue spalle. Si fa coraggio; narra a don Corrado ch'egli per la protezione di Rosaura ebbe la carica d'ortolano, e che gli fu data incombenza per parte del Re di farlo lavorare. Che la corte e il Re vuole ch'egli sia un villano; che 'l popolo vuole ch'egli sia un signore. Che dal canto suo lo crede villanissimo, perché non ha i pregiudizi popolari. Che il Re per persuader gl'ignoranti ha commesso ch'egli lavori mansueto e persuaso della sua nascita. Che deve dunque scavare una fossa a quella parte. (addita il luogo) Che, se per sorte ricuserà, ha degli altri ordini che tiene in petto, e che li paleserà a tempo opportuno.*

CORRADO *(con alterigia)*

Mi narra. Quali sono

gli ordini che mi taci?

5 TRUFFALDINO *Gli ricorda che deve abbandonare l'alterigia; che un villan seminando ravanelli, lattuga e zucche baruche, l'ha fatto nascere. Che non faccia il bravo, perché gli ordini, che ha in petto, sono di bastonarlo.*

CORRADO Bastonarmi!

Ed avrai tu coraggio d'eseguirli?

TRUFFALDINO *Che s'ingegnerà. Si ricordi di ricevere le botte pacificamente, ch'egli non vuole imbrogli.*

CORRADO *(cambiando contegno, e con tutta l'umiltà)*

Buon uom, non dubitate. Occasione

non vi darò di maltrattarmi. I primi

moti scusate nella mia sciagura.

Se ne' principi mal esperto sorse

ben non vi servirò, mi perdonate.

Imparerò; mi troverete assiduo.

*(prende la vanga)*

Dite ciò che far deggio, e ubbidirovvi.

TRUFFALDINO *incantato prorompe in pianto.*

10 CORRADO Non piangete, buon uom; non c'è motivo.

TRUFFALDINO *(sempre piangendo)* *Che ha compassione, e che certo, certo almeno gli vuol fare il ruffiano, perché possa sollevarsi qualche momento. Il Re ha commesso, pena la vita, agli ortolani che non lascino accostare e parlare nessun della corte a Corrado. Che la sua padrona Rosaura l'ha pregato, ripregato a lasciarla venire, e che a forza di lagrime, mescolate con qualche zecchino, l'ha persuaso a porsi a rischio della vita, che le ha insegnata una via segreta di venire in quella parte.*

CORRADO *(sorpreso)*

Rosaura ciò vi chiese! Ah, dovevate proibirle di venir.

TRUFFALDINO *Che la frittata è fatta, e che già se ne viene.*

CORRADO Correte, amico.

Deh per pietà impedita ch'ella venga.

15 TRUFFALDINO *Perché sia così debile di spirito. È finalmente una donna; che paura abbia? È vergognoso il suo timore; egli farà la spia, perché non siano sorpresi; accetti il buon animo; non si perda in un bicchier d'acqua ec.*

*(entra)*

CORRADO *(agitato)*

Rosaura in questo loco...? Ella ancor m'ama!

Ella vedrammi in questi rozzi panni!

Sì mendico! Sì lacero! Sì oppresso!

Ah, non ho cor di rimirla in faccia.

*(s'appoggia alla vanga, piangendo, colla schiena volta alla parte da dove giunge Rosaura)*

SCENA IV.

ROSAURA e DON CORRADO.

1 ROSAURA (*smaniosa uscendo*)

Né potrò ritrovarlo! Io vorrei pure  
un mezzo suggerirgli onde potesse  
tentar la sua salvezza. Oh inique corti!  
Oh grandezze insidiate e perigliose!

(*osserva don Corrado*)

Quant'è felice quel villano! Ei deve  
senza idee gigantesche d'una falsa  
educazion, tra que' ruvidi panni,  
sudando in sulla vanga esser tranquillo.  
Additarmi ei saprà forse Corrado.  
Ehi, villano... villano...

(*don Corrado si volge a Rosaura, che sorpresa retrocede esclamando*)

Oh Dio! Corrado...!

CORRADO (*piangendo*) Oh Ciel!

(*egli s'appoggia alla vanga sostenendosi e dirottamente piangendo con una mano  
agli occhi*)

ROSAURA (*con voce addolorata*)

Corrado, voi siete ortolano!

CORRADO (*levando alquanto la faccia*)

Non lo sono, signora. Del custode  
di quest'orto son io l'infimo servo.

(*ricade nella sua prima attitudine e nel suo pianto*)

5 ROSAURA Numi! Chi a tanto mai poté avvilirvi?

(*ella prorompe in pianto*)

CORRADO (*scuotendosi e prendendo vigore*)

Signora, afflizione non vi prenda.  
Un'alma grande, che quel sen racchiude,  
non devono del caso le vicende  
sorprendere giammai. Tutto ha 'l suo fine.  
Le cadute improvvisate in lor sol hanno  
di crudeltade un vano e falso aspetto.  
S'io resisteva nella mia grandezza  
di pura illusion, morte m'avrebbe

all'uom più miserabile del volgo  
presto o tardi eguagliato. Io vi scongiuro,  
per quanto ha il Ciel di sacro, a non volere  
co' pianti vostri indebolir d'un'alma  
la provida costanza. Voi pur siete  
quella che pria eravate. Io più non sono  
quello ch'era da prima. Nelle nostre  
circostanze, signora, il splendor vostro  
oscurar può la mia bassezza. Audacia  
non ho di cagionarvi un sì gran danno.

*(egli vuol fuggire. Rosaura lo trattiene, e sempre piangendo)*

ROSAURA Fermatevi... *scoppiare il cor mi sento.*

Creder mai non potrò che chi possiede  
sì nobil spirto... *ah che 'l dolor m'opprime!*

CORRADO È crudeltà la vostra, non pietade...

Lasciatemi fuggir.

*(vuol fuggire, Rosaura lo trattiene)*

ROSAURA Fermati... oh Dio!

Ah che l'angoscia mia vigor mi toglie...

Celar non posso del mio core oppresso

i sentimenti omai. La tua umiltade...

la tua costanza grande a me ti fanno.

Gli accenti tuoi furono acuti dardi,

credimi, a questo cor. T'amo... sì, t'amo.

Leggiera nube di maligna invidia,

no, nasconder non puote all'alma mia

la nobiltade tua, la tua grandezza,

i tuoi fregi, la fede, il tuo valore.

È un mentitor chi tenta d'avvilirti.

Spirto, Corrado. Un padre hai che t'adora.

Egli ha de' Stati, de' vassalli. Scagliati

del popolo nel mezzo. Ammutinato

egli è già in tuo favor. Ti scuoti; muoiano

i traditori tuoi tutti. Io medesma...



Io medesma al tuo fianco coraggiosa...

10 CORRADO (*con serietà e freddezza*)

Sono un villan, signora. Non ho padre.

Coltivar queste piante è a me commesso.

D'un sovrano a' decreti io non m'oppongo.

ROSAURA Tu villano?... Ah, non dirlo. Il Ciel punisca  
colle folgori sue chi tal ti crede.

Deh non abbandonar l'idee del fasto

così vilmente. Quest'infamia vana,

qual nebbia, svanirà; sarai mio sposo...

Sì, sarai sposo mio.

CORRADO (*addolorato*) Ah, non usate  
di quest'arma terribile la forza;

la mia costanza non contaminate.

(*piange*)

ROSAURA (*con tenerezza*)

Deh sì; t'invita amor... risolvi... lasciati

guidare al mio consiglio, da' consigli

del nostro caldo amore.

CORRADO (*precipitando a' piedi di Rosaura*)

Ma chi è indegno

di stare a' piedi vostri, come puote

esser degno giammai di possedere

questa mano adorabile!

(*le bacia la mano piangendo*)

15 ROSAURA Finisci

d'esprimer questi sensi. Sorgi, e leggi

le mie disposizion di questa mano

negli occhi miei.

(*ella piange, don Corrado si leva, si mette una mano alla fronte; rimane in pensiero. Rosaura segue*)

Risolvi omai; che attendi?

CORRADO (*scuotendosi*) Ah, la mia gratitudine mel vieta.

ROSAURA (*con disperazione*)

Ah, la tua gratitudine m'uccide.

(*piange*)

CORRADO (*con grandezza e costanza*)

Se 'l mio stato infelice desta in voi  
tanta compassion, tanto fervore,  
impetrate, signora, che fuggire  
possa da questo regno. Le caverne  
più oscure m'accorran, risuoneranno  
de' miei singulti, e quest'alma spirata,  
queste abbiette ossa mie nasconderanno.

ROSAURA Quali immagini tetre!... Tu mi sprezzi?

20 CORRADO V'onoro anzi, signora. Siate giusta;  
la circostanza mia sol condannate.

ROSAURA Ah, Corrado... signor...

CORRADO Non proseguite.

ROSAURA Che ti trattien?

CORRADO L'onor vostro.

25 ROSAURA Che temi?

CORRADO L'esser mio disugual.

ROSAURA Chi mette il dubbio?

CORRADO La mia sciagura.

ROSAURA E la tua lingua il dice?

30 CORRADO (*con un sospiro*)

Ella nol può negar.

ROSAURA (*altera*)

Or ben; si pensi

dunque al decoro mio... Dagli occhi miei  
t'invola tosto.

(*don Corrado con una mano agli occhi s'avvia. Rosaura l'osserva, e commossa*)

Don Corrado, dite;

v'ho forse discacciato?

CORRADO Sì, scacciato.

ROSAURA Ah, mi perdona. L'alma mia non ebbe  
alcuna parte nell'error del labbro.

(*ella piange*)

CORRADO Signora, riflettete all'onor vostro.

35 ROSAURA (*con dispetto*)

Ben dici... Io me l'avea dimenticato.

Addio. Farò che 'l Re t'accordi tosto  
permission d'allontanarti.

(*in atto di partire sdegnosa*)

CORRADO Adunque

partite voi?

ROSAURA (*sdegnosa*)

Sì, parto.

CORRADO Un sol momento  
ancora...

ROSAURA (*con impeto*) Nulla può più trattenermi.

Gli occhi m'apristi sul decoro mio.

Se non è il sangue tuo vil, l'avvilisce  
questa tua azion. Maggior viltà in un uomo  
è 'l confessare un sangue vil, se vile  
sangue non ha, che non è, vile avendolo,  
se cerca d'occultarlo con inganno.

(*entra collerica*)

SCENA V.

DON CORRADO.

1 Oh infelice Corrado? Sin gli oggetti  
tuoi più soavi divenuti sono  
delle viscere tue strazio crudele.

(*dopo una breve pausa, scuotendosi*)

Corrado, o del passato omai ti scorda,  
o mori. Agli esercizi di tua nascita  
mansueto t'avvezza. (*raccoglie la vanga*)

Sia disciolta

questa macchina vile e sfortunata  
dalle lagrime mie, da' miei sudori.  
(egli si ritira da una parte del teatro e lavora)

SCENA VI.

DON RUGGIERO, *due servi*, DON CORRADO.

*I due servi con de' cenni supplichevoli vorranno trattener don Ruggiero.*

1 RUGGIERO (*a' servi*)

Non mi curo di vita; ella è anche troppo  
addolorata, è già presso al suo fine.

Ite, tenete pronti que' destrieri.

(*i servi con inchino partono*)

Pietoso Ciel, se a liberar m'assisti

Corrado mio da queste inique mura,

filiciti il mio fine.

(*vedendo don Corrado, che sarà al lavoro colle spalle a lui volte*)

Amico. Amico.

(*don Corrado leva la faccia. Don Ruggiero apre le braccia e gli corre incontro precipitoso*)

Corrado!

CORRADO (*lasciando cader la vanga, gli corre incontro*)

Padre mio...! Ah, che tradito  
m'ha 'l desiderio...! (*precipita a' suoi piedi*)

Mio signor, scusate...

RUGGIERO (*abbracciandolo e piangendo*)

Non mi privar di questo nome. Questo  
m'onora, caro figlio mio. Mi chiama  
sempre... sempre col nome di tuo padre.

Al più umil de' miei servi non disdice  
questo titolo usar. Tu sei mio figlio,  
e, s'anche non lo fosti, tu saresti

figlio dell'amor mio... Specchiati in queste  
affettuose lagrime, ed in queste  
riconosci il tuo sangue. Maggior prova  
dare a te non potrei d'esser tuo padre,  
che coll'allontanarti da un recinto  
di miseria e d'orrore. Esci, Corrado;  
tutto è parato alla tua fuga. Ardito  
entra ne' Stati miei d'Urgel; tuoi sono;  
solennemente a te gli cedo. Il popolo  
apriratti la via. Mostrati degno  
figlio mio. T'arma, ti difendi, avvampa,  
non avviliti. La vecchiezza mia,  
mio malgrado spossata, fa risplendere.  
Un don Gastone, un Garzia, un Re sedotto  
ti sforzano all'impresa. Questo braccio,  
benché tremante, forse di sola ombra  
a te non servirà. Sorgi. (*don Corrado si leva*)

Risolvi,

che fai? Perché perplesso. Non rispondi?

CORRADO Qual eccesso, signor, di tenerezza? (*ascolta*)

Ma gente sento entrar... Deh vi salvate.

5 RUGGIERO (*agitato*) Sì, ben dicesti... se scoperto io fossi...

Guasto sarebbe il mio disegno... occulto...

mi celerò... rimarrai solo... e allora

via di qua condurrotti... T'avvicina;

voglio pria di partir rassicurarti

del paterno mio amor... Non so staccarmi...

(*egli va per abbracciarlo*)

CORRADO Ah, mio signor, qualche riflesso date  
alla disuguaglianza ch'è tra noi.

RUGGIERO Taci, deh taci, non amareggiare  
la tenerezza mia.

(*l'abbraccia strettamente e lo bacia piangendo*)

Quanto vigore

alla facella mia languida dona

questa dolce union!

CORRADO        Signor, piangete!

RUGGIERO No, figlio mio, non piango. Egli è un effetto  
della soavità di questo core.

10    CORRADO Oh Ciel! Sento vicino il calpestio.

RUGGIERO *(sempre abbracciato)*

Male avvenir non può ch'eguagliar possa

lo staccarmi da te. Giunga chi vuole,

fosse anche il Re medesmo. Saprei dirgli:

dal sen d'un padre non si stacca un figlio.

*(segue a baciare don Corrado)*

SCENA VII.

DON GARZIA, DON RUGGIERO, DON CORRADO.

1    GARZIA *(indietro, dopo aver osservato con sorpresa l'attitudine di don  
Ruggiero)*

Signor?

RUGGIERO *(sbigottito staccandosi)*

Misero me! Garzia è qui giunto.

Se abbracciati ci vide...

*(si raschiuga gli occhi)*

Se ci vide...

Perduti siamo. Amico, io ti compiango.

*(a don Corrado fingendo)*

Qui nel destino tuo t'umilia, e spera;

farò per te quanto potrò.

GARZIA *(avanzandosi con atto di rimprovero)*

Signore,

nel punto in cui la nuova lieta io reco

al padre, che 'l Sovrano a me concede

e l'Infanta ed il soglio; che rimane

all'affetto d'un padre a compartirmi,  
se immerso è tutto, affascinato e cieco  
cogli amplessi ed i baci a un vil bifolco?  
RUGGIERO Garzia, viltà non fu giammai ne' grandi  
il consolar gli afflitti. Non disdice  
l'accarezzare un animale domestico,  
che negli alberghi nostri fu allevato.  
Corrado è ragionevol creatura,  
crebbe sotto al mio tetto, e rispettoso  
sempre mi si mostrò. Nella sciagura,  
in cui lo miri, supplice chiedeami  
che impetrassi dal Re di poter ire  
ad espor la sua vita nella guerra  
in servizio del Re. L'animo mio  
a sì nobil coraggio si commosse;  
di procurar tal grazia prometteagli.

5 GARZIA (*con derisione*)

Alla guerra? alla guerra? e quai battaglie  
saran per un villano?

CORRADO (*riscaldato*)

Potrebber esser  
un tal riflesso ingiusto. In questo punto  
valgo assai più però, che quando fui  
fratello vostro.

GARZIA (*collerico*)

Tu fratello mio!  
E in faccia mia ch'esprima quel tuo labbro  
soffro un tal nome?

CORRADO Offesa non vi feci.  
Essendo fratel vostro, m'animava  
idea di sangue illustre nell'imprese;  
debitor di mie imprese era a quel sangue.  
Oggi nella bassezza avvolto, immerso,  
chiaro discopro che l'opre mie tutte,

Che dinotan grandezza, figlie furo  
del mio valor soltanto. Azioni mie  
son tutte quelle ch'io credea del sangue.  
Se valgo or più di ciò che valea prima,  
giudicate, signor.

GARZIA (*sdegnoso*)

Questo è un dar pregio  
a una nascita oscura.

10 CORRADO (*con grandezza*)

È maggior pregio  
esser villano e di valor fornito,  
ch'essere cavalier ambizioso,  
e maligno e codardo.

GARZIA (*collerico*)

Temerario!

Così meco ragioni?

RUGGIERO (*con voce di commiserazione*)

Garzia... figlio

di più non l'avvilire; egli è abbastanza  
miserabile, oppresso.

GARZIA Io lasciar devo  
tal baldanza impunita?

(*porta la mano alla spada*)

RUGGIERO (*con impeto*)

Olà, imprudente;  
rispetta la presenza di tuo padre.

15 GARZIA Coll'animar costui secretamente  
a non rispettar me, mi dispensaste  
dalla necessità del rispettarvi.

CORRADO (*altero*)

Don Garzia, per mio conto tutto soffro;  
ma, sin che averò sangue in queste vene,  
difenderò il rispetto che si deve  
al padre mio.



GARZIA (*fieramente*)

Qual padre?

CORRADO (*umiliandosi*)

Perdonate

della mia gratitudine un trasporto...

Un error del mio labbro.

RUGGIERO (*con trasporto*)

Non pentirti;

disse il vero quel labbro; sei mio figlio...

Felice il genitor che ti produsse!

(*piange*)

20 GARZIA Voi lo chiamate figlio!

RUGGIERO (*con impazienza*)

L'alma mia

s'è dichiarata.

GARZIA (*furioso*)

E ben; leviamci dunque

dagli occhi tal vergogna.

(*sguaina la spada con furore*)

CORRADO (*a don Ruggiero*)

Mio signore,

io vi chiedo perdono.

(*gli leva la spada*)

Un'infelice

vita difendo, che nessuno offese.

(*si mette in guardia. Don Garzia lo assalta, egli non fa che parare*)

RUGGIERO Fermate... olà, fermate... oh sventurato  
misero padre!

(*don Garzia nel portare un colpo, che vien semplicemente parato da don  
Corrado, si ferisce leggermente una mano*)

25 GARZIA Va, il furor fu quello  
che m'acciecò. Nel sangue tuo vilissimo  
non mi deggio lordar.

(*si guarda la mano*)

Tu mi feristi!

CORRADO Vi feriste, signor, da voi medesimo.

GARZIA (*furioso*) Oh traditore! Olà, servi, soldati.

(*rimette la spada, e si ravvolge la mano in un fazzoletto*)

SCENA VIII.

DON GASTONE, *soldati e detti.*

1 GASTONE Che fu?

GARZIA V'appello testimoni tutti.

Con quella spada quel villan, mirate,  
mi ferì questa mano.

RUGGIERO (*mettendosi nel mezzo*)

Chi rispetta

il nome mio, avanzarsi non ardisca.

GASTONE Troppo debile vecchio?... (*a' soldati*) L'assalite;  
arrestatelo tosto, e, s'ei resiste,  
questo regio recinto rispettabile  
colla sua morte vendicato sia.

5 RUGGIERO Ah inumani!... ah crudeli!... ah traditori...

Fuggi, Corrado, salvati.

CORRADO Signore,  
chiedo perdono. A morir solo appresi,  
a fuggire non mai.

(*vien assalito, egli difendendosi rincula. Don Gastone, don Garzia, animando i  
soldati, lo seguono, entrano*)

RUGGIERO Pietoso Cielo...!

Tu lo soccorri... Io già mancar mi sento.

GARZIA (*di dentro*)

Seguitelo, s'uccida, non si curi  
la rivolta del regno.

RUGGIERO (*agitato grida*)

Ah traditori...!

Fermatevi... fermatevi... oh caduca  
età mia, che impossibile sì mi rendi,  
perché puoi tu con tanta forza accendere  
il dolor mio...! Stanche... tremanti membra...  
Perché aderir v'è tolto a' caldi impulsi  
che suscita quest'alma...! E tanta offesa  
soffrirò dunque...! Tardo e tremebondo  
ti seguo, figlio mio... Se te seguendo  
nella difesa tua... Nel vendicarti  
non potrò dimostrar d'esserti padre,  
un'egual morte ed un sepolcro istesso...  
Un'iscrizion ci farà padre e figlio.

(entra)

SCENA IX.

*Camera corta.*

BRIGHELLA e TARTAGLIA, *indi* PANTALONE.

1 BRIGHELLA (*con fogli in mano*) Mo sior sì, i accidenti de sta zornada m'ha svegià l'estro; ho resolto, voggio componer un dramma flebile. Cossa ghe par in sti primi atti della mia ossadura?

TARTAGLIA Tu farai un cattivo dramma, ma quel povero Corrado, grande di Spagna, divenuto improvvisamente villano, quella Rosaura che l'ama ancora, benché sia un cavafosse, quel vecchio don Ruggiero che vuole che sia suo figlio, e va piangendo per la corte, m'interessa tanto che non posso trattenere le lagrime, e bisogna che pianga assolutamente.

(*piange con caricatura*)

BIGHELLA Quella no xe bocca da dramma flebile, la xe un ingiurioso trattenimento; ma voggio notar anca i so sberleffi, perché el dramma non sia spogio de ridicolo. Ghe par che chi gh'ha bon senso abbia da interessarse in sta sorte de spagnolade? Come diavolo se pol giustificar tanti assurdi? Sti amori eroici sproporzionadi, ste nascite stravaganti de scondariola, ste simpatie paterne no xe

ammesse dai boni filosofi. Sta Infanta che gera tanto innamorada de don Corrado, che se contenta de sposar don Garzia con tanta indifferenza, xe una stravaganza che no xe giustificabile, un'improprietà che offende el carattere d'una eroina.

TARTAGLIA Una donna che ha voglia di marito, che prende quel marito che può avere, sarà un assurdo? E tu conosci la natura, poeta stitico, e vuoi fare un dramma! Sai tu quante principesse si maritano per politica? Va va, poeta drammatico, scrivi la canzone del caro cacomiro.

5 PANTALONE (*uscendo affannoso*) Cossa feu qua poltroni? No savè le baruffe dell'orto? Spade fuori. Corrado xe perseguità. Tutta la corte xe in revolucion. Corrà, ammazzai, vegnì a metter de mezzo. (entra)

TARTAGLIA Poeta, nuovi accidenti; vieni a raccogliarli per l'ossatura del tuo dramma flebile.

(entra)

BRIGHELLA Xe necessario che no me espona a pericoli. I poeti xe manco matti de quel che se crede. La me dirà i accidenti, sior Tartaglia; i servirà per l'ultimo atto. Prego el Cielo che i abbia della passion nobile, che possa dilatar le fibre dei cuori.

(entra)

## SCENA X.

*Sala con verone da aprirsi.*

ROSAURA e DON CORRADO.

*Rosaura esce da una parte, don Corrado dall'altra fuggendo colla spada in mano.*

1 CORRADO (*affannoso*)

Se questo sacro asilo non mi salva,  
morto son io.

ROSAURA (*uscendo*)

Corrado, che t'avvenne?

CORRADO Signora, son perduto. Don Gastone...  
don Garzia... de' soldati, avidi tutti

della mia morte, sono alle mie spalle...

Se la vostra pietà non mi soccorre,  
trucidato sarò.

ROSAURA Misero!... Io sento  
romor vicino... Deh, Corrado, fuggi...  
Per quell'uscio t'avvia... Conduce quello  
di don Ruggiero alle terrene stanze;  
disabitate son, celati in quelle...  
Non tardar per pietà.

5 CORRADO Signora, addio.  
Se più non vi rivedo, il Ciel compensi  
quel soccorso che umana m'offerite.

*(egli fugge per la parte additata da Rosaura)*

ROSAURA *(agitata)* I tiranni satelliti qui giungono...  
Come potrò impedir?... Lo seguiranno...  
Arte, m'assisti, ond'io possa salvarlo.  
*(ella corre ad aprir il verone, affacciandosi a quello con impeto)*

#### SCENA XI.

DON GARZIA, DON GASTONE, *soldati tutti colle spade ignude, e furiosi,*  
ROSAURA.

1 GARZIA Per questa parte entrò.

ROSAURA *(volgendosi, come spaventata, colle mani ai capelli e fingendo di non veder gli astanti, esclama)*

Che vidi...! Quale

periglioso cimento!

GARZIA In queste stanze,  
signora, entrò Corrado.

ROSAURA È vero, è entrato...  
Sento ch'io tremo ancora... che cimento  
di villano arrischiato...!

5 GARZIA Dov'è ito?

In quelle stanze ei fia, meco venite.

*(s'avvia verso la parte dove Corrado è entrato)*

ROSAURA Vana è l'opra, signor. Era qui sola;  
furioso è qui entrato, spaventommi.

Veloce ha quel verone aperto, e fuori  
balzò d'un salto. Raccapriccio a dirlo.

Al veron corsi, m'affacciai, credei...

Chi dubitar poteva di vederlo  
morto infranto giacer? Lo vidi illeso  
da una colonna sciogliere un destriere

che il caso gli offerì, salirvi sopra,  
fuggir veloce... Che disperat'alma!

Qual ardito villan precipitoso!

GASTONE *(sorpreso)* Misero me! *(basso a don Garzia)*

Tu non sai tutto, Garzia...

Può questa fuga riuscir fatale...

La morte di Corrado è necessaria.

GARZIA *(a' soldati)*

A' confini del mondo si persegua,  
s'uccida il traditor.

*(s'avviano tutti verso la parte opposta a quella per cui entrò don Corrado)*

ROSAURA *(da sé agitata)* Salvo è per ora.

Ciel, fa che don Ruggiero io veder possa.

*(entra)*

SCENA XII.

*Il RE, guardie, DON GASTONE, DON GARZIA, soldati, indi DON RUGGIERO.*

*Don Gastone e don Garzia s'incontrano nel Re nell'atto d'entrar furiosi.*

1 RE Fermate. Quai tumulti in questa corte  
di scandalo?

GARZIA I decreti vostri furo

da Corrado villano calpestati.  
Del vecchio padre mio la debolezza  
lo chiama figlio ancor, contro alla chiara  
dichiarazion contraria. L'acchezza  
segretamente. In suo favore il popolo  
va suscitando alle sedizioni  
contro la Maestà vostra. Questa mano,  
che armata a sostenere l'onor vostro,  
signor, mirate, dal villano audace  
entro a questi recinti fu ferita.

*(qui don Ruggiero indietro)*

La cagion de' tumulti ora v'è nota.  
Sopra un destrier fuggì. Sire, un sovrano  
regio comando il vendicar commetta  
in tanto eccesso il sacro asilo vostro,  
il decoro d'un re.

RUGGIERO *(facendosi innanzi con disperazione ed impeto verso al Re)*

Pria che quel labbro  
tal vendetta pronunzi, se v'irrita  
la verità, che un'alma audace e franca  
esprime coraggiosa, commettete,  
signore, in questo punto, che rossegi  
questa soglia di tutto il sangue mio.

*(alzando la voce)*

Don Corrado è mio figlio; esce la voce  
da quest'alma; Corrado è figlio mio;  
chi 'l nega, è un traditor. La sola morte  
per sostener tal verità mi resta;  
e ben, la morte mia qui si pronunzi.

RE *(austero)*

Conte, che dite! Omai l'età cadente  
imbecille vi fa, cieco vi scaglia  
ne' gravi eccessi, al precipizio.

5 RUGGIERO *(con ardire)*

Nulla,  
signor, mi sbigottisce. Se a difendere  
la verità, che nel cor mio ha radice,  
contro a' persecutor maligni, morte  
acquistar mi degg'io, morte colpisca.  
Don Corrado è mio figlio, è figlio mio.  
Dinanzi al Re, dinanzi a' traditori  
ed al popolo tutto lo sostengo.  
Morirò sostenendolo mio figlio.

*(piange)*

RE Vecchio infelice! Oh età cadente, a quali  
vergognosi deliri e perigliosi  
ridur puoi de' grand'uomini la mente,  
che tanto saggi fur!

*(alle guardie)*

S'arresti il Conte.  
Il villan si persegua. O vivo, o morto,  
s'abbia; ve lo commetto. Egli non vada  
per tanto eccesso immune dalla pena  
che se gli deve.

*(molte delle guardie partono)*

RUGGIERO *(con esclamazione)*  
Oh Numi...! Oh figlio mio...!  
Oh figlio di quest'anima! Soccorso  
ti doni il Cielo... Il Ciel solo a te resta.

*(piange dirottamente)*

RE *(a don Gastone)*  
Nelle sue stanze sia condotto; in quelle  
sia custodito e preservato. Alcuno,  
sin che 'l popolo in calma non sia reso,  
non gli favelli. Don Gastone, in punto  
sien dell'Infanta e di don Garzia poste  
le nozze tosto. Insofferibil peso  
m'è 'l scettro ognora più. Le sedizioni,



questi tumulti, troppo grave soma  
divenuti mi sono.

GASTONE I cenni vostri  
eseguiti saranno.

*(fa cenno a due guardie di condur via don Ruggiero)*

10 RUGGIERO *(piangendo)*

Oh mio Corrado...?

*(osserva le due guardie, che s'avvicinano per prenderlo, le guarda con ferocia,  
indi rivolto al Re con grandezza)*

Sire, andr  preso vergognosamente  
per un ordine vostro chi tanti anni  
e da tante nazioni il regno vostro  
colla spada e col sangue vi difese?

RE Conte, ben so quanto vi devo. Sdegno  
non   l'ordine mio, ma gratitudine.

Presto della mia stima avrete prove.

Lo conducete nelle stanze sue;  
custodito ivi sia gelosamente.

*(entra. Due delle guardie, sostenendo per le braccia don Ruggiero, lo conducono  
verso i suoi appartamenti)*

RUGGIERO *(piangendo)*

Sì... nel grembo alla morte conducetemi...

A vederlo monarca ero vicino...

nelle man de' carnefici lo lascio...

misero padre...! sciagurato figlio!

*(entra)*

SCENA XIII.

DON GASTONE, DON GARZIA.

1 GASTONE *(da s  guardando dietro a don Ruggiero)*

Miserabile costanza!... mi spaventi.

*(dopo aver guardato intorno sospettoso e torvo)*

Garzia, non è sicura la tua sorte.

GARZIA Perché, signor?

GASTONE Corrado è via fuggito...

Un terribile arcano... (guarda intorno)

Ah, è necessario

che celato egli sia sino alla luce...

Deggio seguire il Re... non dar sospetti...

eseguire i suoi cenni... Il più celato

e solitario luogo della reggia

scegli, m'avvisa, ivi m'attendi, e tosto

ch'io mi possa sottrar, non dar sospetto,

teco sarò... A gran cose t'apparecchia.

(entra)

GARZIA (confuso)

Egli mi fa tremar. Che vorrà dirmi!

Troverò il luogo solitario. Avviso

cauto dargli saprò. Verrà, udiremo.

(entra)

#### SCENA XIV.

*Il teatro si cambia e rappresenta una gran sala terrena magnifica, con varie sedie, tavolini e varie porte. La notte è oscurissima.*

DON CORRADO *esce da un uscio nel fondo colle mani innanzi tentoni.*

1 Buia è la notte; favorir dovrebbe  
da una città funesta la mia fuga.  
Non so dove mi sia. Trovar potessi  
l'uscita per fuggire... Oh miserabile  
umanità incostante!... Poco prima  
avidò d'uscir fuori di miseria  
colla morte era, ed or che mi sovrasta  
il periglio di morte, un'infelice

vita abborrisco di lasciar. Fuggendo  
qual bene troverò?... Dinanzi agli occhi  
averò sempre quell'angoscia estrema  
in cui lasciai quel tenero buon vecchio,  
don Ruggiero, per me... Tormentatrice  
mi sarà la memoria di Rosaura  
ognor seguace... Oh affettuosa donna!  
Tu serbasti una vita che l'inedia  
e l'esilio, e gli stenti e le fatiche,  
tutto soffrir saprà, ma sofferire  
sol non saprà di più non rivederti.  
(*tentoni*) Queste pareti non han forse uscita?

SCENA XV.

DON GASTONE, BRIGHELLA e DON CORRADO.

1 BRIGHELLA Don Garzia, Eccellenza, m'ha dito che ghe diga che assolutamente el sarà qua in sta sala. Che el doveva andar dall'Infanta, ma che el cercherà de dispensarse, e che el sarà qua senza fallo. Xe qualche minuto veramente che el me l'ha dito, ma vostra Eccellenza gera con so Maestà; e dove ghe xe maestà, nu altri miseri mortali no avemo accesso.

GASTONE Intesi. Taci.

CORRADO (*da sé, e che averà ascoltato attentamente*)

Che farà?... chi cercano?...

me sfortunato!

GASTONE (*da sé, ma udito da don Corrado*)

È solitario il luogo,

frequentato non è, propizio è 'l buio.

Garzia potrebbe anch'esser giunto.

5 CORRADO (*allontanandosi da sé*)

Oh Cielo!

Don Gaston!... son perduto. Qui di Garzia

in traccia viene...! Il loco solitario...

il buio gli è propizio... A che qui venne?

GASTONE Parmi udir calpestio... Sarà il nipote.

CORRADO (*da sé*)

Oh potess'io saper... chi sa...?

GASTONE (*con voce bassa*)

Don Garzia?

CORRADO (*da sé*)

Quest'arcano scopriam... che fia?

(*con voce alterata e bassa*)

Signore.

10 GASTONE (*a Brighella*)

Egli è qui; vanne.

BRIGHELLA (*da sé*) El romanzo xe sublimà. El dramma flebile xe abbondante.

Ghe mancava una scena notturna. Eccola qua, eccola qua.

(*entra*)

GASTONE Garzia, t'avvicina.

Opportuna è la stanza al gran segreto.

CORRADO (*da sé*)

Al gran segreto! La finzion si segua.

(*s'avvicina alquanto, e con voce alterata*)

Favellate, signor.

GASTONE M'ascolta attento.

Sei vicino a regnar. Della mia mente

e dell'affetto mio lunga fu l'opra,

ma più d'ambizion. Di rovesciare

con della verità tentai Corrado,

ma di farlo cader tentato ho ancora

ne' delitti di morte, ond'ei perisse.

Era l'insidia mia presso al suo fine;

il colpo più essenziale andò fallace;

Corrado si fuggì. Questa sua fuga

tremar mi fa. Presentimenti oscuri

ho sulla vita mia. Tu re sarai,

ma perché sappi quanto star ti debba

a cor la morte di Corrado, e quanto  
sia necessario il non tardare, in questo  
foglio lo leggerai. Gelosamente  
lo custodisci; prendi. (*consegna il foglio a don Corrado*) Quello chiude  
la sicurezza tua nel trono, e quello  
chiude il tuo precipizio. Don Raimondo  
di Cardona, ammiraglio, di Rosaura  
padre smarrito, a me affidollo un giorno  
pria di portarsi all'ultima battaglia,  
temendo di perir. Chiuso a sigillo  
mel diè, perché a tuo padre il consegnassi.  
Io sospettai, segretamente lessi  
quanto pur tu vedrai. Si piange estinto  
don Raimondo, e non è. Dentro una torre  
d'un mio feudo mia vittima egli geme  
forse presso a morire. Ambizione  
per te mi fa tiranno e traditore  
d'un eroe, d'un amico, e a riserbarlo  
per gli eventi m'indussi. Far morire  
volli l'amico, ed un rimorso estremo  
trattenne questo cor, che nol sofferse.  
Di Corrado alla fuga è necessario  
che sotto al guardo tuo sia quanto possa  
alla sua morte accenderti. Fra poco  
coll'Infanta cadranno in tuo potere  
tutte le forze d'Aragona. Leggi,  
pensa, t'accendi e ti dirigi tosto,  
perché non crolli il tuo soglio. Per te,  
quanto far potei, feci caricando  
me d'acuti rimorsi, che alla tomba  
mi seguiran. Più non mi fermo, o figlio;  
il Re m'attende, e cauto esser degg'io  
per non destar sospetti. Tu m'imita.

(*entra*)

15   CORRADO Pietosissimo Ciel! Per quali vie  
sai cambiar le vicende!... Questo foglio...  
Ah il buio m'impedisce, e non poss'io...  
Quali scoperte!... Ma qui lumi giungono...  
È don Ruggiero... Non è sol... Celiampi.  
*(egli rientra dond'è uscito)*

SCENA XVI.

DON RUGGIERO, *servi con lumi e soldati*, DON CORRADO *celato*.

1   RUGGIERO *(entra lentamente col fazzoletto agli occhi)*  
Deponete que' lumi, uscite tutti.  
Da un impossente mirabil vecchio  
che si teme? Lasciate in libertade  
ch'ei pianger possa almen... spirar piangendo.  
*(i servi posano i lumi ed escono co' soldati. Don Corrado esce e si ferma indietro.  
Don Ruggiero si lascia cadere sopra una sedia, s'appoggia ad un tavolino.  
Segue)*  
Dieci battaglie vinte... il sangue sparso  
in favor del mio re, di questo regno...  
La mia nascita illustre che mi giova?  
Vecchio tremante reso, inutil sono  
ad un monarca, un imbecil divengo;  
e in faccia a' grandi d'Aragona tutti,  
come uno stolto, un vergognoso arresto  
soffrir degg'io!  
*(egli piange; don Corrado indietro si mette il fazzoletto agli occhi; don Ruggiero  
segue)*

Ma non è questa sola  
la tirannia, che in questa iniqua corte  
dovei soffrir... Oh Idalba, in Ciel m'ascolti...  
Quanti di rea politica soprusi  
non sofferimmo un dì...! Trista memoria,

che in me raddoppi occasion di pianto!

*(egli piange, indi si scuote)*

Ma riflettiam... Non son io forse stolto!

Contro una verità sì chiara e aperta

Corrado, figlio mio, sostener posso?

*(fa pausa, poi un sospiro)*

Sì, Corrado è mio figlio. La mia mente

si sforza indarno, l'alma mia la sgrida,

pertinace il mio cor lo vuol mio figlio.

Oh misero Corrado!... in questo punto

forse assalito sei. Da cento colpi

degli emissari già cader ti miro

sanguinoso, spirante.

*(con entusiasmo)*

In questa vita

rivolgete, crudeli, i colpi vostri;

muoia un inutil vecchio, e viva il figlio.

*(egli s'abbandona sopra del tavolino in diretto pianto)*

CORRADO *(da sé)* A tuttidue son io crudel. *(s'avvicina a don Ruggiero, e con voce commossa)*

Signore...

RUGGIERO Chi è qui?... che miro...! Forse la mia brama

che mi fa travedere...! Oh mio Corrado!...

*(si leva, l'abbraccia, indi si stacca, e agitato)*

Ma imprudente son io... Come sei qui?

Celati per pietà... Qui circondato

son dalle guardie... e se scoperto sei...

CORRADO Se fra tanti perigli il Ciel vuol darmi

qualche aiuto, signore, esaminate,

se per sorte lo chiuda questo foglio.

*(gli dà il foglio)*

Cieco ne' suoi misfatti don Gastone,

poco è, signor, dall'ombre della notte

ingannato, mel diede in questa sala,

credendomi don Garzia; ei palesommi  
che don Raimondo di Cardona, prima  
dell'ultima battaglia, gliel'ha dato  
da consegnare a voi per il timore  
di non più rivedervi.

*(don Ruggiero s'avvicina ad un lume, apre il foglio con ansietà; fa un atto di sorpresa e legge basso, leggendo se gli accresce grado grado il tremore nella mano del foglio, coll'altra mano si asciuga gli occhi col fazzoletto di quando in quando; egli dimostra grandissima agitazione. Don Corrado segue mentre don Ruggiero legge)*

L'infelice

don Raimondo, signore, è trattenuto  
da don Gaston barbaramente chiuso  
nel fondo d'una torre. Ambizione  
di veder Garzia, suo nipote, al soglio,  
di tutti i mali nostri è la sorgente.

5 RUGGIERO *(abbracciando con trasporto don Corrado)*

Oh Corrado... oh mio figlio... Chi l'iniquo  
ora sarà, che proibirmi possa  
ch'io non ti chiami figlio, e proibire  
possa al tuo labbro di chiamarmi padre!

*(guarda dentro)* Ma Gastone qui giunge... Entra, Corrado,  
per quell'uscio segreto; alle tue stanze  
coraggioso ti porta. Quelle vesti  
di miseria ti spoglia, e de' più ricchi  
panni tuoi ti rivesti. Qui ritorna;  
andrem dinanzi al Re. Vanne.

CORRADO

Ubbidisco.

*(entra per l'uscio additato)*

SCENA XVII.

DON GASTONE e DON RUGGIERO.



1 GASTONE Conte, il Re d'Aragona risarcirvi pubblicamente a necessari torti che vi fece, pretende. In queste soglie, dove il torto soffriste dell'arresto, d'onorarvi dispone. La sorella a don Garzia concede; vostro figlio ad un trono egl'innalza. Colla corte tutta a voi passa, e innanzi a tutti i grandi, per far noto ch'ei v'ama e vi distingue, il vostro assenso chiederà.

RUGGIERO (*sostenuto*) Giammai vidi il monarca mio con più trasporto.

GASTONE Io vel credo, Ruggiero, e mi rallegro di vedervi rientrato in voi medesimo.

RUGGIERO È ver; quant'ora in me medesimo io sono, più non mi riconobbi.

SCENA ULTIMA.

*Il RE, l'INFANTA, ROSAURA, DON GARZIA, GRANDI DEL REGNO, DON RUGGIERO, PANTALONE, TARTAGLIA, BRIGHELLA con fogli e toccalapis, indi DON CORRADO.*

*Mentre dura questa scena, Brighella è indietro, che scrive e consiglia di quando in quando basso con Tartaglia, che gli è vicino.*

1 RE Don Ruggiero,  
scelto è don Garzia al trono ed alle nozze di mia sorella. Un vostro figlio ho scelto. Vi volli a parte dell'onor. Qui venni, chiedo l'assenso vostro. Da un tal passo scopra Aragona in quanto pregio io v'abbia, e l'Aragona apprenda a rispettarvi.

RUGGIERO Sire, tanta clemenza a me richiede

che un tal onor rinunzi, e ch'io m'opponga,  
grato all'animo vostro, a una tal scelta.

RE Vacillate, Ruggier? Qual pertinacia!

RUGGIERO Non vacillo, signore. In questo foglio.

Rivelate, o mio re, pur, se vacillo.

*(gli dà il foglio)*

5 RE *(apre il foglio, e con sorpresa)*

Della mia genitrice son le note;

ben le conosco.

GASTONE *(confuso basso a don Garzia)*

Oh Ciel...! Garzia, quel foglio...

GARZIA *(basso)* E qual foglio, signor?

GASTONE *(basso)*

Perduti siamo.

RUGGIERO *(additando don Gastone e don Garzia)*

Osservate, signore, in que' sembianti

due spiriti agitati.

10 RE *(gli osserva)* Udiamo il foglio.

*(legge)*

*Ruggiero. È solo noto a don Raimondo  
di Cardona che un figlio avete, nato  
dal funesto segreto sposalizio  
legittimo tra noi. Muoio contenta,  
uscendo fuor da queste acerbe mura,  
che da voi mi dividono. Raimondo,  
ottimo amico nostro, mi promette  
d'aver occasion cauta e opportuna  
di far che, come vostro figlio, venga  
il dolcissimo mio parto, a voi figlio,  
nella paterna sua casa allevato,  
senza che sappia alcun ch'ei sia mio parto.  
Figlio a un villano ei sia creduto, sino  
che don Raimondo in faccia all'Aragona  
il legittimo nodo indissolubile,  
che tra noi nacque, far pubblico possa.*

*D'Adelaide, illegittima a voi sposa,  
l'ambizione apre la via opportuna.  
Amate e custodite il caro pegno  
dell'amor nostro sfortunato. Addio.*

*Idalba, vostra sposa.*

RUGGIERO                      Idalba, vedova,  
madre vostra, adorai. Segretamente  
ella fu sposa mia. La sospettosa  
politica tiranna la rinchiuse  
a forza in un ritiro. Macchinava  
quindi la tirannia di darle morte  
d'un occulto velen, se s'avverasse  
ciò che si sospettava. Io tutto seppi.  
Per rilevare il ver, mi si propose  
di sposar Adelaide, la sorella  
qui di Gastone. Io, che sapea l'iniqua  
intenzion de' rei saggi, condiscesi  
ilare in faccia e livido nel core  
ad un tal nodo, ad un error costretto  
per la vita serbar d'un'infelice,  
né sapea già che incinta di me fosse.  
Dell'umana politica tiranna  
ecco le violenze, ed ecco i frutti.  
Gaston, tu fosti il consiglier più acuto  
nella trama inumana. Il Ciel punisce.  
Tu in queste stanze al buio, giudicando  
di ragionar con Garzia, al mio Corrado  
confidasti l'arcano, desti il foglio  
e palesasti il nero tradimento  
di trattener Raimondo in una torre.  
Corrado è figlio mio, Sire; Corrado  
è fratel vostro. Idalba era mia sposa.  
Essermi sposa non potea Adelaide,  
né d'occupare il soglio d'Aragona,

né d'esser sposo dell'Infanta è degno  
un mio figlio bastardo. (qui don Corrado)

Vien, mio figlio,  
abbraccia il padre tuo, gettati a' piedi  
del tuo monarca; è tuo fratello, e t'ama.

(lo abbraccia e bacia)

GARZIA (con disperazione)

Oh vergogna...! oh rossor...! No, queste mura  
più non saranno albergo a un disperato.

(fugge)

GASTONE Sire, è purtroppo ver quant'ora udiste.

(s'inginocchia) A' piedi vostri il capo mio alla morte...

BRIGHELLA (facendosi innanzi co' suoi fogli) La perdona, se interrompo el so  
descorso patetico. Se le me permette, ghe lezo el fin dell'ossadura del mio  
dramma flebile, che scomenza da un'aquila che porta via un velo color de rosa, e  
che fenisce inte la scoperta d'un fiol legittimo e d'un fiol bastardo, e le sollevo da  
discorsi, da tenerezze, da esclamazioni e da dichiarazioni, che pol benissimo  
seccar el toni.

15 TARTAGLIA Non dice male, no; il scioglimento non è cattivo. Vostra Maestà  
non sarà scontenta.

BRIGHELLA (leggendo) Ohooo. Scena ultima. Sua Maestà tistica abbraccia il  
fratello, gli cede il trono, perdona a don Gastone, ordina che don Raimondo sia  
tratto dalla torre, e si ritira per prendere con quiete il latte d'asinella inutilmente  
ec. Don Garzia, illegittimo, disperato si chiude in un ritiro a far disperare i poveri  
solitari ec. Don Corrado sposa la sua diletta Rosaura ec. L'Infanta, che non può  
sposare don Corrado, perch'è suo fratello, e non vuol sposare don Garzia, perch'è  
bastardo, finge indifferenza e filosofia, pregando il Cielo che le mandi un altro  
dramma flebile, che non le interrompa i matrimoni ec. ec. Cossa dixè sua Maestà  
convalescente?

RE Assento all'ossatura, scrivi, scrivi.

BRIGHELLA Lo farò per el compleannos dell'incoronazion de don Corrado.

TRATAGLIA Di', Brighella. Dichiarà meglio il passaggio di don Corrado  
bambino in casa di don Ruggiero, come figlio d'un villano. L'accidente è nato, ma  
in coscienza mia non intendo come.

- 20 BRIGHELLA L'è chiaro, come la pegola. No la intorbida l'argomento.  
TARTAGLIA Ma come diavolo don Raimondo non ha avvertito il padre di quest'arcano?  
BRIGHELLA Nol l'ha mai podesto veder. I l'ha serrà int'una torre, come diavolo vorla che el ghe lo diga?  
TARTAGLIA Don Raimondo era un uomo di testa, e s'è fidato a dare a don Gastone quella bagattella di foglio?  
BRIGHELLA Don Gaston xe sta sempre un birba, come Vussignoria. Ella diceva ben delle azion spagnole. Cossa me vienla donca a romper el fondamento del mio dramma flebile? Dipendo dalla volontà de sua Maestà tisica e dell'assemblea.
- 25 TUTTI Lascia ch'ei dica, scrivi il dramma, scrivi.  
BRIGHELLA Con permission; no bado a commedianti,  
che cerca solo de rostir capponi:  
se me dirà che scriva i mi patroni,  
farò dei drammi flebili galanti.

## Apparato

Si registrano in questa sede le sole varianti sostanziali, come si è spiegato nella *Nota al testo*: per prima è riportata la lezione a testo, rispetto a cui è stabilito il confronto variantistico (secondo il testimone manoscritto Gozzi 5.2). Dunque, precede il luogo messo a testo, separato dalla sequenza genetica con il segno di parentesi quadra ]. Le lezioni seguenti sono separate ciascuna da uno spazio e l'intero blocco si contraddistingue dal seguente, se interno al medesimo paragrafo, con il segno ; . Con il segno . e l'andata a capo si stacca ogni paragrafo dal paragrafo seguente. Per quanto riguarda la stratificazione compositiva/variantistica: tra doppia parentesi quadra sono poste le lezioni cassate dall'autore, seguite dalla lezione sostitutiva, ove la cassatura/sostituzione è di carattere cursorio, nel caso in cui la modifica sia fatta cassando una parola e scrivendo di seguito quella sostitutiva, ma anche in quello in cui la modifica sia realizzata intervenendo su una porzione della parola; tra doppia parentesi quadra sono poste le lezioni cassate dall'autore, seguite dalla lezione sostitutiva inclusa tra doppia parentesi uncinata, quando la cassatura/sostituzione sia successiva, in interlinea o al margine. Vi sono casi ridotti a un'unica occorrenza (le lezioni cassate/soppresse [] o sostituite in interlinea/a margine dall'autore <>), quando non avviene il confronto variantistico.

### Atto primo

I.1: *Bosco folto esteso. Nel fondo un cancello che dimostri l'entrata ad un giardino. Sassi sparsi pel bosco ad uso di sedili.* ] *Bosco folto. Sassi da sedere sparsi.* ; SCENA I.] manca ; *con archibugio;* ] *coll'archibugio in spalla.* ; *affaccendati per due parti opposte* ] *da due lati opposti.*

I.1.3: *Xe ... godibile.* ] *Sti spagnoli xe capi d'opera. I xe romanzi maiuscoli. Xe troppo che la serve in sta corte de Aragona? La xe composta de prencipi da dramma per musica. (siede sopra un altro sasso).*

I.1.4: *che ti darò una querela.*] manca ; *hanno del romanzesco* ] sono romanzi.

I.1.5: *ma no li capisso.* ] *ma i xe caratteri curiosi, i gh'ha un'educazion antiquata, fuora de moda. No la capisso.*

I.1.6: *TARTAGLIA Hanno le fantasie calde. Sono eroi anche nel luogo comune; che importa a te?*] manca.

I.1.7: *Ma* ] manca ; *de volo* ] manca ; <la> *porta via* ; *Infanta real* ] *infanta Eleonora sorella del Re* ; *in bestia* ] *in smania* ; *se nol sarà un cavalier, nol* ] *se nol sarà da par mio, [non] nol* ; *tutta la corte in rivoluzion per sta freddura?* ] *in sussurro tutta la corte per sta freddura.* ; *che xe tisico dichiarà* ] *che xe dechiarà tisico* ; *sta gran rapina* ] *sto gran furto* ; *I do fradelli* ] manca ; *barba* ] [so] *barba* ; *pare dei putti* ] *so pare* ; *nonanta un anno* ] *nonant'anni* ; *sti boschi* ] *sto bosco* ; *una strazza* ] *sta strazza.*

I.1.8: *Che ignorante! Le brame dei principi nobilitano le azioni.* ] manca ; *La Principessa* ] *Ella* ; *Il Re ... maritarla.* ] *Suo fratello tisico non discorre di maritarla.* ; *tutto* ] manca ; *un'aquila* ] *l'aquila.*

I.1.9: *so da bona parte,* ] manca ; *(enfatico)* ] manca ; *corridor* ] [*buon destrier*] <*corridor*> ; [, *ma cossa importa*] [*ma no importa*] <[*nol l'ha più vista*] > < *el sa solo che la gh'ha nome Rosaura, nol l'ha più vista ma no importa*> ; <*so fradello*> ; <*per spirito de contradizion.*>.

I.1.10: *in barruffe* ] *in rissa* ; *col pugnale alla gola...* *Pantalone è mal impacciato con que' due suoi allievi.* ] manca ; *del velo* ] *di questo velo* ; *loro padre,* ] manca.

I.1.11: *Sì* ] *Sì sì.*

I.1.12: *comici* ] *commedianti.*

I.1.13: *dir sempre cusì* ] *sempre dir così* ; *(guarda dentro)* ] manca ; *tisica* ] manca.

I.2: *Il RE da cacciatore con archibugio e detti.* ] *Il RE e i detti.* ; *Il Re giunga lentamente, abbia la cera pallida.* ] *Il Re sia vestito da cacciatore con archibugio, abbia la cera pallida e macilente.*

I.2.2: scorsa tutta quella ] scorso questa ; trovato ] ritrovato.

I.2.4: don Garzia, don Gastone, don Corrado ] don Garzia, don Corrado, don Gastone ; che dove son nol so ] che dove sia non so.

I.2.5: Stassera el finisce ] Stasera el finisse.

I.2.6: trovare ] ritrovare.

I.2.8: romanzetto spagnolo ] romanzetto <spagnolo> ; Xe assae che el n'abbia ] Xe assai che l'abbia.

I.2.9: <Questa>.

I.3: *che suonando cantano in coro di dentro, e detti.* ] *che cantano in coro e suonano di dentro.*

I.3.1: è contemplar! ] <è> il contemplar.

I.3.3: BRIGHELLA (*a parte*) Tisico. ] manca.

I.3.4: veder ] goder.

I.3.5: si ferma <oculto> a vedere.

I.3.6: per Bacco ] in coscienza mia.

I.4: TRUFFALDINO, SMERALDINA *da pastori; villani e villane, e i sopradetti occulti.* ] [*Rosaura vestita da pastorella cacciatrice magnificamente.*] TRUFFALDINO e SMERALDINA *da pastori, seguito di pastori e pastorelle.* ; *Si ... la quale* ] *Replicata in coro la strofa anteriore.*

I.4.1: *Si mette in serietà. Chiede* ] *si metteva [sul] <in> gravità, dimanderà.*

I.4.2: *ec.* ] manca.

I.4.3: *mille villani, corbellando* ] *mille <villani>, menchionando* ; *Che ha trovato l'asino in lui; ma che non è tanto asino quanto il mondo crede.* ] manca ; *quanto il mondo crede* ] *quanto <il mondo> si crede* ; *alla cochetteria maliziosa* ] *di pura cochetteria maliziosa* ; *e da amante sviscerato* ] manca.

I.4.4: *Che un tal complimento sul punto soave d'un matrimonio* ] [*Ch'ella non crede*] *Che un tal complimento sul [momento] <punto soave> delle sue nozze ; ec.* ] manca ; *tiranno.* ] *tiranno etc.*

I.4.5: *Che 'l suo è un Imeneo diverso dagli altri.* ] manca ; *adulazione* ] *adulazioni* ; *che 'l suo Cupido lo consiglia,* ] manca ; *Che 'l suo Cupido è bergamasco, e che non è un Cupido spagnolo.* ] *Che la ricetta è bergamasca e infallibile.*

I.4.6: *certo* ] *assolutamente ; villana*] manca.

I.4.7: [*Che*] *Giura ; per la moglie,* ] manca ; *teneramente*] manca ; *le ruppe il capo* ] *spezzò la testa ; Bernardo* ] manca ; *quanti danari voleva* ] *quanto vorrà* ; *poi prendine altri due che faran quattro.* ] *e questi sono altri due zecchini.* ; *prestissimo* ] *quanto prima.*

I.4.9: *gridano* ] *contrastano* ; *si vogliono dare* ] manca ; *gli trattengono* ] *si tramettono, gli tengono.*

I.4.10: *dice* ] manca.

I.5: *pomposa* ] *con magnificenza* ; *e detti* ] *e i detti.*

I.5.3: *vuol dire le sue. S'interrompono, s'imbrogliano, gridano.* ] *la interrompe vuol dire le sue. Dopo varie interruzioni oscure, colleriche e imbrogliate ; (il Re si fa vedere indietro in osservazione)* ] manca.

I.5.4: abitanti ] vicini ; [contaminare] <di profanare> osaro.

I.5.7: (*incantato in Rosaura*) ] (*guardando attento Rosaura*).

I.5.8: *villani* ] *pastori.*

I.5.10: *Per amore ... (piangendo)* ] (*piangendo*) *Ch'egli non le ha parlato che con sentimenti d'amore, che piuttosto di essere scacciato dalla sua cara padrona, si contenta che la moglie ami tutto il genere mascolino.*

I.5.12: *Ch'egli ... (piangendo)* ] (*piangendo*) *Che non vuole ch'ella abbia questo disturbo, che resterà lui, resterà lui.*

I.5.13: *questi [semplici] <innocenti> rozzi.*

I.5.15: *Allegro* ] *Allegro dall'altra parte* ; *fa de' lazzi muti di sorpresa e d'allegrezza* ] *è allegrissimo* ; *compensare i suoi favori* ] *rimunerare i favori* ; *che lo ascolti* ] *e che lo ascolti ; (la tira da una parte)* ] manca.

I.5.17: *Le narra di sapere che 'l Re d'Aragona, l'infanta Eleonora, ] (tirandola da una parte) le dice ch'egli sa che il Re di Aragona, la principessa Eleonora, tutti i principi, ; per ricuperarlo ] manca ; ella ] Rosaura ; di riguardo ] occulti ; là sopra quella quercia ] li li sopra a quella quercia ; poco lunge col velo negli artigli ] manca.*

I.5.18: *(osserva, indi a' villani) ] (guardando, si volge [non leg.] a' villani) ; con velocità ] velocemente ; Truffaldino col dito alla bocca accenna a tutti di tacere ed entra] manca.*

I.7.1: sono? ] io sono!

I.7.2: CORRADO ] CORRADO (*altero*).

I.7.3: l'amor del Cielo ] la misericordia del Cielo ; (*vede il Re*) ] manca ; *s'inclinano ] fanno un inchino.*

I.7.5: (*porge il braccio, il Re s'appoggia ed entra lentamente*) ] (*Il Re si appoggia a un braccio di Tartaglia e lentamente entra*).

I.7.6: la bella Rosaura cacciatrice ] la bella cacciatrice [della quale xe] ; <spirito> de ; el so ] [el] <un> ; (*segue il Re*) ] (*entra*).

I.8.1: però l'uccidere ] per <me> [l'astringere] l'uccidere ; l'animal ] l'augello ; mi [serve] giova.

I.9: *e detta ] e la detta.*

I.9.1: [(*collerico*)] <(dispetto a don Corrado)>.

I.9.2: o uniti ] e uniti ; chino ] fido ; l'Aragona vedrammi al mio sovrano, / sin ne' [minuti] <frivoli> cenni, e della vostra / [audacie seccatrici] <noiosissima audacia> non curarmi.

I.9.3: <(vede Rosaura)> ; Chi xe quella maschera? Questa xe la fegura che cerchemo seguro. ] Chi xe quella fegura coverta là? [(*verso Rosaura*)] La xe quella che cerchemo seguro.

I.9.5: (*i due fratelli s'avvicinano a gara*) ] manca.

I.9.6: (*con impeto*) ] (*sempre coperta*).

I.9.7: fatto ] fato.

I.9.9: D'aver ciò c'ha il destin negato a noi... ] Di aver ciò che a noi tutti il destin tolse.

I.9.10: [Di aver ciò che a noi tutti dà rossore] Di <vincer valorosa ciò che noi...>.

I.9.12: (*con grandezza*) ] manca.

I.9.14: (*da sé*) ] (*a parte*) ; questo ] questi ; quello ] quegli.

I.9.16: (*con derisione*) ] manca.

I.9.18: (*serio*) ] manca.

I.9.20: (*si trae il velo*) ] (*si scopre*) ; chi mi son ] chi son io.

I.9.29: (*da sé*) ] (*a parte*) ; (*a don Corrado*) ] manca.

I.9.30: l'aquila ardita ] [l'ardito] l'aquila ardita ; darlo in dono ] regalarlo.

I.9.31: *irato ] riscaldato ; [gli] le salvò ; ei sia ] egli è prescelto ; dice ] disse ; Darete il velo a chi non sa ingannarvi. ] manca.*

I.9.32: *freme, si raffrena ] freme a parte, [poi alto] si raffrena ; [tacerle] tacere ; non inganna ] non la inganna.*

I.9.33: A' ] [De] <A'> ; *porge il velo a don Corrado, che l'accetta con un inchino ] <(porge il velo a don Corrado, che lo riceve con inchino)> ; don Garzia s'avventa impetuoso, prende il velo da una parte ] manca.*

I.9.34: *omittit ] (si avventa e prende il velo da una parte).*

I.9.35: (*tenendo il velo*) ] manca.

I.9.36: (*facendo violenza*) Fia lacerato prima. ] Fia lacerato prima. (*fa violenza*).

I.9.37: (*grida*) ] manca.

I.9.39: (*tenendo il velo colla mano sinistra, porta la destra alla spada*) ] (*tenendo il velo porta una mano alla spada*).

I.10: *Il RE, DON GASTONE, DON RUGGIERO, l'INFANTA da cacciatrice, BRIGHELLA, TARTAGLIA, a cui è appoggiato il Re, e detti. ] DON GASTONE, DON RUGGIERO, il RE, la INFANTA da cacciatrice. BRIGHELLA, TARTAGLIA e i detti.*

I.10.1: (*uscendo prima, minaccioso*) ] (*uscendo prima degl'altri <grida>*).

I.10.2: (*i due fratelli si staccano, fanno inchino al Re, il velo rimane a don Corrado*) ] manca.

I.10.4: <GASTONE (*a parte*) Questi contrasti ... ma la deggio celar.>.

I.10.5: TARTAGLIA (*basso a Brighella*) Ho detto che il romanzo si faceva tragico. ] <TARTAGLIA (*a [parte] Brighella basso*) Ho detto che il romanzo si faceva tragico.>.



I.10.6: BRIGHELLA (*basso*) Ma, se no se ammazza qualche persona graduata, el resta po' flosso. ] <BRIGHELLA (*basso*) Ma se qualcun no se ammazza el resta una freddura. El Lanza se farà poco onor a contarlo in piazza. Xa assai meglio [il] Guerino il meschino.>.

I.10.7: (*da sé*) ] manca ; Furo i contrasti ] Sono i contrasti ; ella fia la cagion ] [l'origine fia] <avverranno per> lei ; (*tutti sono taciturni ed ottusi*) ] <(I due fratelli rimangono frementi. Il velo rimane a don Corrado)>.

I.10.9: *scusar* ] *scolpar.* (*alto*) ; mel concedete ] mi vien concesso.

I.10.11: (*con inchino*) ] manca ; grande ammiraglio vostro, e [che Aragona] di cui piange ; [ancor piange perduto, io son la figlia / Rosaura è il nome mio] la perdita funesta l'Aragona, / figlia io sono. Rosaura è il nome mio. ; [da] <qui>.

I.10.12: caro ] mio buon ; Ei fu a parte ... O legittimi amori, e sfortunati! ] manca ; <M'affligge rimembranza. (*piange*)>.

I.10.13: A me [solo] <soltanto> / il suo destino è noto. Invan s'addopra / chi brama di saperlo.

I.10.14: rinverdivano ] ravvivavano ; lunge ] lungi ; scemano ] scema ; [di quando in quando] di <tratto> in tratto ; [il mio] la mia ; il danno mio ] il mio dolor ; si cercava il ricatto ] si cercava d'averlo ; [cautamente] <urbanamente> ; la sorte ] tal sorte ; la mia doglia ] il mio dolore.

I.10.15: (*all'Infanta*) ] manca ; *consegna* ] *dà*.

I.10.16: (*accettando il velo con modo affettuoso*) ] manca.

I.10.17: (*a parte fremendo*) ] (*fremendo a parte*).

I.10.18: *esultante* ] manca.

I.10.19: (*all'Infanta con audacia*) ] (*ardito alla Infanta*) ; La vostra scelta] La scelta vostra.

I.10.21: l'uno de' due fratelli un vostro cenno ] l'uno di loro un reggio vostro cenno.

I.10.22: in quest'azion di nulla reo discopro. ] in questa azion di nulla io [reo] scopro reo. ; Della grazia d'un re degno fu sempre. ] manca.

I.10.23: <(dappoi ch'è 'l Ciel non m'ha concesso figli)> ; stati ] beni.

I.10.24: bravo ] prode.

I.10.25: [questo] mio ; un menomo scompiglio ] [scompigli] un menomo scompiglio.

I.10.26: *con esultanza* ] manca.

I.10.27: *con dispetto* ] manca.

I.10.30-31: *omittit* ] ROSAURA Necessita di venerar nel dono / quella man da cui venne, ad accettarlo / m'obbliga sol. (*accetta [da] l'anello*).

I.10.31: <GARZIA (*a parte*) Livore, tu m'uccidi.>.

I.10.32: [qui trovata] <conosciuta> ; che [le diligenze] per rinvenire / [mie furo grandi] don Raimondo perduto le mie cure.

I.10.34: ciò che ho perduto <un dì>, [e ciò che in voi] <ciò che or> ritrovo.

I.10.35: una sì nobil figlia, e saggia tanto ] manca.

I.10.37: ch'io meco condur possa, concedete ] mi concedete ch'io meco conduca.

I.10.38: [modestia vuol] <chiusi nel sen>.

I.10.41: darà ] donerà ; (*porge un braccio al Re, che appoggiandosi entra lentamente*) ] (*dà braccio al Re, che entra lentamente*).

I.10.42: (*la prende per una mano*) ] manca.

I.10.43: (*baciandole la mano*) ] manca ; (*entrando*) ] (*entrano*).

I.10.44: (*a parte*) Giubila questo core. In mille doppi ] <(da sé)> Mi sento intenerir. Sempre maggiore.

I.10.45: (*a parte*) ] (*da sé*).

I.10.46: S'io amava ] Se amava.

I.10.48: <(a Tartaglia)> ; Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende? ] Xeli romanzi, o no xeli romanzi [?] sti spagnoli.

I.10.49: *omittit* ] Sono educati così <questo è il loro pensare>; non so di romanzi.

I.10.50: La vegna ... senso comun. ] (*seguendolo*) Ma la me conceda che l'educazion xe fanatica, che el pensar no gh'ha natura, che no solo in Spagna no ghe bon senso, ma <che> stemo mal de senso comun.

*Atto secondo*

II.1: *Sala ... calamaio.* ] *Sala [reggia] nella reggia d'Aragona con sedie, tavolino, calamaio e carta.*

II.2: *Don Garzia esce colla spada ignuda furioso, Pantalone trattenendolo* ] *Don Garzia uscendo furioso colla spada ignuda, trattenuto da Magnifico.*

II.2.1: *si sforza per liberarsi da Pantalone* ] manca.

II.2.2: *La se quieta in bonora; cosa xe sto furor?* ] *La se quieta coss'è sto furor?*

II.2.3: *Vecchio, mi lascia...* ] *Lasciami vecchio.*

II.2.4: *In questo non vedo né mirabile né eroismo spagnolo.* ] *manca ; corde ] manca.*

II.2.5: *No ] (da sé) Ma no ; un accessorio ] un assessorio inconcludente ; Se vol interessar la natura un poco troppo. Fermemose però occultamente, perché me scomenza a vegnir un estro. Registremo i accidenti.* ] *manca ; (trae un foglio e nota col toccalapis) ] (entra).*

II.2.6: (*minaccia*) *<in atto> di ferirlo.*

II.2.7: *se [no so] <no son> sta [bon] <capace> de ; questa xe la trippa* ] *manca.*

II.3: *e BRIGHELLA* ] *manca.*

II.3.1: *Garzia, [ti ferma] che fai?*

II.3.5: *BRIGHELLA Don Gaston arriva e interrompe il vecchicidio. (da sé scrivendo)* ] *manca.*

II.3.7: *BRIGHELLA Notemo sta narrativa.* ] *manca.*

II.3.8: *in [quel] stato ; dopo una longa barruffa* ] *manca ; donna Rosaura ] [la siora] dona Rosaura ; El l'ha assaltà ] El lion l'ha assaltà, [el l'ha] ; minga ] miga ; col stecchetto ] sul stecchetto ; Don Corrado, so fradello ] So fradello don Corrado.*

II.3.9: *BRIGHELLA Ih, Ih. Colla ose? Un lion, come un biserin? Gh'ho el mio bisogno (parte)* ] *manca.*

II.3.10: *[La Infanta] El Re ; eviva] viva ; L'è montà ... ispear.* ] *L'è montà in furor, el voleva mazzar tutti [quelli] <i servitori de corte> che criava evviva don Corrado. L'ho trattegni, el me voleva sbudellar.*

II.3.11: *velenoso ] di veleno ; [per il nipote] per me ; Più [in] queste mura.*

II.3.12: (*guarda con sospetto Pantalone, poi da sé agitato*) ] (*a parte agitato*) ; *Vorrei ] Io vorrei.*

II.3.13: *La farà un'azion da par suo.* ] *manca ; zio ] manca ; Son mo stuffo, per dir el vero.* ] *manca ; [non leg.] <stomego> ; el batte la luna, el parla spesso da so posta ] L'osservo spesso a batter la luna, a parlar da so posta ; che gh'ho bon occhio e bona lengua ] che no me morirà la lengua in bocca ; (alto) Oh, le perdona; gera andà un poco in oca. Servo de Vostre Eccellenze.* ] *manca ; (parte) ] (entra).*

II.4.1: *progetti ] disegni occulti ; Rovesciarò ] Di rovesciar.*

II.4.2: *Rovesciarò ] Di rovesciar.*

II.4.3: (*a parte*) *È ben tacere. ... e non temere.* ] (*guarda dentro*) *Giugne il Re, la corte tutta / tempo verrà non dubitar. Mi segui. [<(si ritirano nel fondo della sala in osservazione)>].*

II.4.4: *Pur che 'l fratel s'abbassi, io farò tutto.* ] *Mio fratello si abbassi e pago sono. ; (si ritirano in disparte alquanto indietro) ] <(si ritirano nel fondo della sala in osservazione)>.*

II.5: *DON RUGGIERO, DON CORRADO ] DON CORRADO, DON RUGGIERO ; Il Re viene appoggiato ad un braccio di Pantalone.* ] *manca ; allegre ] manca.*

II.5.1: *basso* ] *manca.*

II.5.2: (*basso*) ] *manca ; (Pantalone gli osserva) ] manca.*

II.5.3: *da' miei sudditi [tutti] a gara.*

II.5.4: *e non per il mio merto ] [e] non [pel] pe' merti miei.*

II.5.6: *Al cor mi sento / gelosa serpe... Ma saprò chiarirmi.* ] *[Mi sento al core] <Al cor mio sento> / una serpe crudel; ma verrò in chiaro.*

II.5.7: *merto ] valor.*

II.5.8: *Ambi figli a me sono, [Sire, e] ambi a voi servi.*

II.5.10: (*basso*) ] (*basso a don Gastone*).

II.5.12: (*che gli avrà osservati, da sé*) ] (*che gli avrà osservati*) ; (*si fa al fianco di don Corrado, e basso*) ] (*basso a don Corrado*) ; *birba ] manca.*

II.5.13: (*affettando collera con Pantalone, alto*) ] (*affettando collera <alto>*).

II.5.14: (*basso*) *Cossa sbragiéu? Credeme... ] No la ciga. La me creda...*

II.5.18: *PANTALONE (da sé) Se parlo più, me casca la lengua.* ] *manca.*

II.5.19: So chi merta pregiare, e dar castigo ] Distinguer so chi merta, e dar castighi ; di livore ] e del livore ; [colla] con maliziose trame ; stolto o incauto ] stolto e incauto ; *don Garzia ... disordine.* ] *don Garzia rimarrà confuso e tremante, il cappello ch'egli aveva in mano gli caderà.*

II.5.20: (*porge il braccio; il Re s'appoggia, ed entrano*) ] (*porge il braccio al Re, che si appoggia ed entra*).

II.5.22: [questi] <miei> figli ; (*fa un inchino all'Infanta e segue il Re*) ] (*entra <con inchino alla Infanta>*).

II.5.23: (*fa un inchino all'Infanta ... e freme a parte*) ] (*entra <con inchino alla Infanta, guardando Rosaura notabilmente. La Infanta l'osserva freme a parte>*).

II.5.26: (*basso*) ] manca.

II.5.27: (*basso*) ] manca ; (*tuttidue fanno un inchino all'Infanta ed entrano*) ] (*entrano inchinando la Infanta*).

II.5.28: (*da sé fremente*) ] manca.

II.5.29: (*ella ... nascostamente*) ] (*ella guarda dentro, fa un cenno, la Infanta la osserva celatamente*).

II.6: ROSAURA e l'INFANTA ] la INFANTA, ROSAURA.

II.6.1: *Se l'abbia chiamato. Che voglia. (con voce forte a Rosaura)* ] *Esce, a Rosaura che voglia, con voce alta.*

II.6.2: (*minacciosa ... agitatissima*) ] *Taci. (ella guarda la Infanta che finge [di non] astrazione, e di no oservarla) A Corrado / recherai questo foglio ocultamente. (dà la lettera, la Infanta la scopre, freme).*

II.6.3: (*forte*) *Che non ha inteso. A chi deva consegnar la lettera.* ] *Non ha inteso, leva la lettera, <e forte> a chi deva consegnarla?*

II.6.4: (*fremente, con gravità*) ] manca.

II.6.5: (*fa de' cenni occulti a Truffaldino, che s'imbrogia sempre maggiormente*) ] (*fa de' cenni a Truffaldino che nulla intende*).

II.6.6: (*alto*) *Che non intende nulla. (alza la lettera) A chi deva consegnarla.* ] *Imbrogliato e incantato <(alla Infanta)>A lei? <(a Rosaura)> Se deva consegnarla a lei. Alza la lettera.*

II.6.7: (*gli strappa la lettera, legge da sé la soprascritta*) ] (*strappa la lettera a Truffaldino, guarda la soprascritta, freme*) ; *A don Corrado di Moncada. Io muoio.* ] manca.

II.6.8: (*confusa*) ] manca ; *indegno* ] *iniquo*.

II.6.9: *Che parli forte, che non intende.* ] *È incantato.*

II.6.10: (*agitata e rattenuta*) ] (*fremendo*).

II.6.11: *Se deva attendere la risposta. (a Rosaura)* ] (*a Rosaura*) *Se deva aspettare la risposta.*

II.6.13: *omittit* ] (*entra*) ; *colla lettera* ] *col foglio*.

II.7: ROSAURA e l'INFANTA. ] *La INFANTA e ROSAURA.* ; *L'Infanta ... tavolino* ] *La Infanta è agitata, guarda più volte la soprascritta, smania, con impeto vuol aprire la lettera, si pente, sospira, guarda Rosaura, che sta mesta guardando la terra[;]. La Infanta prende una sedia <la mette presso un tavolino> si lascia cadere sopra a quella.*

II.7.1: *assisterla* ] *volerla assistere*.

II.7.2: *che m'agita e mi oprime. Aprirlo io posso / [leggere i sensi suoi.] <gli accenti rillevar.> Vi offenderei. / [Potrei] <Posso> restituirlo: il cor nol soffre. ; (con impeto ... occhi)* ] (*lacera il foglio, indi si appoggia al tavolino col [fazzolet] velo agl'occhi*).

II.7.4: *violenta* ] *violente* ; *presso l'Infanta* ] manca.

II.7.8: [Fermate] <(interrompendola)> ; (*con un sospiro*) ] manca ; [in questo] <entro al mio> seno ; con amistà verace ] [d'amore, d'amicizia] <con amicizia ingenua> ; [adoro] <amai> ; agli occhi vostri apparisse ] agl'occhi vostri egli apparisce ; nulla pretendo ] nulla io pretendo ; preminenze di nascita e [di] <d'un> grado ; [Riflettete] <Pensate> ch'io [v'amo] <amo> [,] voi, pensate voi / [ad amarmi] ad amar me. ; vi lascia ] vi lasci[a] ; d'usar soltanto un atto liberale ] [di poter fare] <d'usar soltanto> un generoso tratto ; nodo d'amor[.]e io riconoscer [sappia] deggia ; [dalla vostra] da un dono vostro [genere] liberal[e] ; vantaggio ] io v'amo sì [Rosaura] ; [avanzasse] superasse ; vorrò ... fratello mio ] vorrò l'affanno mio. Vi giuro amica / che con [calde] preghiere, in questo giorno stesso / il Re fratello mio, con caldi prieghi ; Non [mi] offendete ; Dipendan ] Dipenda.

II.7.9: (*è incantata, è addolorata, sospira e non risponde*) ] (*sospira, è incantata, addolorata, non risponde*).

II.7.10: INFANTA (*con dolcezza*) ... è inopportuno. ] [INFANTA Che Rosaura, che trattien la vostra lingu] INFANTA <(con dolcezza)> Rosaura è inopportuno il tacer vostro.

II.7.11: [potete] <sapete> ; far siffatt[e]i [eguaglianze] <prodigi> ; [per me dare a voi stessa una risposta] giudicando me in voi dare a voi stessa ; voi m' accordate ] mi accordate ; vostro [tutto] ; mie ... pianti ] [sia mia] di me la perdita / nel vostro core alberghi, e<d> [nel mio core] <il cor mio> / [si strugga in pianti] colla immagin di lui si strugga in pianti. ; per [voi] <voi certo> saprò.

II.7.12: nel piacer mio ] nel mio piacere ; Ah, mia Rosaura ] Ah, cara amica.

II.7.13: [In questo seno] <Ah> [A me medesma] Ah, da me stessa.

II.7.15: entrambe ] entrambi.

II.7.16: costar vi dee [non deggio esser] <son io troppo> tiranna / [lasciando che il facciate.] <se a voi non l'impedisco>.

II.7.18: che scorga ] ch'io miri.

II.7.19: Dubitate delle mie promesse? ] Temete forse delle mie promesse.

II.7.20: Tanto [io] non temo ; per ascoltar ... imprudenti. ] Mi celo amica / per ascoltar della amicizia / a tratti in mio vantaggio. Non v'offenda / [un animo] d'un'alma timorosa ardente, amante / [a]e curiosità forse imprudent[e]i.

II.7.22: Rosaura ... (*si nasconde*) ] Rosaura, o amica siete o pur nimica / dalla sincerità [dipender voglia.] <vostra io dipendo. (*entra e si nasconde*)> / <Non palesate mai ch'io sia qui oculata.>.

II.7.23: Io posso? ... *dirottamente* ] Io non mi reggo. (*precipita sopra una sedia, si appoggia al tavolino. Piange dirottamente*).

II.8: DONNA ROSAURA e l'INFANTA *celata*. ] ROSAURA, la INFANTA *in disparte*.

II.8.1: <(allegro)> ; fortunato ] desiato ; (*se le avvicina, e addolorato*) ] (*addolorato avvicinandosi*).

II.8.2: (*sforzandosi ... rattenutezza*) ] (*sforzandosi, e rasciugandosi gl'occhi e con rattenutezza*) ; a tal[e] [oggetto altero eccels] <sublime> oggetto.

II.8.3: (*sorpreso*) ] manca ; Qual sorte [può] fia ; [un infelice?] coll[e]a ; un che v'adora ] un infelice.

II.8.4: Tacete ... (*alto sforzandosi*) ] manca ; compartire ] compartir[vi].

II.8.7: CORRADO L'impedisce ... il giuro. ] <DON CORRADO Mi impedisce l'amor Rosaura, il giuro.>.

II.8.8: *guarda ... (guarda ec.)* ] <(dopo un sospiro)> [Ros.] V'ama la Infanta, e il Re [fratello suo d'un Imeneo] <con sacro nodo> / pensa stringerla a voi <(sospira e fa pausa)>... ; *omittit* ] <(guarda etc.)> ; *sospira ... il Cielo...* ] (*sospira e pausa*) / [Cor.] Vi felicitò il Cielo <(guarda etc.)> ; <(sospira e)> ; [A] Tali fortune ; (*guarda ... resistere*) ] [(*si leva*) (*guarda dalla parte dov'è nascosta la Principessa, indi levandosi*) ; (*vuol partire*) ] (*vuol entrare*).

II.8.9: (*trattenendola*) Misero me! Rosaura... ] Misero me! Rosaura! (*la trattiene*).

II.8.10: (*guarda, come sopra*) ] manca ; (*vuol entrare; don Corrado la trattiene*) ] (*la trattiene*).

II.8.11: un [barbaro] <si crudo> ; (*qui l'Infanta indietro fremente. Don Corrado segue*) ] <(qui la Infanta fremente indietro)>.

II.8.12: (*guardando, come sopra, vedendo l'Infanta*) ] (*volgendosi vede la Principessa*) ; *omittit* ] (*piange*).

II.8.13: <(che non vede l'Infanta)>.

II.8.14: Fermate... Incauto! (*piange*) ] [Misera,] Fermate, incauto. (*ella piange*).

II.8.15: (*fremendo da sé indietro*) ] (*indietro fremendo <da sé>*).

II.8.16: cor ] core.

II.8.18: La mia costanza... Il mio dover... (*con sospiro*) Virtude ] manca.

II.8.22: (*segue a piangere*) ] manca.

II.8.26: (*avanzandosi ... sforzata*) ] (*La Infanta avanzandosi agitata e fremente, rattenendo il furore*).

II.8.28: (*interrompendola con affettata ilarità, e con ironia*) ] (*con ilarità affettata*) ; Sì. ] So. ; il [merto] <pregio> ; prezzarla alcun che poi, corla volendo, ] sprezzarla alcuno, e coglierla volendo.

II.8.29: <(a don Corrado)>.

II.8.30: CORRADO ... *fronte* ] <DON CORRADO Oh Ciel, l'Infanta certo / i miei disprezzi ha uditi che fia mai! (*si rimane alquanto in una [pausa taci riflessiva] taciturno*).>

II.9: *Il Re ... don Corrado* ] [*Don Corrado*] *Il Re viene lentamente dal fondo del teatro*.

II.9.1: (*scuotendosi, con trasporto, e forte*) ] (*scuotendosi non vedendo il Re, [da sé] con trasporto, da sé forte*) ; e ascolta don Corrado che segue ] *in ascolto* ; [saprò arrischiare] *perder saprò, ma perder non poss'io / [la mia cara] Rosaura mia [diletta]. ; maggior* ] *manca ; pensoso* ] *pensieroso*.

II.9.2: un [trono] *real seggio* ; e sol si pensi alla necessità ] e [sol si pensi] *sol pensiamo alle necessità*.

II.9.4: [nel regno mio, chi meritar tra grandi nel mio regno] *meritar può tra i grandi del mio regno* ; <ed a> *voi solo ; (s'avvicina al tavolino, c'ha il calamaio e la carta)* ] *manca*.

II.9.5: [Signore] *Sire...*

II.9.6: (*austero interrompendolo*) ] [(altero)] <(austero)> ; (*scrive*) ] (*si avvicina al tavolino, scrive sopra un foglio*).

II.9.7: *agitato* ] *manca*.

II.9.8: *con un foglio* ] *col foglio* ; e *con tutta la gravità* ] *manca* ; <foglio> ; (*con forza*) ] *manca* ; *Vaglia il riflesso [in voi]* ; *vi predilige ed ama, ch'ei clemente* ] *manca* ; *risoluzion* ] *risoluzione* ; [d'un] <dell'> *affar* ; che [la] <una> *scelta* [sta] *in voi sta* ; *Posso aver qualche genio, indovinatelo;* ] *manca* ; [e a firmare] <e alla firma>.

II.10: DON CORRADO. ] DON CORRADO *solo*.

II.10.1: (*apre il foglio, legge colla mano tremante*) ] (*apre il foglio colla mano tremante e legge*) ; [E che] *Ecco [spiegata] <svelata>* ; *L'amore ... si trattiene* ] *Rosaura dovrò perdeti?* [No] *È impossibile;* / *non acconsentirò. Scegliere io deggio / chi della Infanta merit[i]a la destra! / E ben nominerò[:]* . *Don Garzia sia...(in atto di scrivere, si trattiene)* ; *Quest'inumano foglio* ] *Questo terribil foglio ; regno* ] *trono ; (riflette)* ] *manca ; dopo breve pausa* ] *manca ; si leva e lascia* ] *si alza lasciando*.

II.11: DON GASTONE, DON CORRADO ] DON GASTONE *e* DON CORRADO.

II.11.1: (*a don Ruggiero*) ] *manca* ; (*osserva il foglio sul tavolino, lo prende e legge basso*) ] (*si avvicina al tavolino e prende il foglio osservandolo*).

II.11.2: *sperienza, quanto* ] *esperienza, quanta* ; non [trovo] <scopro> *in me*.

II.11.3: [tutto,] *la scelta*.

II.11.5: *dipinge* ] *dipigne*.

II.11.6: *da sé* ] *manca* ; *presuntuoso* ] *prosuntuoso*; [ma soffermai] <la penna indi> *trattenni*.

II.11.7: (*interrompendolo con somma sostenutezza*) ] (*sostenuto interrompendolo*) ; [potrà] *vi darà* ; *sino a una negligenza* ] *sino una negligenza* ; (*a don Ruggiero*) ] *manca* ; (*gli dà il foglio*) ] (*dà il foglio a don Ruggero*) ; *tutti* ] *manca* ; *la mia fatalità* ] *le mie fatalità* ; *trono* ] [*seggio*] *trono*.

II.11.9: <(basso)>.

II.11.10: un uom carco [com'io sono d'anni] <d'anni com'io sono> ; [in quello allegro] <[non leg.] lieto a quello> ; [commetta] *l'ossa commetta*. [Or vieni morte vieni] <[Morte il tuo dardo or scaglia]> <Morte or mi ferisci,> ; *più non ti temo io già* ] *più non [ti] <lo> temo io già* ; *Vien[i figlio], mio figlio ; (abbraccia piangendo don Corrado strettamente)* ] (*abbraccia don Corrado piangendo*).

II.11.11: <(confuso)> ; (*da sé*) ] (*a parte*) ; (*abbraccia don Ruggiero*) ] *manca*.

II.11.12: Un uom [da un regno atteso] <utile a un regno,> ; *umana inclinazion <lo> svia, e [vacilla,] <abbrabaglia,>* ; [e di] <alle> *minacce* ; *i ministri del regno* ] *i grandi del mio regno*.

II.12.1: [stabilir] *firmar*.

II.12.2: (*da sé addolorata*) ] (*a parte*) ; *Se viverò* ] *S'io viverò*.

II.12.3: *dell'assemblea* ] *alla assemblea*.

II.12.4: [del seggio] *d'un trono* ; *Ma [se l'] <se> amor che [a'] <pe'> [popoli] sudditi [e] <e i> vassalli ; nodrita* ] *nodrito* ; può [nulla] *meritar* ; [amati] *umani* ; *filo [appeso] della morte* ; il

mio capo, e presto ] al mio capo, [e in breve] e presto ; m'affanna ] mi opprime ; di questi stati ] di questo regno ; negli animi ] sugl'animi ; *gridano* ] manca.

II.12.5: (*fremendo a don Gastone basso*) ] (*fremendo basso a don Gastone*) ; e che sperar più <devo!> [Il Re, la Infanta si levano].

II.12.7: Quelle destre felici ] Quelle felici destre.

II.12.8: *addolorata* ] manca.

II.12.9: [Si incontri morte pria che ciò succeda] <Prima di acconsentir, morte si incontri> ; (*inginocchiandosi*) ] (si inginocchia).

II.12.10: arcani [ch'or si fan più gravi] <che tener rinchiusi> ; che al regio sangue vostro io devo, l'ardua ] che [a un] <al> reggio sangue vostro io [deggio] <devo,> l'aspra ; <che diverrian funesti al regno un giorno.> ; il guardo] il sguardo ; *rimangon* ] *rimangono*.

II.12.11: (*agitato a don Gastone*) ] (*agitato, basso a don Gastone*).

II.12.12: (*con alterigia*) ] (*fiero*).

II.12.15: terribile ] manca.

II.12.16: potrei saper?... ] potrò saper...

II.12.17: *egli lo riceve tremante e l'osserva* ] *Don [sic] lo riceve [tremante.] colla mano tremante e l'osserva*.

II.12.19: (*sostenuto*) ] manca.

II.12.20: [*nel punto*] *in questo amaro punto* ; *viv[a]e*.

II.12.23: [che] <d'una> imprudenza [d'una] <che la> mia sorella ; <Molte fiate titubante, ottuso e strano forse questo crudo arcano / per conservar rinchiuso sarò apparso.> ; La [leal] circostanza ; giacea, giacea [vivo a morte] <spirante l'alma> ; [che] riflettendo ; di qual[e] [all'Aragona d'importanza] <grave importanza all'Aragona> ; [un] l'inganno ; (*verso Corrado con disprezzo*) ] manca ; necessitate [al Conte] <sino> ; [un del Conte un figlio alla corona vostra] <[al vostro seggio]> <del Conte un figlio alla corona vostra> ; Or ] Ora.

II.12.24: Non t'avvilir, Corrado, non smarrirti... ] manca.

II.12.26: *guardando il foglio e don Corrado, che sarà addolorato con una mano agli occhi*] (*guardando addolorato don Corrado che sarà con una mano agl'occhi*).

II.12.27: (*sostenuto*) Ancor che fossero ] Se anche fossero ; Possa macchiar[e] [un reggio diadema] <dell'Aragona il [trono] soglio.> ; *co' grandi* ] manca.

II.12.28: mi tiranneggia[;] . Allontaniam[o], [il] <lo> sguardo ; (*entra piangendo*) ] manca.

II.12.29: core ] cuore ; [E pur vorrei.] Amor, compassione ; [Quanta confusion, quanta vergogna] <[soffrir ti a' forza]> Quanta confusione nell'abisso ; *piangendo. Don Corrado l'osserva, sospira e prorompe in pianto* ] manca.

II.12.30: [(a parte)] <(da sé)> ; Calm[a]<o> mio spirito ; giungere ] giugnere ; periglio<so>.

II.12.31: riflettere ] riflesso ; la preminenza mia soprafacendo ] e la mia preminenza [contrast] combattuta.

II.12.33: *gli va incontro, poi* ] manca ; la causa ] tal causa ; *piangendo* ] manca.

II.12.34: (*con voce addolorata*) ] manca.

II.12.35: (*trattenendosi*) ] manca ; che l'alma mi ferisce...? (*apre le braccia*) ] che [nell'anima mia] <l'quest' alma mi ferisce!> ; (*si trattiene*) ] (*si ferma*) ; che [a] <a> sfogare io <[vada] possa> ; [col pianto altro] <co' pianti> oculti ; *piangendo* ] manca.

II.12.36: *omittit* ] <(addolorato)> ; ah ] manca.

### Atto terzo

III.1: *Il teatro rappresenta un* ] manca ; *con qualche albero ed è chiuso da muraglie* ] manca ; *soldati, e villani lavoratori dell'orto, e DON CORRADO* ] *DON CORRADO, soldati, villani lavoratori dell'orto ; interamente* ] manca.

III.1.2: (*con umiltà*) ] (*umilmente*) ; pietà <chiedo> per grazia ; mura fatali ] funeste mura ; (*piange*) ] manca.

III.1.3: (*fiero*) ] manca ; saper ... L'ubbidisci] vederti umile / esercitar del padre tuo gli uffizi. / Tale è il reggio decreto, l'obbedisci.

III.1.4: (*a don Garzia*) ] manca.

III.1.5: (*con dispetto*) ] manca ; gli acuti morsi nel mirar ascendere ] gl'acuti morsi di [veder[e]mi] <mirare> ascendere ; [chi] fu ; (*entra*) ] manca.

III.1.7: m'oppongo ] m'opporrò.

III.1.9: *entra co' soldati* ] (*entra co' soldati e i villani*) ; *I lavoratori entrano dall'altra parte con un atto di commiserazione verso don Corrado*) ] manca.

III.2: *solo dopo una breve pausa e qualche passo.* ] [*solo e i villani indietro*] <riflessivo e facendo qualche pausa e qualche passo.>.

III.2.1: misero effetto ] gl'avvidi effetti ; (*dopo una breve pausa sospira*) ] manca ; [Può un abietto villan il suo signore] Può saziare anche un villano abietto ; nati [sono io son certo.] <saranno, [ed] e ambizion [muliebre] donnesca> ; [Da] <In> qualche [sol] <nuovo sol> sarà accupata [omai]. ; o in nuovo sol disposta è d'occuparsi. ] manca.

III.4.1: (*smaniosa uscendo*) ] (*da sé smaniosa*) ; onde potesse ] ond'ei potesse ; insidiate ] tiranne ; [di] <tra> quei ; *a Rosaura, che sorpresa retrocede esclamando* ] *Rosaura esclama con sorpresa.*

III.4.2: (*egli ... occhi*) ] (*si [abbandona] appoggia alla vanga colle mani agl'occhi piangendo dirottamente*).

III.4.3: (*con voce addolorata*) ] manca.

III.4.4: *alquanto* ] manca ; (*ricade nella sua prima attitudine e nel suo pianto*) ] (*piange*).

III.4.5: *omittit* ] (*addolorata*) ; (*ella prorompe in pianto*) ] (*piange*).

III.4.6: Un'alma grande, che quel sen racchiude ] Un'alma grande [qual voi siete] <che quel sen rinchiude> ; [un di eguagliato] presto, o tardi eguagliato. Io vi scongiuro ; [In voi sussiste] <Voi pur siete> ; oscurar può ] potete oscurar ; *egli* ] manca ; *Rosaura lo trattiene, e sempre piangendo*) ] manca.

III.4.7: Fermatevi... *Scoppiare il cor mi sento.* ] (*trattenendolo e sempre piangendo*) Fermatevi... ; *m'opprime!* ] *m'uccide.*

III.4.8: *Rosaura lo trattiene* ] è *trattenuto da Rosaura* ; [a questo cor] credimi, a questo cor ; [ed il] <il tuo> valore ; chi tenta d'avvilirti ] chi di avvilirti tenta.

III.4.10: *freddezza* ] *costanza* ; [Signora, un villan sono] <Sono un villan, signora>.

III.4.12: [questa terribil alma] <di quest'arma terribile> la forza.

III.4.13: Deh ] Ah.

III.4.15: [negl'occhi] le mie disposizion ; *ella piange, don Corrado si leva, si mette una mano alla fronte* ] *piange. Don Corrado si leva, mette una mano agl'occhi.*

III.4.16: <(scuotendosi)>.

III.4.17: (*con disperazione*) ] manca.

III.4.18: possa lontan da [questa corte. Lunge] <una funesta corte> / <lunge> da questo regno le caverne / più oscure m'accorran[no], risuoneranno.

III.4.20: Siate ] Siete.

III.4.30: <(con sospiro)>.

III.4.31: (*altera*) ] (*collerica*) ; (*don Corrado ... commossa*) ] (*don Corrado si avvia colle mani agl'occhi*) ; *omittit* ] (*agitata*) ; discacciato ] io discacciato ; *ella* ] manca.

III.4.34: all'onor vostro ] al vostro onore.

III.4.35: *omittit* ] <(scuotendosi)> ; (*sdegnosa*) ] <(con sdegno)>.

III.4.38: ancora ] ancor.

III.4.39: (*con impeto*) Nulla può ] <(con impeto)> Nulla qui può ; [di ciò che averlo vile] <che non è vile averlo> / e il cercar d'occultarlo con inganno ; *collerica* ] *sdegnosa.*

III.5.1: (*dopo una breve pausa, scuotendosi*) ] (*si scuote*) ; (*egli ... lavora*) ] (*egli si ritira [nel fondo] <da una parte> del teatro colla vanga e si mette al lavoro*).

III.6: (*I due servi con de' cenni supplichevoli vorranno trattener don Ruggiero*) ] (*I due servi faranno de' cenni a don Ruggero, supplichevoli come per trattenerlo*).

III.6.1: ella è anche ] ella anche ; addolorata ] è addolorata ; è già presso ] ed è presso ; *partono* ] *entrano* ; *omittit* ] (*da sé*) ; mio ] manca ; inique mura ] mura inique ; felicità ] Felicità ; (*vedendo ... volte*) ] (*vede don Corrado al lavoro*).

III.6.2: *omittit* ] *apre le braccia e* ; *omittit* ] *con umiltà e piange. Don Ruggiero lo abbraccia.*

III.6.3: (*abbracciandolo e piangendo*) ] (*commosso*) ; <Sempre> col nome di tuo padre ; s'anche ] se ancor ; [sposata mio] mio malgrado sposata ; [traditore] un Re sedotto ; Sorgi. (*don Corrado si leva*) / Risolvi ] [Risolvi] <(don Corrado si leva)> / Risolvi.

III.6.4: (*ascolta*) ] ([*in ascoltando*]) ; Ma gente sento entrar... ] Ma sento gente entrar!

III.6.5: [(*timoroso*)] <(agitato)> ; *egli* ] manca.

III.6.6: Ah, mio signor ] Ah, deh signor ; tra ] fra ; *e lo bacia piangendo* ] *lo bacia e piange*.

III.6.11: <possa> ; (*segue a baciare don Corrado*) ] (*bacia affettuosamente don Corrado*).

III.7.1: *indietro* ] manca.

III.7.2: (*si rasciuga gli occhi*) ] (*rasciugandosi gl'occhi di nascosto*) ; Amico io [vi] <ti> compiangio. ; (*a don Corrado fingendo*) ] (*in atto di fingere a don Corrado*) ] ; nel [vostro destin vi rimanete] <destino tuo t'umilia e> spera ; <per [voi] te>.

III.7.3: *con atto* ] *in atto* ; la [lieta] nuova lieta.

III.7.4: [affettuoso] <rispettoso> ; [promettegli] prometteagli.

III.7.7: (*collerico*) ] manca ; ch'esprima ... nome? ] che un tal nome quel labbro / soffro che esprima!

III.7.8: [valore] <grandezza>, [furo] figlie furo ; [di naturale] del mio valor.

III.7.9: (*sdegnoso*) ] (*collerico*).

III.7.10: valor fornito ] valor[e armato] ; cavalier ] cavaliere.

III.7.11: (*collerico*) ] (*irato*).

III.7.12: di più non lo avvillire, egli <è> abbastanza.

III.7.14: (*con impeto*) ] (*con sussiegno*).

III.7.16: difenderò il rispetto [di mio padre.] <che si deve>.

III.7.20: Voi [figlio lo chiamate] <lo chiamate figlio!>.

III.7.21: <(con impazienza)>.

III.7.22: [dunque conviene] <leviamci dunque> ; *con furore* ] manca.

III.7.23: (*a don Ruggiero*) ] (*gettando la zappa e levando la spada, a don Ruggiero*) ; (*gli leva la spada*) ] manca ; (*si mette in guardia. Don Garzia lo assalta, egli non fa che parare*) ] (*don Garzia assalta con violenza don Corrado. Don Corrado non faccia che parare i colpi*).

III.7.24: *portare* ] *tirare*; *si ferisce leggermente una mano* ] *si ferisce una mano leggermente*.

III.7.25: *omittit* ] *ferita*.

III.7.27: (*furioso*) ] manca ; *omittit* ] *bianco*.

III.8.4: (*a' soldati*) ] manca ; L'assalite ] Olà assalitelo.

III.8.6: *rincula* ] *rincula* <ed entra> ; *lo seguono* ] manca.

III.8.9: (*agitato grida*) ] <(agitato) gridando> ; Oh [caduca cadente] <caduca> ; Tardo [ed impossibile] <e tremebondo> ; non potrò dimostrar d'esserti padre ] non potrò dimostrar[mi padre tuo] <d'esser tuo padre>.

III.9: *omittit* ] *per preparare l'altra camera di Rosaura* ; BRIGHELLA e TARTAGLIA, *indi PANTALONE*. ] BRIGHELLA e TARTAGLIA *sull'argomento*.

III.9.1: (*con fogli in mano*) ... ossadura? ] [Cossa ghe par della mia ossatura] <I accidenti de sta zornada> m'ha svegià l'estro; [e] <ho risolto> vogio formar un dramma flebile. Cossa ghe par dela mia ossatura?

III.9.2: Tu farai ] ella verrà ; cavafosse ] facchino ; *omittit* ] per forza ; che ] ch'io ; *con caricatura* ] manca.

III.9.3: Quella ... ridicolo. ] Mo vogio ben notar anca le so bocche, perché el dramma abbia el so ridicolo. ; in sta sorte de spagnolade ] con sta sorte de [argomenti] spagnolade ; Sti amori ... filosofi. ] <sti amori ostinai, ste nascite inaspettate, ste simpatie che no xe ammesse dai boni filosofi> ; don Corrado ] Corrado; *omittit* ] adesso ; con tanta indifferenza ... eroina ] come se polla giustificar? La xe un'improprietà che <offende el carattere d'una eroina>.

III.9.4: Sai tu quante principesse si maritano per politica? ] manca ; Va va, poeta drammatico, scrivi ] Va va a scrivere.

III.10: *fuggendo colla spada in mano* ] *colla spada alla mano fuggendo affannoso*.

III.10.2: (*uscendo*) ] (*agitata*).

III.10.4: [nelle] <alle> terrene stanze.

III.10.5: (*egli fugge per la parte additata da Rosaura*) ] (*fugge per l'uscio additato da Rosaura*).



III.10.6: Come potrò impedir?... Lo seguiranno... ] manca ; (*ella ... impeto*) ] (*corre ed apre il verone affacciandosi con impeto*).

III.11: *soldati tutti colle spade ignude, e furiosi*, ROSAURA. ] DON GARZIA, DON GASTONE, [*colle spade alla mano*], *soldati tutti colle spade alla mano <e furiosi> e ROSAURA.*

III.11.2: (*volgendosi ... esclama*) ] (*volgendosi colle mani ne' capelli e fingendo non vedere gli astanti, con esclamazione*).

III.11.3: [entrò] Signora, entrò Corrado.

III.11.4: *omittit* ] [villan.] (*colle mani ai capelli*).

III.11.5: Dove è [gito] <ito>? ; (*s'avvia verso la parte dove Corrado è entrato*) ] ([*si avviano*] <*in atto di avviarsi*> [per] verso l'uscio dove è entrato Corrado).

III.11.6: signor ] signore ; [Correndo] Veloce ha quel verone [spalanca] <aperto, e fuori> ; Chi ... giacer? ] [Morte vederlo infranto] Da un'altezza sì grande, di vederlo / morto infranto [prostes] giacer.

III.11.7: *omittit* ] *da sé* ; Può questa fuga riuscir fatale... ] manca.

III.11.8: si persegu[e]a ; verso la ] *da una* ; per cui entrò don Corrado ] *donde Corrado è entrato*.

III.11.9: (*da sé <agitata>*) ; *omittit* ] *veloce*.

III.12: *Il RE* ] RE ; *nell'atto d'entrar furiosi* ] *nell'entrare*.

III.12.2: [Signor, furo i decreti] <I decreti vostri furo> ; lo chiama figlio ancor[a], [e l'occorre] <contro alla> chiara ; segretamente ] secretamente ; contro [la Maestà vostra] la Maestà vostra. [Questa mano] <Questa mano> / [che armata a sostenere l'onor vostro] <che armata a sostenere l'onor vostro,> / [signor, mirate, dal villano audace] <signor, mirate, dal villano audace,> / [entro a questi recinti fu ferita] <entro a questi recinti fu ferita.> / La cagion de' tumulti ora v'è nota. (*qui don Ruggiero indietro*) / Sopra un destrier fuggì.

III.12.3: *con disperazione ed impeto verso al Re* ] *disperato, con impeto al Re* ; [questa soglia] <se vi irrita> / [commettete, signor, che del mio sangue] <la verità che un'alma [coraggiosa] audace e franca> / [sparsa rossegi se v'offende e irrita] <esprime coraggiosa, commettete> / [se quella verità che in questo punto], signore, in questo punto che rossegi / [di tutto il sangue mio] questa soglia di tutto il sangue mio. ; (*alzando la voce*) ] manca ; [Altro che] <La sola> morte.

III.12.5: (*con ardire*) ] manca ; Se [per] <a> diffendere.

III.12.6: tanto ] sì ; *omittit* ] Olà ; s'abbia; ve lo commetto. ] s'arresti, io vel commetto.

III.12.7: Il Ciel solo a te resta. ] Ti doni il Cielo. Altro che il Ciel non hai!

III.12.8: (*a don Gastone*) ] manca ; tosto ] omai ; Insofferibil peso ] Di insofferibil peso ; soma ] somma.

III.12.9: (*fa cenno a due guardie di condur via don Ruggiero*) ] [(*due guardie si avvicinano a don Ruggero*)] <[(*fa cenno a due guardie che si*)]>.

III.12.10: [(*con sospiro*)] <[(*piangendo*)> ; [(*osserva le guardie che se gli avvicinano*)] <[(*don Gastone fa cenno a due guardie [che si avvicinano a don Ruggero]. Don Ruggiero [eg]le> le guarda con ferocia, indi rivolto al Re con grandezza*).

III.12.11: *Due delle guardie* ] *Le due guardie* ; verso i suoi appartamenti ] *ne' suoi appartamenti*.

III.13.1: GASTONE *da sé* ... Mi spaventi. ] manca ; (*dopo aver guardato intorno sospettoso e torvo*) ] [(*torbido*)] *torvo, dopo aver guardato intorno sospettoso*).

III.13.3: <(guarda intorno)> ; che ] ch'ei ; non dar sospetto ] [senza] <né dar sospetto>.

III.13.4: (*confuso*) ] manca.

III.14: *una gran sala terrena magnifica, con varie sedie, tavolini e varie porte* ] *una magnifica sala terrena con sedie <e> tavolini*.

III.14.1: *esce* ] *uscendo* ; favorir ] e favorir ; [che la vita serbommi] ognor seguace.

III.15: DON GASTONE, BRIGHELLA ] BRIGHELLA, DON GASTONE.

III.15.1: assolutamente ... l'ha dito ] assolutamente subito che el poderà sbrigarise [dalla] <da una> visita della Principessa el sarà qua in sta sala senza fallo. [Pol dar anca che el ghe sia, perché] Xe un pezzetto che el me l'ha dito.

III.15.2: [T'] Intesi. [Vanne.] <Taci.> [Se don Garzia vedi / <digli ch'io qui>]

III.15.3: CORRADO (*da sé, e che averà ascoltato attentamente*) ] (*Don Corrado averà tutto attentamente ascoltato, segue a stare in attenzione*) ; Che farà?... Chi cercano?... Me sfortunato! ] manca.

III.15.4: (*da sé, ma udito da don Corrado*) ] manca.

III.15.5: *allontanandosi* ] manca.

III.15.8: (*con voce bassa*) ] (*basso, chiamando*).

III.15.9: *e bassa* ] manca.

III.15.11: (*da sé*) ] manca ; El dramma flebile xe abbondante. ] manca ; eccola qua ] la ghe ; (*entra*) ] manca.

III.15.12: segreto ] secreto.

III.15.13: segreto ] secreto ; Favellate ] Ragionate.

III.15.14: della verità ] delle verità ; Era ... si fuggì. ] [Il colpo più essenziale andò fallace, / Corrado si fuggì. Questa sua fuga] Era l'insidia mia [quasi] presso al suo fine, / ma il colpo più essenziale andò fallace. ; sappi ] sappia ; debba ] deva ; a cor ] al cor ; *a don Corrado* ] manca ; padre smarrito ] manca ; un giorno ] manca ; [dubitando] temendo ; [sigillo] mel diè ; Io sospettai, segretamente lessi ] Io sospettai, l'apersi, lessi, e vidi ; d'un mio feudo ... riserbarlo ] d'un mio castello ei gem[me]e[. Ambizione], <e poco tempo> / <di vita ancor può avere. Ambizione> / per te mi fa tiranno. Arder quel foglio / volli ben cento volte, e a riserbarlo ; guardo ] sguardo ; [Pensa] Leggi ; degg'io ]degg[io]'io.

III.15.15: Ah il buio m'impedisce, e non poss'io... ] manca ; Ma qui lumi giungono... (*egli rientra dond'è uscito*) ] Ma [splendore io veggio...] <qui lumi giungono...> ; È don Ruggiero... Non è sol... Celiarci. ] [Egli è mio padre... Ah non è sol] <È don Ruggiero... Non è sol>. Celiarci. (*si cela in disparte*).

III.16: *servi con lumi e soldati, DON CORRADO celato* ] *servi con lumi, <soldati> e DON CORRADO*.

III.16.1: *lentamente* ] manca ; <spirar piangendo.> ; (*i servi ... Segue*) ] (*i servi posano i lumi escono tutti. Don Ruggiero si abbandona sopra una sedia, si appoggia a un tavolino. Don Corrado ascolta indietro*) ; La [tua] <mia> nascita ; (*egli ... segue*) ] (*piange*) ; Ma ... *sospiro* ] Non son io forse stolto! / <Ma non è questa sola / la tirannia che in questa iniqua corte / soffersi un dì. etc. / Contro una verità sì chiara e certa / Corrado figlio mio sostener posso! (*pausa*) ; degli emissari già cader ] degl'emissari tuoi cader ; (*con entusiasmo*) ] manca ; *egli* ] manca ; *del tavolino in diretto pianto* ] [un] <al> tavolino [piang] in diretto pianto.

III.16.2: *s'avvicina* ] *si [fa inn] avvicina* ; [È] Forse [il desi] <la [tu] mia> brama ; che [traveder mi fa] <mi fa travedere...!> ; *l'abbraccia, indi si stacca* ] *si abbracciano con tenerezza, don Ruggiero si scuote*.

III.16.4: [soccorso] <aiuto> ; se [per ventura] <per sorte lo chiuda> questo foglio <il chiuda> ; misfatti ] deliri ; [poco] poco ; *ad un lume* ] *al lume* ; *con ansietà* ] manca ; *e legge basso, leggendo se gli accresce* ] *Legge basso, e mentre legge, [gli va crescendo] accresce* ; *grado grado* ] manca ; *del* ] *con cui tiene* ; *si asciuga gli occhi col fazzoletto di quando in quando* ] *in cui averà il fazzoletto di quando in quando si rasciugherà gl[i]'occhi ; mentre don Ruggiero legge* ] manca.

III.16.5: *abbracciando con trasporto* ] *con trasporto abbracciando* ; segreto ] secreto.

III.16.6: Ubbidisco. ] Obbedisco ; *per l'uscio additato* ] manca.

III.17: e ] ,

III.17.1: vi ] a voi ; dell'arresto ] d'un arresto ; dispone ] [pretende] dispose ; [sopra al] <ad un> trono [l'] <egli> inalza, [a] colla corte.

III.17.2: (*sostenuto*) ] (*con grandezza*).

III.17.3: mi [consolo] rallegro.

III.17.4: [Sì non fui mai quant'ora in me medesimo.] <È ver quant'ora in me medesimo io sono>.

## Apparato II

Si registrano in questa sede le sole varianti sostanziali riscontrate nel testimone manoscritto Gozzi 5.4: quasi tutti i casi sono ridotti a un'unica occorrenza (le lezioni cassate/soppresse [] o sostituite in interlinea/a margine dall'autore <>), quando non vi è il confronto variantistico; vi è un unico caso, in I.1.7, ponendo per primo il luogo messo a testo, separato dalla sequenza genetica col segno di parentesi quadra: vello color de rosa ] velo color de rosa.

\*indica le varianti non attribuibili alla mano gozziana.

Pr.5: la parte <essenziale> di don Corrado.\*

Pr.6: far[e le] <dalle> opere capricciose.\*

Pr.7: [Comunque] <Qualunque>.\*

Pr.9: [avvenuta] <proceduta>.\*

Pr.10: si [volesse mai] <vorrà> scrivere ; sgorbiatori [nostri] di fogli.

Per.: Donna [Elvira] <Eleonora> ; [si passa] <è> ; [capitale] <corte>.

I.1.3: <Sti spagnoli gh'ha del romanzo godibile.>

I.1.4: Gli spagnuoli <hanno del romanzesco>, ma fruttano, fruttano.

I.1.5: No me oppono, <ma> no li capisso.

I.4.7: [e questi sono altri due zecchini, sono] <poi prendine altri due che faran> quattro.\*

I.5.9: [che minacciò di rompermi la testa] <che minacciò di rompermi la testa>.<sup>1</sup>

I.5.10: *Per amore, per amore* [: ah padrona, ah donna Rosaura,] <prega la padrona che> piuttosto [che] <d'> esser [scazzà dalla vostra] <scacciato di> casa, [son] <sia> contento che [la mia novizza sia innamorata de tutto] <la sua moglie ami tutto> il genere umano.<sup>2</sup>

I.5.11: [io mi contenterò di restar vedova] io mi contenterò di restar vedova.<sup>3</sup>

I.5.12: [Mi no] *Ch'egli non permetter[ò]à mai che* [ve] <le> succeda [sto] <un tal> disturbo [e sta spesa], e far[ò]à tutto [e]il [mio] possibile per restar [mi in sta] <egli in quella> d[e]isgrazia.<sup>4</sup>

I.5.17: *Sapendo* [lei] <ella> tirar.\*

I.7.11: [(segue i due fratelli)] <(Odesi un'archibugiata di dentro) Una schiopettata! Che i sia elli? Che i s'abbia ferio? Oh poveretto mi! Vogio piuttosto andar cercando la limosina, che viver con sto strazzacuor. (segue i due fratelli)>.

I.8: [(Odesi un'archibugiata di dentro. Pocco dopo)].

I.9.41: [frenate] <vi frenate>.

I.10.25: [Tutti due] Tuttidue.

II.1: *Sala* [nella reggia di Aragona] <regia nella corte>.

II.2.8: <(indietro)>.

II.3.8: Tutta la <corte>, tutto el popolo.<sup>5</sup>

II.3.10: [secondo genito] secondogenito.\*

II.12.34: e voi pur <m'> abbandonate?<sup>6</sup>

III.1.2: [funeste mura] <mura fatali>.

III.1.4: <(a don Garzia)>.

---

<sup>1</sup> Correzione autografa di Gozzi, senza però variare il testo. Dopo aver espunto parte della battuta, molto probabilmente una sorta di autocensura dato il tema trattato, Gozzi ci ripensa e la reintegra.

<sup>2</sup> Battuta di Truffaldino prima stesa interamente in dialetto veneziano, poi passata a soggetto.

<sup>3</sup> Si veda nota 1.

<sup>4</sup> Si veda nota 2.

<sup>5</sup> Aggiunta di Gozzi, molto probabilmente una mancanza dovuta a una svista di chi copia il testo.

<sup>6</sup> Come sopra.

III.2: [gli avidi effetti] <misero effetto> ; [ebbene] <E bene>.\*  
 III.3.2: All'abito [conclude] <conchiude> ; Con[clude]<chiude> il tu.  
 III.4.6: Che quel sen [rin]<rac>chiude.\*  
 III.4.9: È un mentitor chi [di avviliti] tenta d'avviliti.\*  
 III.4.18: possa [lontan] da questo regno.  
 III.6.6: Ah, [deh] <mio> signor.\*  
 III.7.10: <(con grandezza)>.  
 III.7.12: <(con voce di commiserazione)>.  
 III.7.27: [rivolge] <ravvolge>.\*  
 III.9.3: [calderonade] <spagnolade>.  
 III.11.2:  *fingendo <di> non veder.\**  
 III.11.9: [alla] <verso la> parte opposta.\*  
 III.15.14: (*consegna il foglio <a don Corrado>*) ; Di Cardona, ammiraglio, [a me affidollo] <di Rosaura / padre smarrito, a me affidollo un giorno>.  
 III.16.1: *sopra [al] <del> tavolino.\**  
 III.16.5: ch'io non ti chiami <figlio>, e proibire.\*  
 III.17.1: che [a voi] <vi> fece.\*  
 III.ult: [in DON CORRADO] <[indietro] indi DON CORRADO>.  
 III.ult.14: ossadura del <mio> dramma flebile.  
 III.ult.24: [Vu Signoria] <Vussignoria>.\*

## Appendice

### Introduzione

Le cc. 1r-18v conservate nel Fondo Gozzi 5.2, presso la Biblioteca Nazionale Marciana, presentano un riassunto della fonte spagnola destinato – si può dedurre – a Gozzi in quanto drammaturgo, in cui si possono notare alcune postille rivolte a se stesso o ai futuri interpreti della *pièce*, didascalie diluite, talvolta piuttosto ridondanti, che si soffermano sugli elementi gestuali ed espressivi nell’ambito specifico del sistema della comunicazione teatrale, e alcune modifiche, aggiunte o tagli. Lo *Spoglio*, così definito dallo stesso Gozzi, è contraddistinto da una scansione in atti e scene (l’ultimo atto, per esempio, ha solo quindici scene, mentre il testo nella redazione definitiva diciassette con “Scena ultima”), preceduti dal riferimento al titolo e all’autore del modello spagnolo (citato come «Moretto»); segue l’elenco dei personaggi, recanti un’onomastica non coincidente con quella finale, in quanto subirà una revisione per i nomi di don Corrado e donna Eleonora, l’infanta, in questo momento rispettivamente don Giovanni e donna Elvira (nel testo fonte Sancho e Infanta). Non sono ancora menzionate le maschere della Commedia dell’arte, in questa fase un gruppo del tutto generico di ‘servi faceti’, anche se, molto probabilmente in un secondo momento, viene aggiunto in interlinea l’appunto «*Qui una scena satirica di Brighella per dar tempo*» (III, 6 [c. 16r]).

Prima di rimettere mano al testo per la verseggiatura e la composizione dei dialoghi<sup>1</sup>, si osserva come Gozzi affidi a ciascun personaggio una breve sintesi della battuta che riprende per il momento molto da vicino il testo fonte di Moreto che ha davanti<sup>2</sup>, in una sua stesura generale dettagliata, segnalando inoltre le entrate e le uscite, con diversi appunti che confluiranno in didascalia. Il “soggetto”, per rifarsi agli studi in merito di Giulietta Bazoli, è di solito desunto da un testo interamente scritto, poi dialogato con diverse parole, per trarne il “fondo” (la trama, l’argomento, ovvero

---

<sup>1</sup> Nella scena decima del primo atto del riassunto, l’abbozzo di battuta «Don Giovanni: sono in traccia di sapere chi sia. Don Giovanni: che lo desidera più di lui», nel testo a stampa è preferita da don Garzia. Nella scena undicesima, invece, è opportuno sottolineare l’importanza della correzione «vello» in «velo», con riferimento al paragone iperbolico di Brighella del velo roseo dell’Infanta con il mitico vello d’oro degli Argonauti nella redazione definitiva.

<sup>2</sup> Tre sono i rimandi diretti al testo fonte all’interno del riassunto: «Si guardi la spagnola» (II, 2), «Vedi spagnolo» e «Vedi scena spagnola» (III, 1).

l'*asunto/argomento* di Lope de Vega), e su questo Gozzi costruisce una nuova trama in atti e scene, il *sujeto en prosa*, che poi verseggia. Al conte preme sottolineare come solo il “fondo”, si ricordi la *Prefazione* alla tragicommedia, inteso in qualità di argomento, è desunto dalla *comedia* di Moreto, mentre il prodotto finale, ossia la “tessitura” (l’«ossatura» in atti e scene), ottenuto dalla costruzione del testo teatrale e dalla versificazione, costituisce il risultato originale della sua penna, lavorando contestualmente sui “caratteri” dei personaggi<sup>3</sup>.

Un puntuale raffronto tra lo «spoglio» alla base della tragicommedia e la *comedia* di Moreto dimostra come il lavoro di Gozzi di “derivazione” sia avvenuto sulla base di un passaggio diretto, con l’evidente identità della divisione scenica, oltre la peculiare gestione della materia dialogica, riprendendo alcune brevi ma significative sequenze e nuclei scenici, innanzitutto la primissima scena, l’apertura sull’incontro tra i due fratelli rivali, e la scena terza, con il particolare dell’Infanta «sulla riva d’una fonte a godere il fresco». Ancor più interessante, è scoprire grazie a questa “trama” il pieno riuso della *pièce* di Moreto e non quella di Castro, a cui lo avvicina il titolo, in quanto la vicenda inizia, come si è appena detto, proprio con l’entrata in scena dei due fratelli che si ritrovano casualmente e poco dopo con l’origine di una controversia; si innesta così la rivalità fraterna basata sulla preminenza di meriti e sul concetto di cortesia, che si suppone essere strettamente legata alla nascita, soprattutto al fratello maggiore rispetto al minore (Sancho e Garcia, mentre Otón e Ceslau sono i nomi dei protagonisti nella *comedia* di Guillén de Castro). Il racconto della lotta delle fiere è inoltre affidato nello «spoglio», scena prima del secondo atto, a don Garzia, come nella *comedia* di Moreto (ovvero a Garcia), mentre nel testo a stampa all’*aio* Pantalone; il riferimento al «gelsomino», nella scena quinta del secondo atto, ossia il fiore citato da Moreto, nella disputa tra l’Infanta e Rosaura per l’amore di Sancho, diviene, come si legge nel testo a stampa, la «viola» in contrasto con la rosa; un’altra analogia molto chiara, don Giovanni, il futuro don Corrado, viene declassato a «giardiniere», e non a «rustico villano», un «cavafosse» nella scena con Truffaldino. La scena in cui l’Infanta si pettina nel giardino, e viene poi sorpresa da un’aquila in volo che le ruba il velo, è ripresa pari pari, con la medesima collocazione all’interno dell’intreccio moretiano; se li interrompe la disputa tra i fratelli di Moncada, azionando il fattore scatenante della caccia che

---

<sup>3</sup> Cfr. G. BAZOLI, *Dall’occhio mentale alla stesura in versi: riflessione terminologica e aspetti scenici*, in EAD., *L’orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, cit., in part. pp. 102-110.

porterà allo scompiglio l'intera corte d'Aragona, nella *comedia* di Castro è la primissima scena, con un'Infanta colta dal rapace mentre sta dormendo vicino alla fonte. Nella redazione definitiva gozziana, il *locus amoenus* della fonte scompare: l'ambiente naturale in quest'ultima serve a contrapporre la fonte al bosco in cui sta cacciando Rosaura, ancor prima sede dell'incidente causato dal cinghiale e dell'incontro con Sancho, e che si riflette nell'antitesi dei due personaggi femminili, rivali in amore<sup>4</sup>.

Il particolare di Ceslau che minaccia con la spada Briseida per avere il «volante» dell'Infanta, con la successiva apparizione dell'eroe Otón, viene eliminato da Moreto, come altri elementi della *comedia* del valenciano. In *Hasta el fin nadie es dichoso* sostituisce alla Duquesa, madre dei fratelli Otón e Ceslau, don Gaston, fratello della Condesa de Urgel, quale “spalla” di Garcia nel piano di vendetta, che culmina con la falsa lettera relativa alla «vil» nascita di Sancho; elimina le varie sequenze in cui il Duque, padre di Otón, discute con il figlio maggiore degli inconvenienti riguardanti l'amore nei confronti della bella cacciatrice, passione che appare d'ostacolo all'eredità del regno (d'Ungheria, non d'Aragona), raccomandandogli il matrimonio con l'Infanta; posticipa al terzo atto (Sancho in umili panni) un motivo che nella *comedia* di Castro è collocato nella *jornada primera*, ovvero lo scontro tra i due fratelli in cui il minore risulta ferito accidentalmente a una mano, a causa di un'offesa di questo nei confronti dell'anziano padre; infine, rispetto a Castro, che sviluppa una trama basata sul potere della Fortuna, Moreto adotta una concatenazione degli eventi secondo la logica di causa-effetto, arrivando allo scioglimento finale con la scoperta di una seconda lettera scritta dalla Regina (la regina Idalba nel testo gozziano)<sup>5</sup>. Tali elementi sono prove certe a favore della tesi che l'unica fonte di Gozzi per lo sviluppo drammatico della tragicommedia è *Hasta el fin nadie es dichoso* di Moreto.

---

<sup>4</sup> Il testo della *comedia famosa Los enemigos hermanos* di Guillén de Castro [s. l.] [s. a.], 48 pp., è digitalizzato al link: <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ176195001>.

<sup>5</sup> Per un confronto puntuale tra le due opere spagnole, quella di Moreto rispetto alla fonte di Castro, si rimanda a G. FARRÉ VIDAL, *Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de Los enemigos hermanos, de Guillén de Castro*, cit., pp. 405-438.

## Nota al testo

Per la trascrizione dello *Spoglio*, sono stati adottati i criteri stabiliti nell'ambito delle Norme dell'«Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi», ovvero: si sono sciolte tutte le abbreviazioni convenzionali, ricondotte le maiuscole all'uso moderno (in particolare, titoli nobiliari, ruoli dei personaggi e nomi di parentela), eliminata la -j- (*udj* > *udii*, *varj* > *vari*, *esercizj* > *esercizi*, *testimonj* > *testimoni*, *necessarj* > *necessari*; intervocalica: *ajuto* > *aiuto*, *rabbuja* > *rabbuia*, *muojano* > *muoiano*, *bujo* > *buio*), ricondotta l'accentazione all'uso moderno<sup>6</sup>, rimosso l'apostrofo all'articolo indeterminativo seguito da nome maschile singolare iniziante per vocale, uniti gli avverbi (*in dietro* > *indietro*, *sin ora* > *sinora*), mantenute tutte le grafie che si presentano come ipercorrettismi<sup>7</sup>, sistemati i refusi di "penna" (*ajuoto* > *aiuto*, *prepresso* > *perplesso*, *terreni* > *terreno*, *parte parte* [II, 3], *agitatata* [II, 3], *in in* [III, 5]), rese in corsivo le sottolineature e il titolo italiano del testo fonte spagnolo. Inoltre, si è proceduto, ai fini del testo definitivo, a intervenire per:

- regolarizzare la punteggiatura e introdurre qualche virgola (o eliminarle talvolta) per rendere leggibile la forma di scrittura sintetica e personale, facendola diventare "pubblica";
- sostituire qualche segno interpuntivo (si veda ; > : nelle frasi legate);
- evidenziare, tra due virgole, le distinte e combinate indicazioni di "a parte" e "alto";
- corsivizzare sempre ciò che è annotato tra parentesi, come a un certo punto Gozzi fa sistematicamente, o le parti "evidenziate": si distingue così il piano del puro riassunto delle azioni da quello delle riflessioni per la futura composizione;
- corsivizzare per distinguere anche l'azione, con inquadramento da didascalia, quando il testo riporta frasi o battute di discorso diretto; non si sono introdotte le virgolette,

---

<sup>6</sup> I casi sono: *Rè* > *Re*; *gia* > *già*; *decidera* > *deciderà*; *potra* > *potrà*; *fara* > *farà*; *se* > *sé* (pronome; anche il caso *sè* > *sé*); *parlera* > *parlerà*; *da* > *dà* (v. dare); *umanita* > *umanità*; *ne* > *né* (congiunzione negativa); *poiche* > *poiché*; *liberta* > *libertà*; *si* > *sì* (avverbio, particella positiva, e con il significato di «così»); *qui* > *quí*; *crudelta* > *crudeltà*; *nobilta* > *nobiltà*; *vilta* > *viltà*; *e* > *è* (v. essere); *tradi* > *tradi*; *celero* > *celerò*; *pero* > *però*; *cio* > *ciò*; *scrivero* > *scriverò*; *sara* > *sarà*; *gravita* > *gravità*; *favori* > *favori* (v. favorire); *reco* > *recò*; *necessita* > *necessità*; *perche* > *perché*; *sapra* > *saprà*; *ghermi* > *ghermi*; *distinguera* > *distinguerà*; *fù* > *fu*; *puo* > *può*; *verita* > *verità*.

<sup>7</sup> Si è proceduto a sistemare: *aquila* > *aquila*.



perché, di fatto, si tratta di una sorta di “discorso indiretto libero”, tra struttura di partenza diegetica e implicazione di battute, normale in questo tipo di scrittura;

- affiancare il testo, ove la lunghezza della scena lo esigeva, sul margine esterno della pagina da una numerazione in paragrafi espressa esplicitamente di cinque in cinque unità; la misura del paragrafo è determinata per il testo in prosa non diviso al di sotto delle macrounità di riferimento dall’andata a capo, stabilita dal curatore;
- eliminare banali cancellature di due o tre caratteri, meri tratti di penna, riportando in apparato le parti cassate che mostrano sostituzioni significative.

Spoglio. *Si attenda il fine per considerarsi felice.* Moretto.

Don Alfonso, re di Aragona infermo, dichiarato incapace di successione

Donna Elvira, infanta, di lui sorella

Don Ruggero, conte di Urghel, decrepito

Don Giovanni, figliuolo di Don Ruggero e della Regina madre di Alfonso, ma creduto figliuolo d'altra moglie di Don Ruggero

Don Garzia, figliuolo di Don Ruggero e della sua seconda moglie, fu sorella di

Don Gastone, vecchio cognato di Don Ruggero

Donna Rosaura, figliuola di Don Raimondo di Cordova, grand'armirante perduto

Servi faceti

Dame

Grandi del regno

Villani e villane

Soldati

Atto primo. *Camera nella reggia.*

Scena prima.

Don Garzia e Don Giovanni, fratelli, e un servo.

I due fratelli non si salutano, dinotano avversione l'uno per l'altro. Don Giovanni è più docile, Don Garzia è più maligno. Il servo si maneggia perché si trattino da fratelli. Si parlano amorevolmente. Don Giovanni palesa il suo amore violento per Donna Rosaura cacciatrice. Narra averle salvata la vita in tempo che il destriere le aveva tolta la mano. Don Garzia è innamorato della stessa, non permette l'amore di Don Giovanni, si riscaldano. Il servo vuol placarli, si sfidano alla spada. Il servo grida aiuto.

Scena seconda.

Don Gastone, Don Ruggero e i detti.

Don Ruggero, padre, gli minaccia. Don Gastone, zio, li rimprovera. Don Ruggero accenna essere il Re infermo e consigliato a divertirsi, se quelle sieno maniere di

sollevare un monarca. Fa loro una ammonizione paterna. Il Re è periclitante. Eglino sono di lui cugini e i soli sostenitori del regno etc. etc. (*Don Gastone, a parte, che gli dispiace il contrasto per la disuguaglianza della nascita a lui nota in arcano. Non è bene il palesarla sino che vive Don Ruggero.*) Alto, rimprovera tuttidue. Segue il contrasto tra fratelli. Vogliono dir la ragione, il padre non vuol saperla. Don Gastone inclina alla difesa di Don Garzia, suggerisce di allontanare Don Giovanni. Don Ruggero gli obbliga ad abbracciarsi. Don Giovanni è pronto. Don Garzia è renitente; il padre grida. I fratelli si riscaldano di nuovo.

#### Scena terza.

Donna Elvira, infanta, e i detti.

Donna Elvira di dentro chiama servi, cortigiani etc. Don Giovanni, esser quella Donna Elvira, infanta. Donna Elvira esce, narra che essendo sulla riva d'una fonte a godere il fresco, rassetandosi un velo roseo sopra al capo, un'aquila passando glielo ghermì e se ne volò nella selva vicina. È agitata del caso, lo prende per un augurio funesto; è fuori di sé. Chiunque ricupererà il suo velo uccidendo l'aquila, se è d'alto grado sarà suo sposo, se è ignobile averà un ricco dono. Don Ruggero anima Don Giovanni a servire la cugina. Don Gastone anima Don Garzia alla stessa impresa. I due fratelli partono a gara. La Infanta si ritira attendendo l'evento. Avrebbe piacere che Don Giovanni si meritasse la scelta. Don Ruggero spera di vedere innalzato Don Giovanni ed entra. Don Gastone spera di vedere Don Garzia innalzato, entra. Il servo per tentare di avere il ricco dono entra.

#### Scena quarta. *Bosco con veduta di giardino nel fondo.*

Due villani. Marito e moglie maritati quel giorno contrastano. Il marito bastona la moglie per gelosie etc.

#### Scena quinta.

Il re Don Alfonso, da cacciatore con archibugio, esce dal fondo del giardino in traccia dell'aquila che involò il velo alla sorella. Dice essere smarrito. Osserva il luogo di delizia, chiede a' villani di chi sia. Non rispondono. Il villano caccia la moglie perché osserva volentieri il cacciatore. Entrano lasciando il Re solo.

#### Scena sesta.

Un servo di corte e il Re.

Il servo è di Don Ruggero, è in traccia dell'aquila. Il Re narra essersi ad onta delle sue indisposizioni inoltrato e perduto in quel bosco per seguire l'aquila. Il servo narra che Don Garzia, Don Giovanni, la Infanta sono tutti in traccia dell'aquila. Il Re stupisce del luogo ameno a lui ignoto. Odesi cantare da' villani in coro. Il Re ed il servo vedono villani festivi giugnere. Si nascondono.

Scena settima.

Villani, villane, Rosaura bizzarramente vestita da pastorella.

Si canta, si danza per un noviziato villereccio. Rosaura è contenta del suo stato nel mezzo a quella semplicità. Il Re occulto stupisce delle bellezze di Rosaura. Un villano narra di aver veduti molti cacciatori in quel bosco in traccia di uccidere un'aquila che rubò alla Principessa un velo roseo dal capo. Egli vede l'aquila sopra un albero poco distante. Rosaura: che vendicherà lei il furto, entra a prendere un archibugio con tutti i villani. Il Re esce col servo stupeffatto della bella giovane.

Scena ottava.

Don Garzia, Don Giovanni, Re e servo.

Don Garzia e Don Giovanni gareggiano per trovare l'aquila, si incontrano col Re. Il Re narra loro della bella giovine veduta. Vuol sapere chi è, vadino in traccia, si ritira. Don Garzia, Don Giovanni e il servo in traccia della giovine.

Scena nona.

Odesi un'archibugiata di dentro, esce Rosaura coll'aquila uccisa. Stacca il velo roseo da' suoi artigli. Vede gente venire. Non vuol essere conosciuta. Si copre la faccia col velo roseo.

Scena decima.

Don Garzia, Don Giovanni e Rosaura.

I due fratelli ansiosi per la donna e per il velo contrastano. Rosaura, a parte, (*conosce i due fratelli di Moncada, famosi per l'odio che hanno l'uno per l'altro. Gode di vedere Don Giovanni che ama e che le ha salvata la vita quando precipitava col cavallo*). Chiede che vogliano sempre coperta dal velo. Don Giovanni: sono in traccia di sapere chi sia. Don Giovanni: che lo desidera più di lui. Rosaura: che per troncare i contrasti si

palesa ad ambidue. Si leva il velo. Don Giovanni è attonito conoscendo Rosaura per la sua bella cacciatrice. Don Garzia è contento di averla trovata. Don Giovanni: che vada al Re a partecipare chi sia Rosaura. Don Garzia: vada lui. Contrastano. Rosaura: perché la cercassero e perché contrastino. Don Garzia, a Don Giovanni: che dica lui. A parte, ch'egli non vuol palesare d'essere in traccia del velo per conquistare la Principessa, offendendo Rosaura che ama. Don Giovanni, a parte, che saprà rendere ragione a Rosaura senza offendere il suo amore. Narra che un'aquila ardita ghermì quel velo alla Principessa, ch'ebbero tutti ordine di uccidere l'augello e di ricuperare il velo. Che vedendo lei più valorosa di tutti nella ricupera del velo, chiede per lui e per il fratello ch'ella distingua chi vuole di loro due col prezioso dono di quel velo. (*Don Garzia, a parte, che in competenza ella distinguerà Don Giovanni che le ha salvata la vita, rimedierà.*) Alto, che Don Giovanni la inganna. Eglino sono ivi giunti per ordine del Re che la vide e si è di lei invaghito ardentemente e vuole riconoscerla. Dobbiamo obbedirlo. Io non vi inganno come altri etc. (*Don Giovanni, a parte, è collerico, ma si raffrena*) Alto a Don Garzia, che non inganna chi dice il lecito vero e tace il vero ingiurioso a una donna quale è lei da rispettarci. Sono menzogne dell'ingiuria le veritadi che offendono. Il prudente non offende se stesso né altri colle verità ingiuriose. Egli disse una lecita verità. Rosaura è convinta della sua gentilezza, presenta il velo a Don Giovanni, che lo prende. Don Garzia si avventa per levarglielo, lo minaccia. Don Giovanni tiene il velo, lo respinge. Contrastano, sono per por mano alla spada.

#### Scena undecima.

Don Gastone, Don Ruggero, il Re, la Principessa, servi e i detti.

- 1 Don Gastone uscendo grida: è qui il Re. Il Re, a' due fratelli: a che que' contrasti. Don Ruggero, a parte, (*gran ch'eglino uniti non possano vivere senza contrasti.*) La Principessa, a parte, (*i contrasti sono in presenza d'una bella giovine, saranno per quella.*) Re: rispondano, la sua presenza se frena le spade non frena le lingue. Rosaura, a parte, (*si tenti di discolpare ambidue*): Signore, io fui presente alla cagione del loro contrasto, se mi si permette, la narrerò io. Re permette, anzi desidera di sapere chi sia una bellezza che sorprende, abitante di quelle solitarie delizie etc. Rosaura che risponde obbediente: la cittadina di quelle selve è Rosaura, figliuola di Don Raimondo di Cordova, fu grande ammirante di Sua Maestà compianto da tutto il regno per la funesta perdita di lui. Ricevuto ch'egli ebbe il bastone di comando da Don Ruggero, conte di Urghel, valoroso ma reso impotente per la vecchiezza e per la

infermità, fece molte imprese contro a gl'infedeli, ma nell'ultima battaglia sfortunatamente distrutto nulla più si seppe di lui. Il pianto e l'affanno erano i miei compagni. Risolsi di abbandonar le grandezze che ravvivavano la mia mestizia, che mi rendeva inferma. Venni in questi beni campestri di mia ragione. Le caccie, le pesche, la agricoltura, il convivere con questi semplici villici, mi sollevarono, ma la memoria delle sciagure del mio povero padre, assalendomi di quando in quando, rinovellano il mio pianto.

Oggi mi divertiva nelle feste d'un noviziato di questi villani per sollevarmi. Uddi il ratto dell'aquila, mi fu additata, la uccisi, ricuperai il velo. Giunsero questi due cavalieri fratelli. L'uno con prudenza mi chiese il velo facendomi alcune offensive verità; l'altro dicendo il vero troppo svelato pretese il velo. Ho preferito chi meno mi aveva offeso, e fu Don Giovanni. Don Garzia volle far dipendere la sorte dal suo valore. Eccovi l'esser mio, la cagione delle mie angosce e quella dei loro contrasti. Don Ruggero, a parte, *(compiange la perdita del suo caro amico Don Raimondo di Cordova, il solo a parte de' suoi amori avuti colla Regina, madre del Re, rimasta vedova.)*

Don Giovanni presenta il velo alla Infanta, non già per ottenere il premio promesso, ma per ottenere l'onore unicamente di servirla. La Infanta aggradisce e ratifica il premio della sua persona. Don Garzia, ambizioso e ardito, si oppone. Aduce che il merito della ricupera non è suo, e che la spada deciderà... Il Re minaccia Don Garzia.

- 5 Don Gastone suggerisce che per evvitare i perpetui contrasti di que' due fratelli è bene il separarli e il fare uscire l'uno o l'altro dalla Aragona. *(Notisi che Don Gastone ha in petto gli arcani della nascita di que' due fratelli, oculata al medesimo loro padre, suo cognato, e che predilige Don Garzia come figliuolo di sua sorella e lo vorrebbe sul trono.)* Don Ruggero: che sia dunque allontanato Don Garzia come più ardito. Don Giovanni non essere colpevole in quella azione. *(Notisi Don Ruggero è amantissimo di Don Giovanni e lo predilige per simpatia e per i sentimenti virtuosi.)* Don Gastone: che suo nipote Don Garzia ha uno Stato in Aragona per abitarla, non avendo egli figliuoli, dichiara suo nipote Don Garzia erede del suo patrimonio. Don Ruggero: che a Don Giovanni, suo figliuolo, non può mancare asilo in Aragona.

Re: tuttidue restino in Aragona. Comette una riconciliazione fraterna. Minaccia quello che cagionerà tumulto; ma che presto darà tale Stato all'uno che sarà l'altro in

necessità di rispettarlo. Don Ruggero, a parte, (*sarà Don Giovanni il preferito.*) Don Gastone, a parte, (*sarà Don Garzia il fortunato.*)

Infanta: se devo un favore a chi mi restituì il velo, Don Giovanni lo merita. Si trae un anello e lo presenta a Don Giovanni. Don Giovanni, pronto: che lo accetta per consegnarlo a chi realmente ha tutto il merito. Lo consegna a Rosaura. Don Garzia, a parte, (*la gelosia, la rabbia, la invidia lo divorano.*) Rosaura: che è in necessità di ricevere un dono per venerare la mano da cui è uscito. Re: che ebbe a un punto molte consolazioni, ma la maggiore è quella di aver conosciuta Rosaura, in cui potrà pagare di gratitudine le imprese del padre suo. Protesta di aver usate tutte le diligenze per aver nuova di lui invano. Don Gastone, a parte, si cercherà sempre indarno. È noto a lui dove si trova rinchiuso. È necessario che, come informato della nascita di que' due figli, stia perduto etc. etc. (*Tal trama sia introdotta con arte nella commedia.*)

Re: che farà conoscere in Rosaura ciò ch'egli sa d'aver perduto e di aver acquistato. La Infanta, inchinata al brio di Rosaura, la prega a seguirla per compagna alla corte, le giura amicizia. Re approva. Rosaura accetta, chiede che alcuni de suoi villani possano seguirla. Re: che disponga e segua la corte al vicino luogo di delizia. Infanta, a parte, dichiara il suo fervente amore per Don Giovanni. La amicizia di Rosaura, a cui potrà confidarsi, sarà per lei un gran sollevamento. Rosaura, a parte, che l'essere alla corte potrà contribuire all'amore che ha per Don Giovanni e ridurlo suo sposo.

Re: ognuno lo segua, entra. Don Ruggero, a parte, che sempre maggiormente si aumenta amor suo per Don Giovanni, entra. Don Gastone, a parte, che i dispreggi fatti a suo nipote Don Garzia lo accendono sempre maggiormente alla vendetta che regnerà. (*entra*) Infanta (*a parte*): che paleserà a Don Giovanni il suo affetto. Rosaura, a parte, che potrà palesare a Don Giovanni la sua gratitudine e il suo amore. (*entra colla Infanta*) Don Giovanni, a parte, che se prima amava Rosaura, ora è fuori di sé per amore. (*entra*) Don Garzia: che è offeso, ma che in breve farà vedere che due fratelli invidiosi e rivali sono i più fieri nimici.

Il fine del primo atto.

Atto secondo. *Sala reggia.*

Scena prima.

Vari servi, e Don Garzia e Don Gastone.

I servi escono esclamando: viva Don Giovanni. Don Garzia vuol ucciderli per ira. Esce Don Gastone, lo trattiene. Tutti i servi fuggono, un solo ne resta. Don Gastone chiede al nipote la causa de' suoi furori. Egli narra che per sollevare il Re infermo, si è aperto il parco e si fece la festa della guerra delle fiere. La corte tutta era allo spettacolo. Un leone uccise una tigre, indi per inavvertenza delle guardie passò nel circolo dove stava la corte. Tutti erano spaventati. Egli per farsi onore andò contro al leone colla spada, fu dal leone atterrato ed era per essere sbranato. Don Giovanni accorse e colla sola voce sbigottì, mansuefece il leone, che fu condotto al serraglio. Tutti gridarono: viva Don Giovanni. La Infanta e Rosaura erano in trasporto. Il Re medesimo gli ha donata una gemma ch'egli immediatamente donò a Rosaura. Egli rimase svergognato, non può più resistere, vuol partire. Don Gastone lo trattiene con riflessi. Vorrebbe dirgli delle occulte intenzioni, vorrebbe non dirle. Fa partire il servo. Il servo partendo, a parte, dice che tramano inganni, ma che parlerà, ed entra. Don Gastone commiserò Don Garzia, dice che il favore che ha Don Giovanni universale lo precipita. Che ha de' modi... Che può precipitare Don Giovanni, ma che solo non può. Don Garzia: che condiscenderà a' suoi voleri, l'ira, l'invidia, il disprezzo lo conducono. Don Gastone: Or bene. Taccia che si avvicina la corte. Don Garzia: perisca Don Giovanni. Don Gastone: perisca.

#### Scena seconda.

Re, Infanta, Rosaura, Don Giovanni, Don Ruggero, servi e i detti, alquanto in disparte.

1 Tutti acclamano: viva Don Giovanni. Il Re loda Don Giovanni. Don Ruggero esulta a parte. Don Garzia e Don Gastone fremono in disparte. La Infanta, da sé, sospetta sul dono dell'anello suo regalato a Rosaura da Don Giovanni, indi della gemma datagli dal Re pure regalata a Rosaura. È gelosa. Verrà in chiaro. Il Re dichiara che il valore di Don Giovanni, veggendosi egli infermo, è necessario all'Aragona. Che pensa di elevarlo, come meritevole e come cugino, a un grado eccelso. Don Ruggero lo ringrazia. Lo supplica ad avere in vista Don Garzia ancora per sopprimere un'invidia che frutterebbe delle turbolenze. Il Re: che ha pensato a tutto.

Don Gastone, a Garzia in disparte: che Don Giovanni regnar non deve. Don Garzia, basso: che si sente morire. Un servo li scopre, avvisa basso Don Giovanni che il fratello e il zio machinano tradimenti. Don Giovanni affetta collera col servo. Non esser possibile. Lo minaccia. Il Re chiede che sia. Don Giovanni: che il temerario ardisce dire che ivi sieno persone che tramino a lui tradimenti.



Il Re, altero, fa un discorso aminacciante chiunque osasse contraddire o invidiare i suoi favori, ch'egli è padrone di compartire anche errando nella scelta. Minaccia morte. Si volge a Don Garzia, che si confonde, ed avendo il cappello nelle mani gli cade, dimostrando confusione. Il Re segue: Garzia, non vi confondete. Io non ho mai dubitato di voi. È impossibile che un fratello infierisca tramare tradimenti a un fratello etc. Seguitemi. (*entra*)

Don Giovanni, da sé, che si è vendicato. Con rincrescimento di non poter ragionare a Rosaura, segue il Re. Don Ruggero, agitato a parte, per le direzioni di Don Garzia, entra. Don Garzia freme basso. Don Gastone, basso al nipote: ch'egli è omai precipitato, ma non si avvilita e lo segua. Lo ama, sarà vittorioso. Don Garzia: che se gli costasse la vita seguirà i suoi consigli entrano. La Infanta, da sé, che desidera di restar sola con Rosaura, per uscire da' suoi gelosi sospetti.

- 5 Rosaura, da sé, si lagna della soggezione della corte e di non poter parlare con Don Giovanni. Ha una lettera, accenna a un villano di nascosto ad avvicinarsi, gli dà la lettera da recare a Don Giovanni. La Infanta scopre tutto. Ferma il villano, che risponde da sciocco. (*Fa una scena faceta di scioccherie. Si guardi la spagnola.*) Rosaura è confusa. La Infanta cava la lettera al villano. Manda tutti via, resta con Rosaura sola, che è agitata.

### Scena terza.

#### La Infanta e Rosaura.

- 1 La Infanta, con dolcezza a Rosaura: Rosaura, questo foglio è nelle mie mani. Ho un impulso di leggerlo, un altro di lacerarlo. Credo di offendervi meno col lacerarlo, che col leggere i sentimenti ch'egli contiene. Non vi offendete d'una azione che la mia fragile umanità non può trattenere. (*lacera il foglio sdegnosa e si rimette in calma; segue con dolcezza e agitazione*)

Rosaura, io vi ho scelta per amica. Voi mi avete veduta usare ora un atto più di sdegno che di decoro, d'un'amica non devo vergognarmi. Io non vi ho ancora ammessa nella più intima confidenza, perché dobbiate considerarmi vostra amica. Eccomi al punto più grande di darvi i contrasegni della mia stima e della mia amicizia.

Io amo, Rosaura, amo da molto tempo con una fiamma che mi consuma, e che il mio decoro mi faceva affogare nel seno. Scelsi voi per amica e per potere sollevarmi dichiarando a voi tutti i secreti dell'interno mio. Che voi amate Don Giovanni ben mi

avvidi abbastanza. Apro in questo punto una strada a me ed a voi di poter gareggiare in eroismo, in sincerità, in virtù, in amicizia. Amava io Don Giovanni prima che voi lo vedeste, nessun vantaggio pretendo da questa anzianità. Rendiamoci eguali tra noi due in un reciproco merito, e da questo dipenda la sorte nostra. Il Re, mio fratello, mi destina Don Giovanni in consorte.

Rinunzio al vigore d'una sovrana autorità, e scaturisca la nostra pace dalla nostra amicizia. Immaginate d'esser mia eguale. Credete ch'io sappia non volere vantaggi di preminenza da un posto che dipende dall'accidente soltanto. Pensate ch'io v'amo, pensate ad amarmi. Consideratemi vostra, consideratevi mia. Riflettete che siamo tuttedue innamorate d'un oggetto, che non come Principessa io v'obblighi ad abbandonare a me sola quest'oggetto, ma che vi lasci nella libertà come Principessa di poter fare una azione generosa verso una amica. Se può allettarvi il pensiero che tutte le soavità che a me nasceranno da un dolce legame d'amore e d'un sacro nodo io abbia a riconoscerle dalla vostra umanità, dalla vostra generosa amicizia, con una perpetua riconoscenza, disponetevi in mio favore.

- 5 Ma se poi l'abbandono d'un tale amore cagionasse nel vostro istinto più dolore che piacere nel favorirmi e nell'obbligarmi, io v'amo sì che, se l'affanno mio fosse maggiore del vostro, tutto soffrirò non solo, ma ridurrò il Re, mio fratello, in questo giorno medesimo con le più efficaci preghiere a darvi Don Giovanni in consorte. Non offendete con riguardi la mia sincerità, non riflettete al mio dolore, dal vostro labbro dipendono le prove della nostra amicizia. (*Rosaura è adolorata, sorpresa e statica*)

La Infanta segue: perché non risponda. Rosaura: Signora, io non saprei né abbassar voi colla mia mente al mio grado né innalzare me al vostro. Voi che avete forza di fare tali da me non meritate eguaglianze date a voi medesima per me la risposta. Mi accordate la vostra rispettabile amicizia e, permettendomi ch'io mi eguagli a voi, mi credete ben priva di ragione se pensate ch'io non consideri ch'io devo eguagliarvi nello sforzo che a me esibite. Amate pure Don Giovanni, signora, sia tutto vostro l'acquisto e sia di me tutta la perdita. Alberghi pure nel vostro cuore e si distrugga in lagrime il sommerso mio cuore. Vi prego solo se per sorte alcuna volta l'accidente mi vi facesse vedere con lui a non sospettare in me tradimenti. Potrò per ubbidirvi usare tutto il vigore, svellere da questo seno a un tratto due anime, ma separarle, signora... Separarle, questo non sarà giammai possibile. (*piange*)

La Infanta: No, cara Rosaura, se tanto deve costare il distacco, trovo maggior perdita nel vostro affanno che acquisto nel mio piacere. A Rosaura, siamo due sfortunate. Seguite ad amare Don Giovanni, ei sarà vostro, ho risolto. Rosaura: Cagionerei a me stessa un inferno se in questo punto non imitassi la vostra azione. *(piange)* La Infanta: Dunque perché piangete? Rosaura: Non mi badate, signora, non mi badate. L'amore fa divenire fanciulli i più assennati. O vincerò una passione molesta a voi ed a me, o libererò voi e me colla morte. La Infanta: Se un tal sacrificio tante lagrime deve costarvi, non devo essere indiscreta e permettere che lo facciate. Rosaura: Le mie lagrime sono figlie della mia salda risoluzione, sono necessarie al nostro reciproco intento. Qualche reliquia di passione potrà dalle lagrime essere purgata. Lasciatemi piangere il mio pianto, è necessario, egli è più prodotto dalla mia lealtà che dalla passione.

Infanta: Or bene amica, poiché vi risolvete ad obbligarmi con un tal sacrificio, fatelo compiuto e da vera amica. Ecco a questa parte Don Giovanni. Non vi offendete. Chi ama è pieno di timori. Io mi ritiro ad ascoltare la vostra conversazione. Mi abbandono alla vostra direzione e dipendo dalla vostra amicizia. Rosaura agitata. Ah no, signora, non esponete voi... non esponete me... liberatemi da questo cimento. Infanta: Rosaura, o mi siete amica o mi siete nimica. Dalla vostra sincerità voglio dipendere. *(si ritira. Rosaura si getta sopra una sedia e piange dirottamente)*

#### Scena quarta.

Don Giovanni e Rosaura.

1 Don Giovanni è allegro di trovare finalmente sola Rosaura e di poterle parlare. Stupisce del suo pianto, le chiede che abbia addolorato. Rosaura sforza se stessa e, asciugandosi gl'occhi, risponde: Don Giovanni, questo mio pianto è indiscreto ed ingiusto. Cessate di amarmi. Siete destinato in questo giorno ad oggetto tale che una sola vergognosa debolezza sarebbe il disturbare la vostra sorte.

Don Giovanni: Qual sorte può essere maggiore dell'angoscia che in questo punto mi minacciate? Rosaura: Al destino che vuol condurvi ad un grado sublime, fece amante di voi chi può compartirvi que' fregi ch'io dar non posso. Don Giovanni: che non la intende. Rosaura: V'ama la Infanta. Il Re stabilisce le vostre nozze con lei. Tutto superi l'idea di quella grandezza a cui salite. Sarete re. Da questo punto gli affetti vostri sono rei, abborribili. Vivete felice. Io v'amo e devo amare la vostra felicità. Se voi mi amate non dovete accrescere in me sciagure. Possederete una perfetta

bellezza... è superfluo ch'io ve la descriva... Possederete un regno. Io non posso darvi di queste fortune... Ah lasciate ch'io vada a piangere con libertà il non averle, e non mi trattenete ad amareggiare col mio pianto la vostra sorte, di cui una vera amante ha debito di rallegrarsi. (*vuol entrare, Don Giovanni la trattiene*)

Don Giovanni: No, Rosaura, fermatevi. Che feci per meritare da voi un sì crudele abbandono. Rinunzio principesse, rinunzio scettri... Rosaura, con esclamazione piangendo: Oh Dio! L'Infanta... (*qui la Principessa si fa vedere tra le quinte e non è veduta da Don Giovanni, ma da Rosaura*) Don Giovanni: La Infanta: Non averà giammai forza sopra al mio cuore.

#### Scena quinta.

La Infanta, indietro, e i detti.

La Infanta, da sé, fremente: Fu imprudenza la mia ad espormi ad udire un così indegno disprezzo. Rosaura: Don Giovanni amate l'Infanta, ella merita il vostro cuore. Don Giovanni: E voi potete a ciò consigliarmi? Rosaura: Il grado mio mi costringe. Don Giovanni: E l'amor vostro? Rosaura, con dolore: Si fa maggiore. (*piange*) Don Giovanni: E ciò vi dà pena? Rosaura: Oh Dio! Don Giovanni: Quali enigmi son questi? Rosaura: Che amarvi non deggio... che obbliarvi non posso... Lasciatemi. (*si sforza per partire*) Don Giovanni: Fermatevi ascoltate... La Infanta si avvanza fremendo con gesti d'ira trattenuta: Rosaura. Rosaura, confusa: Signora, di voi appunto... era qui... Infanta, con interruzione: So che eravate disputando qui con Don Giovanni sulla preferenza de' fiori. Voi sostenevate la rosa, egli il gelsomino... Dal mio canto giudico alla rosa la preferenza... Si vide talora alcuno sprezzarla... che volendo poi coglierla, fu castigato dell'ardir suo dalle acute spine di quel fiore eletto e si rimase ferito senza ottenere la rosa. Rosaura, seguitemi. Rosaura, basso: Ah che faceste! (*segue la Principessa*) Don Giovanni, attonito: Oh Cielo! Certamente la Infanta ha uditi i disprezzi miei. (*rimane addolorato in pensiero*)

#### Scena sesta.

Il Re e Don Giovanni.

1 Don Giovanni non vedendo il Re, con trasporto: Eh bene. Se il Re ha stabilite le mie nozze con la Infanta, la mia morte è sicura... Titubanza averò nel risolvere?... Perderò mille vite prima di perdere la mia Rosaura. Ma il Re... il padre... un fratello persecutore... oh misero Don Giovanni! (*resta in pensiero*)

Il Re sorpreso (*da sé*): Che ascolto! Don Giovanni amante di Rosaura! Sprezzerà la mano di mia sorella, un trono! Si sorpassi una folle giovanil debolezza. Si doni tutto al suo valore, e si pensi alla necessità del mio regno. Si avvanza e lo chiama. Don Giovanni si scuote, si confonde. Il Re segue con austerità: Don Giovanni bramo sapere da voi chi in quest'oggi nel mio regno possa meritare il maggior favore che da me accordato esser possa. Vi conosce prudente, voglio dipendere dal vostro consiglio. Affido a voi la elezione. Don Giovanni: Io non avrò esperienza sufficiente...

Re, altero: Non proseguite. (*si avvicina a un tavolino per scrivere*) Attendete. (*scrive*) (*Don Giovanni, mentre il Re scrive, fa picciola scena da sé agitata dubbiosa e timorosa*) Il Re si leva col foglio scritto piegato e segue: Don Giovanni in questo foglio è espresso il mio dubbio. Questo foglio richiede prudenza, timore e sollecitudine. (*gli dà il foglio*) Pensate a risolvere e considerate che a voi affido la risoluzione d'un affare il più importante. Che in vostro potere è il scegliere, che in ciò vi comparto tutta la mia autorità. Siate sollecito, firmate sotto quel foglio il nome che più vi aggrada, di più non vi dico, attendo da voi la risposta tosto. Vi lascio per un momento riflettere. (*entra*)

Don Giovanni resta combattuto apre il foglio legge: *Se v'è in Aragona chi meriti la mano della infanta Donna Elvira, eleggete. Chi è al parer vostro degno di possederla?* Intendo ora la mia sciagura. Ah Rosaura, dovrò dunque perverti? No, è impossibile ch'io v'acconsenta. Nominerò Don Garzia mio fratello... (*prende la penna*) Ah ch'io rendo maggiormente palese un rifiuto. Il mio più acerimo persecutore mio re? Che sarebbe! Mio padre, che tanto m'ami, che dirai tu! Sì, amore mi suggerisce un ripiego. Scriverò: Io non so vedere chi sia meritevole di tanto onore. Scriviamo. Io... (*si ferma*) Come offenderò a questo modo il mio sangue, la mia famiglia, tanti grandi di questo regno... Che farò dunque. Oh aspri tumulti, tirannia d'umani riguardi, che farò? Rosaura, non ti perderò mai. (*getta la penna*) Dirò al mio Sovrano ch'io mi trovo incapace di risolvere in una così importante risoluzione.

Scena settima.

Il Re, Don Ruggero, Don Garzia, Don Gastone, Don Giovanni.

- 1 Il Re, a Don Ruggero: Siate, mio zio, testimonio e voi tutti siate presenti alla predilezione che ho per la vostra famiglia. Don Giovanni vergaste la scelta sopra a

questo foglio? (*raccoglie il foglio*) Don Giovanni: Sire, io non ho esperienza bastante per un tale importante consiglio. Re: Scherzate, Don Giovanni. La vostra scelta è a genio mio, non vi umiliate senza proposito. Io vi acconsento.

Don Giovanni: Io ho scelto, signore? Il Re: Dubbio porreste? (*legge*) *Se v'è in Aragona chi meriti la mano della infanta Donna Elvira eleggete. Chi è al parer vostro degno di possederla? Io.* Eleggeste. Questa è firma di vostro pugno. Don Giovanni (*confuso*): Era per scrivere: Io non vedo chi sia meritevole. Quell'io... Il Re, altero: Siate prudente. Voglio a voi favorevole sino una negligenza. Don Giovanni vostra sarà mia sorella, vostro sarà il mio regno. (*a Don Ruggero*) Conte custodite questo decreto (*gli dà il foglio*) Voi gli siete padre. Fate che in oggi egli abbia il suo effetto. Sia noto a' tutti i Grandi del regno mio, e, se que' mali che me circondano colla morte gli affligge, si rallegrino nel veder scelto un valoroso, saggio e robusto, che mi succede.

Don Garzia, basso a Don Gastone: Siamo perduti, sono disprezzato. Don Gastone, basso: Abbi costanza. Sarai vendicato. Don Ruggero: Sire, in una età sì decrepita le vostre eccelse beneficenze appena lasciano in vita colla loro sorpresa. Qual maggiore allegrezza può avere un padre! Morte vieni, a maggior somma di bene non poteva giugnere un tenero padre. Figlio, vieni tra le mie braccia. (*abbraccia Don Giovanni*) Don Giovanni: Ma padre... (*a parte*, Qual violenza devo fare a me stesso!) Re: Sarà questo il giorno più felice che abbia avuto il mio regno. Ecco Donna Elvira e la corte.

#### Scena ottava.

Donna Elvira, Rosaura, seguito e i detti.

- 1 Infanta, basso a Rosaura: ch'ella ivi giugne per comando del fratello da cui vengono stabilite le nozze con Don Giovanni, a cui ella perdona tutto per amore. Che riconosce da Rosaura la sua felicità e che sarà certamente ricompensata. Rosaura, con sospiro, a parte: Se vivrà, perché si sente vicina alla morte. Don Giovanni (*a parte*) spiega la sua angustia. Guarda Rosaura. A costo della vita non perderà mai quell'oggetto.

Il Re siede. Ragiona agl'astanti e a' popoli. Adduce le sue indisposizioni, patetico, narra essere sua sorella erede alla sua vicina morte, che la unisce a Don Giovanni di Moncada valoroso. Egli sarà il re loro, lo raccomanda etc. etc. Tutti gridano: Don Giovanni viva. (*Garzia fremo*) Don Gastone lo conforta a non temere, vedrà etc.

Don Giovanni si getta ginocchioni dinanzi al Re dicendo: Sire, prima di tutto, a' piedi vostri... Don Gastone lo interrompe, si fa innanzi con gravità dicendo: Sire, gli arcani ch'io doveva tener chiusi nel seno sono forzati ad uscire dalla mia fede, dal rispetto che si deve al vostro sangue e dalla circostanza che non ammette occultazioni. Prima che inalziate Don Giovanni al grado sovrano, fissate gl'occhi su questo foglio. *(presenta una lettera al Re che l'apre e legge basso)* Don Ruggero *(a Don Gastone)*: Che vorrà dire? Don Gastone: Il Re lo dirà. Infanta: Che sarà mai? Il Re sorpreso: Qual inaspettata e strana scoperta. Conte leggete *(dà il foglio a Don Ruggero)* Don Ruggero: Che vedo! Questo è carattere della defunta Contessa mia sposa! Don Gastone: Di mia sorella. *(Don Ruggero legge)* Tacqui sinora una verità che il certo fine della mia vita m'obbliga a non più tacere. Dichiaro che Don Giovanni non è né del conte Ruggero, né mio figlio. A Don Gastone mio fratello è noto l'arcano. Egli è da me obbligato a tacerlo sino che vive il conte Ruggero mio sposo.

Adelaide contessa d'Urghel

Don Giovanni: Giusto Cielo, qual fulmine è questo! Don Ruggero: Che lessi! L'oppressione mi rabbuia i sensi di questo foglio. Don Gastone, con impero: Sire, la circostanza mi sforza, mi vuol leale, tacer non deggio. Dopo la morte del Re, vostro padre, gli amori della Regina vedova, vostra madre, qui col conte Ruggero furono noti al governo. Si sospettò un matrimonio secreto. Fu obbligata la vedova a chiudersi in un ritiro, fu obbligato il Conte a sposare mia sorella, indi di andare alla testa dell'armata contro a Mori, la dove infermatosi, venne nuova della imminente sua morte. Mia sorella, vedendo quanto un tal matrimonio importava al regno, finse di essere rimasta incinta del Conte, prima ch'egli partisse. All'armirante Don Raimondo di Cordova, che la Aragona piange perduto, chiese che secretamente le portasse un fanciullo per colorire un inganno sul popolo. Don Raimondo favorì il secreto, recò un bambino nato appena figliuolo d'un villano giardiniere. È questi Don Giovanni. Fu allevato con decenza e grandezza.

- 5 Ritornato il Conte, mia sorella rimase gravida, partorì qui Don Garzia. L'amore che si è conciliato del popolo e della corte tutta Don Giovanni, tenne mia sorella in timore di scandalo e di rivoluzione se dichiarava l'arcano scandaloso. Giunta alla morte, mi consegnò quel foglio, e mi fece promettere di non palesare al Conte l'arcano sino che viveva, e di non palesarlo ad alcuno fuori che in una estrema necessità. Il favore ch'ebbe Don Giovanni dalla corte e dal popolo mi fece sinora tener chiuso in seno un tale arcano. Sire, voi eleggete alla corona un figliuolo del

Conte. Egli non ha che Don Garzia suo figlio. Egli è mio nipote, se non merito onori, impedisca il mio demerito ch'egli sia inalzato, ma la mia lealtà non tenga chiuso un arcano sul punto di vedere prostituito, o Sire, l'eccelso diadema dell'Aragona. Don Ruggero: Esser quello un tradimento cagionato dall'invidia. Congiunto a' suoi consanguinei punirà chiunque...

Re, altero: Conte che tentereste! Si freni a me dinanzi un trasporto cieco ed usi prudenza chiunque ha cara la vita. Que' caratteri sono della Contessa, vostra consorte? Don Ruggero: Non so negarlo. Re: Se dubbiosa anche fosse la verità che quel foglio e Don Gastone dichiara, imprudenza sarebbe il lasciare che queste nozze seguissero. M'offende la sola immagine che un sangue vile possa macchiare una reggia porpora. *(entra)* Infanta: Mi contrista il cambiamento, amore mi tiranneggia, fuggiamo la vista d'un oggetto così funesto. *(entra)* Rosaura: Non ho coraggio né di mirarlo né di parlargli. La compassione, il dispetto, l'amore mi violentano l'animo. Oh infelice Don Giovanni, quanta confusione, quanto dolore devi sentire nell'abisso della tua inaspettata sciagura *(entra)* Don Gastone, a parte: Fu opportuno un tal passo. Egli è appoggiato in parte alla verità. Si calmi lo spirito se attivo lo voglio. E troncato il gran passo. È umiliata la sua superbia. *(entra)* Don Garzia *(da sé)*: Dovria calmarsi il mio spirito in una sì gran vendetta, eppure s'augmenta la mia avversione pensando che un villano abbia sinora contrastata la mia preminenza. *(entra)*

Don Giovanni, addolorato: Tutti mi abbandonano, e solo mio padre... Ah, ch'io non ho più padre. *(piange)* Don Ruggero: Sì, figlio mio... oh Cielo, non è mio figlio. *(piange)* Numi, questa è causa vostra. Ah s'io lo miro, il dolore mi tronca la vita, è meglio partire. Don Giovanni: Don Ruggero, mi abbandonate? Don Ruggero: Chi può resistere a questa voce che penetra nell'anima mia... Figlio mio... Ah lascia, lascia ch'io vada a sfogare il mio dolore col pianto. *(entra)* Don Giovanni: *(Egli è partito! Misero Don Giovanni! Qual vortice è questo di confusione, di vergogna e di angoscia)*

Il fine del secondo atto.

Atto terzo. *Giardino reale.*

Don Gastone, Don Garzia e Don Giovanni da villano meschinamente,  
accompagnamento di villani giardinari.



1 Don Garzia: Sia cacciato al lavoro. Don Giovanni chiede per pietà almeno di non rimanere in quel stato nella corte, di poter andare a piangere la sua miseria dove non sia conosciuto. Per quel titolo di fratello che per tanto tempo... Don Garzia: Taccia. Per il tumulto del popolo che non crede la sua nascita vile, è necessario ch'egli ti scopra e veda per un reggio decreto nell'esercizio del padre tuo. Tale è l'ordine del Re. Abbassa quella cervice e avvilito nella tua nascita prova l'invidia di vedere inalzato a quel trono che fosti vicino ad occupare chi fu per tanto tempo sopraffatto dalla tua audacia. (*entra*)

Don Giovanni si volge a Don Gastone. Don Gastone: che non oppone a' reggi decreti. Don Giovanni: Qual allettamento possa avere in vederlo in quella stessa corte dove fu in tanta grandezza, esercitare un così vile mestiere. Don Gastone: Non è disonore l'esercitare il mestiere del proprio padre (*entra*) (*Don Giovanni suo discorso filosofico. Vedi spagnolo.*) Si assoggetta alla sua disgrazia.

Un villano gli porge una zappa. Don Giovanni: che voglia. Villano: eseguiti gl'ordini del Re. La corte lo vuol villano, il popolo lo vuol signore. Il Re comanda che lavori mansueto e si faccia vedere dal popolo persuaso della sua nascita e del suo mestiere. (*Vedi scena spagnola.*) Il Re ha dato ordine a tutti i giardinieri di non lasciar entrare nel giardino nessuno della corte. Il villano palesa che Rosaura colle sue lagrime l'ha commosso perché la lasci entrare. Egli con pericolo della vita le ha insegnato una via secreta per venire, ella viene. Don Giovanni si vergogna, è smanioso vuol nascondersi. Villano: che abbia giudizio, che farà la guardia perché non sieno sorpresi, si ritira. Don Giovanni: Come potrà sofferire una tal vista. (*volge altrove la faccia*)

Scena seconda.

Rosaura, Don Giovanni.

1 Rosaura è smaniosa, non può trovare Don Giovanni, vorrebbe suggerirli un tentativo per la sua salvezza, vede Don Giovanni. Quanto è felice quel villano! Egli senza disturbatrici idee di educazione e di fasti, vive tranquillo ne' suoi ruvidi panni, sui lavori della sua vanga. Egli forse saprà additarmi Don Giovanni. Ei villano. Don Giovanni si volge. Rosaura esclama: Oh Dio, Don Giovanni! Don Giovanni prorompe in pianto con una mano alla faccia, appoggiandosi alla sua zappa.

Rosaura: Don Giovanni, siete voi giardiniere! Don Giovanni, levando la faccia: Non lo sono, signora. Sono il più infimo servo de' giardinieri. (*piange*) Rosaura: O Cielo,

che poté a tanto avvilirvi! (*piange*) Don Giovanni, scuotendosi e prendendo vigore, entra in una specie di entusiasmo: Signora, non vi affliggete. Un'anima grande qual è la vostra non deve essere sorpresa dalle vicende del caso. Tutto ha il suo fine. Una repentina caduta non ha che un vano aspetto di crudeltà. S'io resisteva nella mia grandezza d'illusione, presto o tardi la morte m'averebbe eguagliato al più vile bifolco. Signora, co' vostri pianti non indebolite la mia costanza. Voi siete chi prima eravate. Io non sono più quello ch'era da prima. Nelle vostre circostanze la mia bassezza oscura il vostro splendore. Non ho l'audacia di cagionare a voi sì gran danno. (*vuol fuggire*) Rosaura lo trattiene. Fermatevi... (*mi scoppia il cuore*) Non posso credere che chi ha una così bell'anima... (*l'affanno m'uccide*) (*piange*) Don Giovanni: Ah Rosaura, la vostra è crudeltà, non pietà. Lasciatemi. (*vuol fuggire*)

Rosaura: Fermati, ah che vinta dal dolore più non ho forza di trattenere i miei sentimenti. La tua umiltà, la tua costanza ti fanno grande. Le tue parole furono un fulmine a questo cuore. T'amo, ti adoro. Leggera nube di maligna invidia traditrice non può nascondere all'anima mia la tua nobiltà, la tua grandezza, i tuoi fregi, la tua fede, il tuo valore. È un mentitore chiunque ti oltraggia. Don Giovanni, coraggio, hai un padre che t'ama, egli ha de' Stati, de' vassalli. Scagliati in mezzo al popolo ammutinato per la tua oppressione. Fa cuore. Scuotiti, ti diriggi, muoiano i traditori. Io medesima risoluta, ferma, coraggiosa, al tuo fianco...

Don Giovanni: Signora, io sono un villano, non ho padre, m'è commessa la coltivazione di queste piante; non oppongo a' decreti del mio sovrano. Rosaura: Tu villano! Punisca un fulmine chi ciò suppone. Non abbandonare vilmente le idee del fasto. Svanirà questa infamia. Sarai mio sposo a dispetto del mondo tutto. Don Giovanni, addolorato: Oh Dio! Non usate quest'arma terribile, non contaminate la mia costanza. (*piange*) Rosaura, con tenerezza: Ah sì, amore ti invita, risolvi, lasciati guidare da' consigli del nostro amore. Don Giovanni (*precipitando a' suoi piedi e prendendole una mano*): Ma chi è indegno di stare a piedi vostri, come sarà degno di conseguire questa mano adorabile. (*le bacia la mano piangendo dirottamente*)

Rosaura: Tronca questi sentimenti, alzati e leggi negl'occhi miei la disposizione di questa mano. (*piange*) (*Don Giovanni si leva mette una mano agl'occhi, rimane immerso in pensiero*) Rosaura: Che non risolvi? Che attendi? Don Giovanni, scuotendosi: La mia gratitudine me lo vieta. Rosaura: Ah che la tua gratitudine m'uccide. (*e piange*)

5 Don Giovanni (*con grandezza*): Se il mio stato infelice desta in voi tanta compassione e tanto favore per me, signora, impetrate ch'io possa lungi da questa corte fuggire. Lunge da questi stati mi accoglieranno le più oscure caverne, suoneranno de' pianti miei e, spirata un'alma infelice, nasconderanno le vili ossa mie. Rosaura: Che immagine è questa! Tu mi disprezzi? Don Giovanni: Tutto all'opposto. Voi siete giusta. Condannate la sola mia circostanza. Rosaura: Ah Don Giovanni... mio signore... Don Giovanni: Non proseguite. Rosaura: Che vi trattiene? Don Giovanni: L'onor vostro. Rosaura: Che temi? Don Giovanni: Di non essere vostro eguale. Rosaura: Chi pone il dubbio? Don Giovanni: La mia sciagura. Rosaura: E tu puoi dirlo? Don Giovanni: Non posso negarlo. Rosaura (*collerica*): Ebbene si pensi al decoro... Fuggi dagl'occhi miei. (*Don Giovanni si avvia colle mani agl'occhi*) Rosaura (*agitata*): Don Giovanni, t'ho io discacciato? Don Giovanni: Sì, mi scacciaste. Rosaura: Ah, mi perdona. Non ebbe parte l'anima dell'errore dal labro mio. (*piange*)

Don Giovanni: Signora, pensate all'onor vostro... Rosaura, scuotendosi: Dici bene, io l'aveva obbiato... Addio, farò che il Re ti accordi la permissione di allontanarti. (*in atto di partire sdegnosa*) Don Giovanni: Adunque partite? Rosaura: Sì, parto. Don Giovanni: Un momento ancora... Rosaura: Nulla più mi trattiene. Mi apristi gl'occhi sul mio decoro. Se non è vile il tuo sangue, lo avvilito questa tua azione. È maggiore viltà il confessare un sangue vile non avendolo, che l'averlo e l'occultarlo. (*entra sdegnosa*)

Scena terza.

Don Giovanni solo.

Oh infelice Giovanni, sino gli oggetti tuoi più soavi, sono divenuti lo strazio delle tue viscere. Giovanni, o scordati del passato o mori. Avvezziamosi agl'esercizi della mia nascita; disciolgano questa sfortunata machina le lagrime ed i sudori. (*va nel fondo del teatro e si mette al lavoro*)

Scena quarta.

Don Ruggero, due servi e Don Giovanni.

1 Don Ruggero: Non mi curo di questa vita. È addolorata; è al suo fine. Ite, tenete pronti que' destrieri. (*i servi con inchino entrano*) Don Ruggero: Cielo, se mi assisti,

di qua Don Giovanni tu felicità il fine della mia vita. (*vede don Giovanni al lavoro*)  
Amico? (*Don Giovanni leva la faccia*)

Don Ruggero (*colle braccia aperte precipitoso*): Giovanni. Don Giovanni, lasciandosi cadere la vanga: Mio padre... Ah mi tradì il desiderio, scusate signore (*precipita a' suoi piedi con umiltà e piange*) Don Ruggero, abbracciandolo: Non mi privare di questo titolo. Egli mi onora, mio caro figlio. Chiamami sempre col nome di padre tuo. Ciò non si disdirebbe al più umile de' servi miei. Tu sei mio figlio, e se non lo fosti, lo saresti dell'amor mio. Specchiati nelle mie lagrime e ravvisa in queste il tuo sangue. La maggior prova paterna nella tua amara circostanza, è l'allontanarti da questa miseria. Esci di qua, tutto è pronto, entra ne' miei Stati d'Urghel, il popolo ti aprirà la via, sono tuoi stati io te gli cedo. Mostrati degno mio figlio, armati, ti diffendi, fa risplendere la mia vecchiezza. Non ti avviliti. Un Don Gastone, un Don Garzia, un Re sedotto, ti sforzano a quest'impresa. Non ti servirà di ombra solo questo mio braccio tremante. Sorgi. Risolvi. Che fai? A che perplesso? A che non rispondi?

Don Giovanni. Ah signore, qual eccesso di tenerezza... Sento entrar gente, salvatevi.  
Don Ruggero: Sì ben dici... Sarebbe guasto il mio disegno, mi celerò, rimarrai solo, potrò via condurti. Non mi fuggire, lascia ch'io ti rassicuri di nuovo del paterno amor mio. (*va per abbracciarlo*) Don Giovanni: Signore, riflettete alla nostra disuguaglianza... Don Ruggero: Taci, taci, non amareggiare la mia tenerezza (*lo abbraccia e bacia piangendo*) Quanto vigore dà alla mia languente facella questa dolcissima unione. Don Giovanni: Voi piangete, signore? Don Ruggero: No, figlio, non piango; sono movimenti della soavità del mio cuore. Don Giovanni: Signore, sento calpestio qui vicino. Don Ruggero: Non v'è male che uguagli il distaccarmi da te. Giunga, giunga chi vuole, fosse il medesimo Re, il mio amore sapria dirgli...

Scena quinta.

Don Garzia e i detti.

1 Don Garzia, indietro: Signore... (*li osserva abbracciati e si ferma*) Don Ruggero (*sbigottito*): Misero me, Garzia... S'egli ci vede abbracciati... (*si raschiuga gl'occhi*) S'egli ci vede siamo perduti. (*a Don Giovanni fingendo*) Amico, rimanete nel vostro destino, farò per voi quanto potrò.

Don Garzia: Signore, nel punto ch'io vengo ad annunciarvi la fausta novella che il nostro Sovrano mi accorda la Infanta ed il regno, che rimane all'amor vostro da

compartirmi, se fisso nel suo inganno, egli è tutto abbandonato in amplessi ad un vile bifolco? Don Ruggero: Garzia, non fu mai viltà il consolare uno sventurato. Non si disdice l'accarezzare un animale domestico allevato tra le nostre pareti. Don Giovanni è creatura ragionevole, è allevato nella mia casa. Egli nella sua disgrazia desidera che il Re gli permetta di andare alla guerra, mi commosse il nobile suo coraggio, gli prometteva di intercedergli grazia. Don Garzia: Qual guerra ci sarà per un villano?

Don Giovanni (*riscaldato*): Potrebbe essere ingiusto il riflesso. Valgo però più in questo punto villano, che non valeva quand'era vostro fratello. Garzia: Tu mio fratello! E soffro che in faccia mi si dica tanto? Don Giovanni: Io non vi offesi essendo vostro fratello, sangue illustre mi animava, era debitore a quel sangue delle imprese ch'io feci. Oggi avvolto nella bassezza conosco che le mie imprese nacquero dal mio valore. Conosco ora mie azioni, quelle ch'io credeva prima azioni del sangue. Giudicate se ora più valgo, di ciò che prima valea.

Don Garzia: Questo è un pregiare l'oscura viltà della nascita. Don Giovanni: È maggior gloria l'essere un villano e valoroso, che l'essere cavaliere e codardo. Don Garzia: Temerario così meco ragioni? Don Ruggero: Garzia, non l'avvilire di più, egli è meschino a bastanza. Don Garzia: Io lascerò impunita tanta baldanza. (*vuol por mano*) Don Ruggero: Imprudente, audace, così rispetti la presenza d'un padre. Don Garzia: Mi dispensaste quando in secreto animaste costui. Se per vostra cagione egli mi perde il rispetto, mi avete posto in necessità di non rispettarvi.

- 5 Don Giovanni: Don Garzia, per conto mio tutto soffro, ma sino all'ultima stilla del sangue mio diffenderò il rispetto che si deve a mio padre... Don Garzia: Qual padre? Don Giovanni: Perdonate un trasporto di gratitudine. Errò la mia lingua. Don Ruggero, in trasporto: No, no, disse il vero, non corregger la lingua, tu sei mio figlio, felice chi ti produsse. (*piange*) Don Garzia: Voi lo chiamate figlio! Don Ruggero: L'anima mia s'è dichiarata. Don Garzia (*furioso*): E bene leviamosi dinanzi questa vergogna. (*sguaina la spada*) Don Giovanni (*a Don Ruggero*): Signore, perdonate. (*getta la zappa e leva la spada dal fianco a Don Ruggero*) Diffendo una vita infelice che non offende nessuno. (*Si mette in guardia sulla difesa*). Don Ruggero: Fermatevi; oh padre sventurato! (*Don Garzia nel tirare un colpo che viene semplicemente parato da Don Giovanni si ferisce leggermente una mano*) Va il furore mi accieca, non deggio lordarmi d'un vilissimo sangue... (*si guarda la*

*mano*) Ma tu m'hai ferito! Don Giovanni: Vi feriste da voi medesimo, signore. Don Garzia: Oh traditore! O la servi, soldati. (*rimette la spada*)

Scena sesta.

Don Gastone, soldati e i detti.

Don Gastone: Che fu. Don Garzia: Testimoni vi appello, mirate con quella spada colui mi ferì questa mano. Don Ruggero: Chi rispetta il mio nome non ardisca avanzarsi. Don Gastone: Troppo debile vecchio. O là assalitelo, arrestatelo, e s'egli osa di far fronte, questo rispettabile reggio recinto sia vendicato colla sua morte. Don Ruggero: Ah inumani, ah crudele! Giovanni, ti salva, fuggi. Don Giovanni: Perdonatemi. Appresi a morire, a fuggire non mai. Viene assalito. Egli rincula difendendosi. Don Garzia e Don Gastone animando i soldati lo seguono, entrano tutti. Don Ruggero: Giusto Cielo, tu lo soccorri. Io mi sento mancare. Don Garzia, di dentro: Seguitelo, si uccida, non si curi la rivoluzione del regno. Don Ruggero: Fermatevi traditori, fermatevi. O età caduca, che impotente mi rendi, perché può con tanta forza accendere il mio dolore. Mie stanche membra tremanti, perché non potete aderire a' caldi impulsi dell'anima mia! Soffrirò tale offesa? Tardo e impotente ti seguo, o mio figlio. E se nella difesa, o nel vendicarti non potrò, te seguendo dimostrarmi tuo padre, una egual morte un solo sepolcro ci faranno compagni.

(*Qui una scena satirica di Brighella per dar tempo*)

Scena settima. *Camera nella reggia.*

Don Giovanni, indi Rosaura.

Don Giovanni, entra fuggendo affannoso colla spada alla mano: Questo sacro asilo mi salvi. Rosaura, uscendo: Don Giovanni! Che fu? Don Giovanni: Signora, sono inseguito. Don Gastone, Don Garzia vogliono la mia morte. Se voi non mi salvate sono perduto. Rosaura: Misera me, sento romore. Fuggi, Giovanni, fuggi. Quell'uscio conduce agl'appartamenti di Don Ruggero. Discende nelle stanze terrene disabitate. Celati, non tardare. Don Giovanni: Signora, addio. Se più non vi vedo, il Cielo vi compensi di quel soccorso che mi offerite (*entra*) Rosaura: tutto si faccia per serbargli la vita. (*affannosa*) I suoi persecutori qui entrano. Arte non mi abbandonare. (*corre ad affacciarsi a una finestra*)

Scena ottava.

Don Gastone, Don Garzia, soldati, tutti con arme, e Rosaura.

Don Garzia: Egli è entrato per questa parte. Rosaura, volgendosi colle mani alla faccia e fingendo di non vedere gli astanti, con esclamazione: Qual periglioso cimento. Don Garzia: Signora, in queste stanze è entrato Giovanni. Rosaura: È vero, io tremo in pensarlo. Qual periglioso cimento di arrischiato villano! Don Garzia: Dove ha girato? Seguitelo, egli sarà in queste stanze. Rosaura: Lo seguite indarno, signore. Era qui sola. Entrò furioso spaventandomi e correndo balzò fuori da quel verone. Lo credei morto infranto, mi affacciai al verone, lo vidi slegare un destriere che l'accidente gli offerse, salirvi sopra e fuggire velocemente. Qual anima disperata! Che precipitoso villano! Don Gastone (*da sé*): Misero me. (*basso*) Garzia, tu non sai tutto, è necessaria la morte sua. Don Garzia: Si segua a' confini del mondo, si uccida quel traditore. (*corrono per entrare si incontrano nel Re*) Rosaura: Salvo sia Don Giovanni, e muoiano costoro d'ira e dispetto. (*entra*)

Scena nona.

Re, guardie e i detti.

Re: Fermatevi. Qual tumulto! Qual scandalo nella mia corte? Don Garzia: Sire, i decreti vostri calpestati dal villano Giovanni. La debolezza d'un vecchio padre che ostinato lo chiama suo figlio contro a una valida dichiarazione, che in secreto l'accarezza, che sussita il popolo in suo favore a una sedizione contro la vostra corona. Questa mano armata per sostener l'onor vostro, ferita da quel traditore, sono le cagioni di questi necessari tumulti. Egli è fuggito sopra un destriere. Commettete che sia vendicato il vostro reggio decoro.

Scena decima.

Don Ruggero e i detti.

1 Don Ruggero, entrando disperato: Sire, prima che ordinate una tale vendetta, rossegi questa soglia di tutto il mio sangue, se vi offende quella verità ch'esce dall'anima mia coraggiosa in questo punto. Don Giovanni è mio figlio, mel dice il mio interno, Don Giovanni è mio figlio. È un traditore chi il nega, lo sosterrò colla morte. Re: Conte, che dite! L'età cadente imbecille vi rende e vi scaglia ne' delitti, nel precipizio. Don Ruggero: Se per diffendere una verità radicata in questo mio cuore a dispetto de' traditori che lo perseguitano, devo morire, saprò morire costante.

Don Giovanni è mio figlio, lo sostengo dinanzi al mio Re, dinanzi a' popoli, morirò sostenendolo. (*piange*)

Re: Vecchio infelice. Oh età cadente, a che riduci l'intelletto degl'uomini grandi! (*alle guardie*) Il Conte si arresti. Si segua il villano. Si abbia vivo o morto. Non vada immune dalla pena che se gli deve. Don Ruggero: Oh figlio dell'anima mia! Il Cielo non ti abbandoni. (*piange dirottamente*) Re: Si conduca ne' suoi appartamenti, sia custodito, preservato, nessuno gli parli se non è calmato il popolo. Don Gastone, date gl'ordini opportuni, voglio in questa sera medesima mia sorella sposa a Don Garzia. Sia acclamato principe, abbiano fine le sedizioni. Io mi sento vicino alla morte. I tumulti e gl'affanni sollecitano il mio fine. Io mi trovo incapace di più regnare. Don Gastone: Obbedirò a cenni vostri. (*due guardie prendono nel mezzo Don Ruggero*). Don Ruggero: (*Misero Don Giovanni*) Sire, per un ordine vostro se ne andrà vergognosamente preso chi da tante nazioni vi difese il regno colla spada e col sangue?

Re: Conte so quanto vi devo, non è sdegno la mia risoluzione, è gratitudine. A momenti averete prove della mia stima. Conducetelo e guardatelo nelle sue stanze. (*entra*) Don Ruggero: Sì, conducetemi pur a morire. Vicino a vederlo monarca, lo lascio nelle mani de carnefici. Sciagurato padre, sciagurato mio figlio. Viene condotto piangendo ne' suoi appartamenti. Don Gastone, guardando intorno torbido e sospettoso: Garzia, non è certa la tua fortuna. Don Garzia: Perché? Don Gastone: Don Giovanni è fuggito. Un arcano... è necessario che sia celato sino alla luce. Don Garzia: Qual arcano che si dee fare?

Don Gastone: Deggio seguire il Re per non dar sospetti e per eseguire gl'ordini suoi. Scegli il più celato e buio e disabitato luogo di questa corte, e dove nessuno possa sorprenderci, e mi attendi. Don Garzia: Gli appartamenti terreni di mio padre sono disabitati. Ivi vi attenderò. Don Gastone: Sì, ivi m'attendi che molto importa. (*entra*) Don Garzia: Egli mi fa tremare. Che vorrà dirmi. Udiremo. (*entra*)

Scena undecima. *Notte oscura sala terrena di Don Ruggero.*

Don Giovanni esce colle mani innanzi.

Ha trascorsi tutti gli appartamenti per celarsi, la notte oscura lo favorisce, se potesse trovare l'uscita, procurerebbe di fuggire lontano dal periglio. Esclama sulle sue miserie. Gli duole il dolente stato in cui lasciò il tenero buon vecchio Don Ruggero. Riflette alla bontà di Rosaura. Egli non la vederà forse mai più.



Scena duodecima.

Don Gastone, un servo e Don Giovanni.

1 Servo, a Don Gastone: Don Garzia mi disse che vi avrebbe atteso in questa sala terrena senza dubbio. Don Giovanni ascolta. Don Gastone: La stanza è solitaria, è buia, non è frequentata, è al proposito, forse Garzia ci sarà. Don Giovanni, ascoltando (*da sé*): Me infelice, questo è Don Gastone, sono perduto, qui è in traccia di Don Garzia, disse che la stanza è opportuna. Che vien egli a fare?

Don Gastone (*basso*): Garzia. Don Giovanni (*da sé*): Si tenti di scoprire l'arcano. Alto, (*con voce alterata*) Signore. Don Gastone, al servo: Egli è qui; esci. (*il servo entra*) Don Gastone segue: Garzia, ti avvicina. La stanza è opportuna al gran secreto. Don Giovanni (*da sé*): Al gran secreto! Si segua a fingere. (*con voce alterata*) Ragionate, signore. (*si avvicina*)

Don Gastone: Garzia, m'ascolta attento. Tu sei vicino a essere re. L'opera è lunga della mia mente, dell'affetto mio, ma più della mia ambizione. Io procurai di rovesciare con delle verità Don Giovanni, ma procurai ancora di farlo cadere ne' delitti per torlo dal mondo, l'opera mia era per compiersi, ma egli è fuggito. Questa fuga mi fa tremare. Ho de' funesti presentimenti sulla mia vita. Tu sarai re, ma perché tu sappia quanto ti deve stare a cuore l'estinzione di Don Giovanni, leggerai questo foglio che gelosamente io ti consegno, a tuo agio, lo custodisci gelosamente. (*dà il foglio a Don Giovanni*)

Don Raimondo di Cordova me lo ha consegnato rinchiuso da dare a tuo padre. Sospettai, l'apersi nascostamente, lo lessi. Garzia, vedrai l'importante arcano ch'egli contiene. Don Raimondo che in quel tempo si avviava all'armata, che per timore di morire m'ha consegnato quel foglio e che fu pianto perduto. Sappi che per te un mio tradimento lo tiene rinchiuso nel fondo d'una mia torre. Volli ardere quel foglio fatale, ma volli poi presservarlo per le vicende e gli eventi.

5 Alla fuga di Don Giovanni, è necessario che tu abbia sotto agl'occhi ciò che ti accenda all'importanza della sua morte. Colla Infanta fra poco caderanno nelle tue mani tutte le forze del regno. Ti dirigi. Io più non mi fermo lontano dal Re per non dare sospetti. (*entra*) Don Giovanni: Oh Cielo, quali scoperte! (*vede lumi, si ritira da una parte*)

Scena tredicesima.

Don Ruggero, servi con lume, soldati, Don Giovanni.

1 Don Ruggero (*entra con un fazzoletto agl'occhi*): Posate que' lumi, uscite tutti, che temete da un misero vecchio impossente. Lasciatemi almeno piangere in libertà. Si getta sopra una sedia col capo appoggiato a una tavola. I servi posano i lumi, tutti partono. Don Ruggero segue delle lamentazioni sulle ingiurie che soffre, sui suoi meriti, sulle immagini de' perigli di Don Giovanni.

Don Giovanni si avvanza addagio commosso: Signore... Don Ruggero si volge, lo scopre, dubita di travvedere, si alza, lo abbraccia. Don Giovanni gli dà il foglio. Legga quel foglio e veda se per sorte contenesse qualche cosa che potesse salvare la sua vita, che potesse sollevarlo dalle sue angosce.

Don Ruggero apre il foglio e leggendo piange, e le sue mani accrescono il loro tremore. Nel tempo che legge Don Giovanni in epilogo gli va narrando quanto udì da Don Gastone. Don Ruggero, letto il foglio fa un'esclamazione di allegrezza grida: Chi potrà dire ora che tu non sia mio figlio. Don Giovanni vorrebbe sapere. Don Ruggero: Non più, vada a' suoi appartamenti, ripigli le sue prime e più pompose vesti vuol condurlo dal Re etc. Don Giovanni entra. Don Ruggero nasconde la lettera.

Scena quattordicesima.

Don Gastone e Don Ruggero.

Don Gastone: Don Ruggero, il Re per farvi vedere quanto vi pregi e quanto gli stia a cuore il rallegrare l'animo vostro, giugne ne' vostri appartamenti colla Infanta, vostro figlio, la corte e tutti i Grandi del regno, onde alla presenza vostra rispettabile segua un matrimonio che vi onori col vostro assenso. Don Ruggero: Che Sua Maestà non poteva onorarlo in punto migliore.

Scena quindicesima.

Re, Infanta, Don Garzia, Don Gastone, Rosaura, Don Ruggero, Grandi del regno, servi, indi Don Giovanni magnificamente vestito.

## Apparato

Si registrano in questa sede le sole varianti sostanziali. Sono messi in apparato i due livelli del testimone manoscritto, *Spoglio*: quasi tutti i casi sono ridotti a un'unica occorrenza (le lezioni cassate/soppresse [] o sostituite in interlinea/a margine dall'autore <>), quando non vi è il confronto variantistico; pochi sono i casi in cui vi è, come si riporta qui di seguito, offrendo per primo il luogo messo a testo (S<sub>2</sub>), separato dalla sequenza genetica col segno di parentesi quadra (S<sub>1</sub>): I.11.3: velo ] vello; II.2.1: Don Ruggero ] Il Conte; II.3.5: la mia sincerità ] la mia sincera amicizia; III.7: Signora ] Rosaura. La trascrizione delle lezioni è compiuta secondo gli stessi criteri seguiti per la trascrizione del testo, *Spoglio*.

- I.4: per gelosie [; entra Re] etc.  
I.11: Don Gastone, Don Ruggero, il Re, <la Principessa>, servi e i detti.  
I.11.4: il velo alla [Regina] <Infanta>.  
I.11.9: ognuno lo segua, <entra>. [...] Don Giovanni, <entra> ; Infanta <(a parte)>.  
II.3.3: <con> una fiamma ; mi [tenea] faceva affogare nel seno.  
II.3.4: una azione [così] generosa.  
II.3.6: Signora, [considerate chi sono] io non saprei.  
II.4.1: <in questo giorno>.  
II.4.2: [cagionare] <accrescere>.  
II.5: Fu imprudenza la [sua] <mia>.  
II.6.2: <e si> pensi.  
II.6.3: [Nelle mie stanze] <Vi lascio per un momento riflettere>.  
II.6.4: [sembra a voi] <parer vostro>.  
II.7.2: che mi succede. [(entra)].  
II.8.1: [viene] <vengono> stabilite.  
II.8.2: <(Garzia fremo)>.  
II.8.3: [(da sé)] <(a Don Gastone)>.  
II.8.5: corte <tutta> ; l'arcano <scandaloso> ; [abbia] tenga chiuso.  
III.1: Don Giovanni da villano <meschinamente>.  
III.1.1: [che] Sia cacciato al lavoro ; dove non [è] sia conosciuto ; <che fosti vicino ad occupare>.  
III.2.1: [grandiosa] <e di fasti>.  
III.2.2: Sono il più infimo servo de' giardinieri. <(piange)> ; [Rosaura] <Signora>, co' vostri pianti ; Io non sono <più> quello ch'era <da> prima.  
III.2.3: [Don Giovanni] T'amo ti adoro.  
III.2.4: <non ho padre> ; Rosaura, <con tenerezza> ; [per i] <lasciati guidare da'> ; (<e> piange).  
III.2.5: Non ebbe parte l'[alma] <anima>.  
III.4.3: [dolcezza] <soavità> del mio cuore.  
III.5.4: l'essere un villano <e> valoroso.  
III.5.5: Don Garzia [sino all'ultima], per conto mio tutto soffro, ma sino all'ultima stilla ; L'[alma] <anima mia> s'è dichiarata ; Don Giovanni <(a Don Ruggero)>: Signore, [scusate] perdonate.  
III.6: <(Qui una scena satirica di Brighella per dar tempo)>.  
III.7: Signora [Signora], sono inseguito.  
III.9: <contro a una valida dichiarazione>.  
III.10.2: <per> un ordine vostro.  
III.10.4: <e disabitato> ; Sì, ivi m'attendi che molto importa. <(entra)>.

- III.12.1: [Don Gastone basso. Garzia. Don Giovanni.] qui è in traccia di Don Garzia.  
III.12.2: (*il servo* [(*esce*)] <entra>).  
III.12.3: [mio] dell'affetto mio ; <(dà il foglio a Don Giovanni)>.  
III.12.4: lo ha consegnato <rinchiuso> da dare a tuo padre [rinchiuso]. ; <[e] che per timore di morire m'ha consegnato quel foglio e che> fu pianto perduto.  
III.13.2: Don Ruggero si <volge>.  
III.13.3: il [suo] <loro> tremore ; <vuol condurlo dal Re>.

## *Appendice II*

Nel testimone manoscritto del Fondo Gozzi 5.2, alla c. 27r la II, 1 risulta primariamente stesa dal drammaturgo in una didascalia molto concisa, che inquadra la scena di un don Corrado trionfatore a corte:

*Odoni molte voci gridare di dentro. Viva don Corrado.*

*Escono <Brighella e Tartaglia con> alcuni servi, gridando con trasporto: Viva don Corrado, don Corrado viva. <Si faccia parlare con qualche dialoghetto di parodia Brighella e Tartaglia.>*

Al termine della stesura del secondo atto, alle cc. 37v-38r, Gozzi rivede *in toto* la scena e la riscrive in una versione molto vicina a quella uscita a stampa (ovvero nell'ambito dell'edizione Colombani), incentrata sui contenuti e le forme del romanzo, genere a cui Brighella si accosta con estrema diffidenza e cautela, in stretto rapporto con quanto sta avvenendo sulla scena:

*Voci allegre di dentro: Viva don Corrado etc.*

TARTAGLIA, BRIGHELLA, SERVI.

*Escono, viva don Corrado. Brighella non grida.*

TARTAGLIA Come va, bergamasco? Sei incantato per la tua paura, o per la bravura di don Corrado. Che dirai ora della grandezza spagnola? A Bergamo si vedono di queste imprese, di balordo?

BRIGHELLA <A dirghe la verità> sto romanzo scomenza a impegnarme <l'animo>, e me vergogno perché no ghe natura.

TARTAGLIA Che stolido, s'egli impegna gl'animi, la natura [è impeg ha] è impegnata ed ha il suo giusto. Credimi che il mirabile sarà sempre l'anima più forte per la natura umana.

BRIGHELLA Per la natura ignorante, ma no per la natura educata. No ghe decoro, signor, no ghe xe passion nobile.

TARTAGLIA (*collerico*) Per gl'ignoranti! Non c'è passion nobile! Taci, letterato asino, non offendere chi ti ascolta. Grida viva don Corrado o in coscienza mia ti caccio gl'occhi, sai?

BRIGHELLA O co se tratta po de restar orbo. (*grida*) Viva don Corrado.

TUTTI Viva don Corrado etc.

La III, 3 risulta stesa interamente in prosa, non solo per quanto concerne la parte affidata a Truffaldino, ma anche quella del nobile don Corrado, in veste di villano, ad eccezione tuttavia delle ultime due battute, in versi, che si avvicinano alla versione definitiva stampata:

TRUFFALDINO *e* DON CORRADO.

TRUFFALDINO *Esce con una vanga. Egli a parte ha qualche soggezione perché ha conosciuto don Corrado un signore. Osserva l'abito lacero, conclude ch'egli è un birbante che non deve dargli soggezione. Pensa se deva dargli il titolo di Eccellenza e dargli del lei. L'osserva e ride de' suoi dubbi. Lo chiama con un titolo vile.*

*(Don Corrado chiede che voglia con sostenutezza).*

TRUFFALDINO *Si intimorisce. Pargli ch'egli [abbia] conservi del coraggio pericoloso. Si fa animo. Narra a don Corrado ch'egli ebbe la carica d'ortolano, e che gli fu data incombenza di farlo lavorare dal Re. Che la corte e il Re vuole ch'egli sia un villano, che il popolo vuole ch'egli sia un signore. Che il Re per persuadere il popolo ha commesso ch'egli lavori mansueto e persuaso della sua nascita. Che se per sorte egli ricuserà, ha degl'altri ordini ch'egli tiene in petto etc.*

CORRADO *(minaccian<te>)* *Quali sieno questi ordini.*

TRUFFALDINO *Gli ricorda che [è] un villano seminando ravanelli, lattuga e zucche baruche l'ha fatto nascere. Che non faccia il bravo, perché gl'ordini sono di bastonarlo.*

CORRADO *Se averà animo di farlo.*

TRUFFALDINO *Che si ingegnerà. Che [lo prega] <si ricordi> di ricevere le botte pacificamente, perch'egli non vuol imbrogli.*

CORRADO *Che non dubiti ch'egli non gli darà occasione di maltrattarlo. Lo prega a scusarlo se in que' principi sarà inesperto ne' lavori. Che [col] <con un poco di> tempo troverà d'essere ben servito. Prende con umiltà la vanga. Chiede a Truffaldino che gli comandi di lavorare.*

TRUFFALDINO *si commuove, prorompe in pianto.*

CORRADO *Non pianga, non esservi motivi.*

TRUFFALDINO *Che non può far di meno di non essergli favorevole.*

DON CORRADO *In che.*

TRUFFALDINO *Che il Re ha commesso pena la vita che nessuno della corte si lasci passare a parlargli. Che la sua padrona Rosaura l'ha pregato, ripregato, e che a forza di lagrime <mescolate con qualche zecchino> l'ha persuaso a porsi a rischio della vita, che le ha insegnato una via secreta di venire in quella parte. Ella viene.*

CORRADO *Rosaura! Ah perché non impedirlo!*

TRUFFALDINO *Che non si faccia prezioso. È vergogna con una donna. Accetti il buon animo. Egli starà in attenzione spiando se giugne qualcheduno. Non dubiti, si dia coraggio, non si perda in un bicchiere d'acqua etc. (entra)*

CORRADO *Rosaura in questo loco! Ella [vedrammi] <amor mi ama!>*

*Ella vedrammi in questi rozzi panni!*

*Sì mendico, sì lacero, sì oppresso!*

*Ah non ho cor di rimirarla in faccia.*

*(Si appoggia alla vanga, piangendo colla schiena volta alla parte da dove giugne Rosaura)*





## ***Bibliografia***

*Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia*

Fondo Gozzi 5.2

Fondo Gozzi 5.4

*Testi di Carlo Gozzi*

*Prefazione a Il cavaliere amico, in Opere del Co: Carlo Gozzi, Venezia, Colombani, 1772 (ma 1773), tomo III.*

*Prefazione a La caduta di Donna Elvira Regina di Navarra e La punizione nel precipizio, in Opere del Co: Carlo Gozzi, Venezia, Colombani, 1772 (ma 1773), tomo IV.*

*Opere del Co: Carlo Gozzi, Venezia, Colombani, 1772 (ma 1773), tomo V.*

*Prefazione e Ragionamento che contiene le verità che si vedranno, in Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co: Carlo Gozzi, con due ragionamenti preliminari, Venezia, G. Pasquali, 1782.*

*Prefazione a La figlia dell'aria, in Opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo, Venezia, Curti q. Vitto, 1792.*

*Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi, Tomo settimo, In Venezia, Dalla stamperia di Giacomo Zanardi, MDCCCII.*

*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni. Giuntivi nel fine alcuni frammenti tratti dalle stampe*

*pubblicate da parecchi Autori, e de' commenti dallo stesso Gozzi fatti sopra i frammenti medesimi*, in *Opere edite ed inedite*, XIV, Venezia, Zanardi, 1802 (ma 1804).

*Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli Editore, 1962 [segue l'edizione Colombani].

*Fiabe teatrali*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 1984.

*Fiabe teatrali*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994<sup>3</sup>, 2008.

*Novelle*, a cura di R. Ricorda, Venezia, Marsilio, 2001.

*Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia, Regione del Veneto, Marsilio, 2004.

*Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto*, edizione critica a cura di C. Guaita, Milano, CUEM, 2006.

*Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio, con la collaborazione di V. Garavaglia, Milano, led, 2006, 2 voll.

*Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini e P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011.

*La donna serpente*, a cura di G. Bazoli, Venezia, Marsilio, 2011.

*La donna vendicativa*, a cura di A. Cinquegrani, Venezia, Marsilio, 2013.

*Il re cervo*, a cura di V. Garavaglia, introduzione e commento di P. Bosisio, Venezia, Marsilio, 2013.

*Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013.

*La Marfisa bizzarra*, a cura di M. Vanore, Venezia, Marsilio, 2015.

*Altri testi*

G. BARETTI, *Opere*, a cura di F. Fido, Milano, Rizzoli, 1967.

G. BARETTI, *Scritti teatrali (Don Chisciotte in Venezia, La Filippa trionfante: intermezzi musicali; Fetonte sulle rive del Po: componimento drammatico. In appendice: La Voix de la Discorde, ou la Bataille des Violons)*, a cura di F. Fido, Ravenna, Longo Editore, 1977.

P. CHIARI, *La francese in Italia, o sia memorie critiche di Madama N. N., scritte da lei medesima e pubblicate dall'Abate Pietro Chiari poeta di Sua Altezza Sereniss. Il sig. duca di Modena*, Venezia, Pellicchia, 1759. Si cita dall'ed. Parma, Carmignani, 1763.

B. DE LA RIVA, *Disputatio rosae cum Viola (G)*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, 2 voll. (per il testo: [http://www.classicitaliani.it/duecento/bonvesin/03\\_bonvesin\\_disputatio\\_rosae\\_viola.htm](http://www.classicitaliani.it/duecento/bonvesin/03_bonvesin_disputatio_rosae_viola.htm)) [30/11/2015].

G. B. DELLA PORTA, *Teatro, III. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 3-114.

C. GOLDONI, *Prefazione dell'Autore alla prima raccolta delle Commedie 1750*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1935.

C. GOLDONI, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, Venezia, Marsilio, 1995.

J. L. BORGES, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 2005 (p 1056).

G. DE CASTRO, *comedia famosa Los enemigos hermanos* [s. l.] [s. a.], 48 pp., (<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ176195001>) [30/11/2015].

M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di F. Rico, traduzioni di A. Valastro Canale, Milano, Bompiani, 2012 (con introduzione di F. Rico).

L. DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, J. M. Rozas ed., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 (anche *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976).

L. DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori Editore, 1999.

A. MORETO, *Comedia famosa, / hasta el fin / nadie es dichoso. / De don Agustin Moreto. [En Valladolid, En la Imprenta de Alonso del Riego, donde se hallará esta, y otras diferentes]* [s. a.] [40 pp.] (<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/2605>) [30/11/2015].

A. MORETO, *Hasta el fin nadie es dichoso*, J. Farré Vidal ed., in ID., *Primera parte de comedias, II. De fuera vendrá, Hasta el fin nadie es dichoso, La misma conciencia acusa*, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 181-330.

A. MORETO, *Il disdegno col disdegno*, edizione, traduzione, studio e note di E. Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

#### *Bibliografia della critica (Carlo Gozzi)*

E. CARRARA, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Prem. Tipografia P. Valdès, 1901.

E. BORGHESANI, *Carlo Gozzi e l'opera sua. Studio critico*, Udine, Tipografia D. Del Bianco, 1904.

C. PETTINATO, *Un grande incompreso (Carlo Gozzi)*, in «Nuova antologia», 46, 1911, pp. 438-453.

T. MANTOVANI, *Carlo Gozzi*, Roma, A. F. Formiggini, 1926.

V. LEE (pseudonimo di V. Paget), *Carlo Gozzi e la fiaba teatrale italiana*, in V. LEE, *Il Settecento in Italia. Accademie, musica, teatro* (trad. dall'ultima edizione inglese di M. Farina-Cini), Napoli, Ricciardi, 1932, pp. 335-354.

M. OTTAVI, *Carlo Gozzi, imitateur de Moreto. «El desdén con el desdén» et «La principessa filosofa»*, in AA. VV., *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, 1934, pp. 471-479.

G. ORTOLANI, *Carlo Gozzi ipocondriaco (da un carteggio inedito degli anni 1785-1787)*, estratto dalla «Rivista italiana del dramma», XVI, 15 Marzo 1938, n. 2, Roma, Istituto Grafico Tiberino, pp. 3-20.

L. MELCHIORI, *Lettere e letterati a Venezia e a Padova a mezzo il secolo XVIII (da un carteggio inedito)*, Padova, Cedam, 1942.

A. BOBBIO, *Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi*, in «Convivium. Raccolta Nuova diretta da Carlo Calcaterra», XVII (1948), 5, pp. 722-771.

G. M. BERTINI, *Drammatica comparata ispano-italiana*, in «Letterature moderne», II (1951), pp. 418-437.

B. BARONCELLI DA ROS, *Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, in «Drammaturgia», I-IV, 1954-1957.

M. BERENGO (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

W. BINNI, *Il teatro del secondo Settecento e l'opera di Carlo Gozzi*, in *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, vol. VI, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, pp. 569-588.

G. LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, Université de Lille III-Champion, 1977, 2 voll.

P. BOSISIO, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.

N. MANGINI, *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana Editrice, 1979.

R. TURCHI, *Un solitario, Carlo Gozzi*, in EAD., *La commedia italiana del Settecento*, Milano, Sansoni, 1985, pp. 153-165.

A. BENISCELLI, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casale Monferrato, Casa Editrice Marietti, 1986.

C. ALBERTI, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio*, «Ariel», II, maggio/agosto 1987, n. 2, Roma, Bulzoni, pp. 65-86.

P. BOSISIO, *Gli autografi di «Re Cervo» una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciari*, in ID., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-78.

I. CROTTI, R. RICORDA (a cura di), *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), Padova, Antenore, 1989 [in part. A. BENISCELLI, *I due Gozzi tra critica e pratica teatrale*; I. CROTTI, *L'esperimento del romanzo: «Il mondo morale»*].

L. ZORZI, *Struttura e fortuna della fiaba gozziana*, in ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 183-198.

A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in ID., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 231-367.

M. SAULINI, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995.

C. ALBERTI (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 4-5 novembre 1994), Roma, Bulzoni, 1996 [in part. C. ALBERTI, *Il declino delle maschere*; A. BENISCELLI, *Gozzi, Goldoni, l'approdo alle Memorie*; N. MANGINI, *Carlo Gozzi, un "rustego" alla corte di una commediante*; G. PIZZAMIGLIO, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*; F. VAZZOLER, *Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*; P. VESCOVO, *Per una lettura non evasiva delle «Fiabe». Preliminari*].

G. LUCIANI, *Mémoire et Mémoires. À propos des Memorie inutili de Carlo Gozzi*, in «Filigrana», 3, 1996, pp. 157-178.

A. BENISCELLI (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997.

B. GUTHMÜLLER, W. OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), Roma, Bulzoni, 1997 [in part. A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi tra romanzi «antichi» e «moderni»*; B. GUTHMÜLLER, *«Xe le romanzi, o no xe le romanzi ste vicende?» – I due fratelli nemici*; G. PIZZAMIGLIO, *Modelli autobiografici e tentazioni romanzesche*; R. UNFER LUKOSCHIK, *“La bella infedele”. La Turandot nella versione di F.A.Cl. Werthes*; P. VESCOVO, *«La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...». Riflessioni sull'ultimo Gozzi*].

F. FIDO, *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, in ID., *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998, pp. 130-158 (anche: *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992 [ma 1994], pp. 63-85).

C. PERRONE, *Il matrimonio in scena: la «Turandot» di Carlo Gozzi*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo editore, 2000, pp. 377-388.

L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000.

F. TAVIANI, *Introduzione a AA. VV., Carlo Gozzi*, (scelta e introduzione di F. Taviani; apparati di M. Schino), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (ma nel *colophon* 2001), pp. III-XXVIII.

I. CROTTI, P. VESCOVO, R. RICORDA (a cura di), *Il “Mondo vivo”. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

G. LUCIANI, *Carlo Gozzi ou l’enchanteur désenchanté*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001.

A. BENISCELLI, *Carlo Gozzi (s. v.)*, in M. CARAVALE (dir.), *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2002, pp. 240-247.

J. GUTIÉRREZ CAROU, *L’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «*La Bibliofilia*», CVII/1, 2005, pp. 43-68.

J. GUTIÉRREZ CAROU, *Ancora sull’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni*, in «*La Bibliofilia*», CVII/2, 2005, pp. 171-173.

R. RICORDA, *Sull’epistolario di Carlo Gozzi (in attesa del centenario)*, in «*Quaderns d’Italià*», 10, 2005, pp. 245-248.



R. RICORDA, *Vi scrivo ogni cosa perché la volete e perché non ho altro sollievo che la penna: le Lettere di Carlo Gozzi*, in «Problemi di critica goldoniana», 12, 2005 (ma 2006), pp.135-144.

A. SCANNAPIECO, *Per una inimicizia solidale*, in *I due fratelli nemici (convegno di studi). Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007). 18-19 novembre 2004, Casa di Carlo Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005 (ma 2006), pp. 105-117.

M. CAMBIAGHI (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006.

R. CANZIANI (a cura di), *Gozzi e Goldoni europei. 38. Festival Internazionale del Teatro, diretto da Maurizio Scaparro. Venezia 21-30 luglio 2006*, Venezia, Marsilio, 2006.

J. GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi. La vita. Le opere. La critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006.

G. LUCIANI, *Carlo Gozzi e l'Europa teatrale del suo tempo*, in «Theatralía. Revista de Poética del Teatro», VIII, 2006, pp. 91-98.

R. RICORDA, *Invito alla lettura dei drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi: preliminari per La principessa filosofa*, in «Theatralía. Revista de Poética del Teatro», VIII, 2006, pp. 99-111.

A. SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.

F. SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.

F. VAZZOLER, *Da Truffaldino a capocomico: Antonio Sacchi fra Goldoni Chiari e Gozzi*, in «Theatralía. Revista de Poética del Teatro», VIII, 2006, pp. 199-206.

S. WINTER (a cura di/herausgegeben von), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi. Atti del Convegno: Venezia, 27-29 novembre 2003. Inszenierte Wirklichkeit und Bühnillusion. Zur Europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater. Beiträge der Internationalen Tagung: Venedig, 27.-29. november 2003*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

A. FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del Convegno di studi (Università Paris-Sorbonne, 23-25 novembre 2006), in «Problemi di critica goldoniana», numero speciale, XIII, 2007 [in part. C. CEDERNA, *Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese*; M. PIERI, *Da Adriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*; A. SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*; F. SOLDINI, *Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle Memorie inutili*].

A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo*, in *Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi, Tomo II*, «Problemi di critica goldoniana», XV, 2008, pp. 7-44.

I. CROTTI, *Fantasmî del 'romanzesco' nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», III, 2008.

M. PIERI, *Appunti su Gozzi Tragicomico*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2008, n. 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 45-52.

S. WINTER (a cura di; con la collaborazione di M. Bandella), *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008 [in part. R. ARQUÉS, *Il viaggio dell'amore e dell'amicizia*; A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*; A. FABIANO, *Mistificazione e 'persiflage': una possibile metafora del teatro nei drammi spagnoleschi di Gozzi*; J. GUTIÉRREZ CAROU, *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*; M. G. PROFETI, *Gozzi e l'«informe*

e stravagante teatro spagnolo»; R. RICORDA, *La principessa filosofa: eroine gozziane a confronto*; P. VESCOVO, «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli*»].

G. BAZOLI, M. GHELFI (a cura di), *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009 [in part. A. CINQUEGRANI, *Teatro, mondo e utopia nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi*; A. IACOBELLI, *Allegoria, Fiaba e Commedia dell'arte nella Donna serpente di Carlo Gozzi*; M. PIERI, *Mettersi in scena. Paratesti a confronto*; M. G. PROFETI, *Da Casarse por vengarse a Bianca contessa di Melfi*].

M. BORDIN, A. SCANNAPIECO (a cura di), *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009.

S. WINTER, *Realtà illusoria e realtà vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.

J. GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, Venezia, lineadacqua, 2011.

N. PALAZZO, *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Milano, Edizioni Unicopli, 2011.

G. BAZOLI, *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, con la prefazione di P. Vescovo, Padova, Il Poligrafo, 2012.

S. FERRONE, recensione a *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 19, 2012, pp. 287-290.

S. URODA, «*I due fratelli nemici*»: proposta di lettura della tragicommedia di Carlo Gozzi in «Quaderni Veneti», vol. 1 - 2012, pp. 121-166.

*Bibliografía della critica (Agustín Moreto e Guillén de Castro)*

J. GUILLÉN y BUZARÁN, *Escritores del siglo XVII. Literatura dramática española. Don A. Moreto*, in «Revista de Ciencias, Literatura y Artes», I (1855), pp. 396-404, 445-467, 509-523, 577-593, 656-673.

N. ALONSO CORTÉS, *Prólogo*, in *Moreto. Teatro*, edición y notas de N. Alonso Cortés, Madrid, Ediciones de «la lectura» [Clasicos castellanos], 1922.

E. COTARELO, *La bibliografía de Moreto*, in «Boletín de la Real Academia Española», XIV (1927), pp. 449-494.

R. LEE KENNEDY, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Mass., 1931-1932 (in «Smith College Studies in Modern Languages», 13).

C. BRUERTON, *The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro*, in «Hispanic Review», 12, 2 (1944), pp. 89-151.

J. M. ROCA FRANQUESA, *Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro*, in «RFE», XXVIII, 1944, pp. 378-427.

E. CALDERA, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Editrice Goliardica, 1960.

L. GARCÍA LORENZO, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976.

C. FLIU-LACOURT, *Formas vicariantes de un tema recurrente: "El Curioso impertinente"*, *Cervantes y Guillén de Castro*, in «Crítico», 30, 1985, pp. 169-181.

A. GARCÍA-VALDECASAS, *La tragedia de final feliz: Guillén de Castro*, in M. García Martín ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 435-446.

E. DI PASTENA, *Prólogo*, in A. MORETO, *El desdén, con el desdén*, edición, prólogo y notas de E. Di Pastena, de la colección de F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1999, pp. XXXIII-LIII.

F. ANTONUCCI, *Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro*, in *Le radici spagnole del teatro moderno europeo*. Atti del Convegno di Studi (Napoli, 15-16 maggio 2003), a cura di G. Grossi e A. Guarino, Mercato San Severino (SA), Edizioni del Paguro, 2004, pp. 101-116.

J. FARRÉ VIDAL, *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro, *Revista de Literatura*, LXX, julio-diciembre 2008, n. 140, pp. 405-438.

M. L. LOBATO, *Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)*, in *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, edd. M. L. Lobato e J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 15-37.

M. L. LOBATO - C. BYRNE, *Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto*, in «De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto, Bulletin of Spanish Studies», edd. M. L. Lobato e A. L. Mackenzie, LXXXV, 7-8, 2008, pp. 227-278.

M. ZUGASTI, *La Primera parte: de la escena al libro*, in *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 1-17.

M. L. LOBATO, *Los fundamentos del teatro de Moreto*, in *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, edd. A. Blecua, I. Arellano e G. Serés, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 207-230.

J. FARRÉ VIDAL, *De amor, honor y mujeres en Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto, in *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010, pp. 217-234.

I. SCAMUZZI, *Il "Curioso impertinente" fra Spagna e Italia*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2010.

J. FARRÉ VIDAL, *La comicidad y los graciosos en Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto*, in *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela-AISO, 2011, vol. 3, pp. 1023-1032.

### *Bibliografia generale*

L. ABEL, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, trad. L. Ballerini, Milano, Rizzoli, 1965.

C. ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

C. ALBERTI, *Goldoni*, Roma, Salerno, 2004.

R. ALONGE, R. TESSARI, *Lo spettacolo teatrale: dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996.

R. ALONGE, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008.

J. L. ALONSO DE SANTOS, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1999<sup>2</sup>.

G. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, con presentazione di L. Serianni, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1996.

B. ANTONINO, M. SANTORO, M. G. TAVONI (a cura di), *Sulle tracce del paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2004.

- M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1982.
- M. BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1985.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.
- R. BARTHES, *La mort de l'auteur*, in «Manteia», V, 1968.
- R. BARTHES, *Le plaisir du texte (Il piacere del testo)*, trad. di L. Lonzi, in ID., *Il piacere del testo seguito da Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi, 1999 (1973), pp. 73-128.
- F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, 2 voll., Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978 [*Notizie Istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti*, ristampa dell'edizione di Padova, Conzatti, 1781-1782].
- M. BATLLORI, *La literatura hispano-italiana del Setecientos*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. IV, Barcellona, 1956.
- M. BATLLORI, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos españoles*, Madrid, Gredos, 1966.
- E. BERTANA, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXVII, I sem. 1901, pp. 339-352.
- R. BONILLA, J. RAMÓN TRUJILLO y B. RODRÍGUEZ (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, SIAL/ Prosa Barroca, 2012.
- E. BONORA (a cura di), *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1951.
- N. BORSELLINO, *Lettura dell'Orlando furioso*, Roma, Bulzoni, 1972.

P. BOSISIO, *La parola e la scena: studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

R. BOURNEUF - R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, trad. di O. Galdenzi, Torino, Einaudi, 1976 (1972).

M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII (2008), n. 3, pp. 13-42.

C. CALCATERRA, *La questione staziana intorno al "Polinice" e all'"Antigone"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCIII, 1928, pp. 69-100 (ripubblicato in ID., *Il Barocco in Arcadia: e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 209-235).

M. CAMBIAGHI, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Varese, Mondadori, 2009.

V. CIAN, *L'immigrazione dei Gesuiti spagnoli letterati in Italia*, «Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino», Serie II, tomo LV (1895), pp. 1-66.

V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Studi e ricerche*, Torino, S. Lattes, 1896, in part. pp. 42-46.

D. COHN, *Métalepse et mise en abyme*, «Vox Poetica», febbraio 2003 [articolo momentaneamente inaccessibile, in data 30/11/2015: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/indexarticles.html>].

D. CRIVELLARI, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008.

T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né La Tavola rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno editrice, 2002.



A. CROCE, *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnola*, in AA. VV., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana: Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 101-144.

B. CROCE, *Intorno a Giacinto A. Cicognini e al "Convidado de piedra"*, in *Aneddoti di varia letteratura*, II, Napoli, Ricciardi, 1940.

B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1968.

I. CROTTI, *Il viaggio e la forma. Giuseppe Baretti e l'orizzonte dei generi letterari*, Modena, Mucchi Editore, 1992.

I. CROTTI, *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000.

I. CROTTI, *La locandiera: una figura della realtà sociale nella rappresentazione di Goldoni. Donne a Venezia tra '500 e '700. Spazi di libertà e forme di potere*, Venezia, Centro Interuniversitario per la Storia di Venezia, pp. 1-13 (Convegno: *Donne a Venezia tra '500 e '700. Spazi di libertà e forme di potere*, 8-10 maggio 2008), 2009; poi *La locandiera: una figura della realtà sociale nella rappresentazione di Goldoni. Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona-Bolzano, QuiEdit, 2012, pp. 311-320.

I. CROTTI, *Amico carissimo. Lettere di Carlo Gozzi a Giuseppe Baretti*, in AA. VV., *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento. Omaggio a Marco Cerruti*, Torino, aAccademia University Press, 2012, pp. 113-126.

D. DEL CORNO BRANCA, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medioevale*, Firenze, Olschki, 1973.

U. ECO, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.

K. ELAM, *Shakespeare's universe of discourse: language-games in the comedies*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1984.

- A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, 2 voll.
- E. FAUSCIANA, *La produzione drammatica dei fratelli Diego e José de Figueroa*, in «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», 1, 2011, pp. 65-80.
- G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène français du 17. siècle*, Ginevra, Droz, 1981.
- G. FORESTIER, *Ironie et déguisement chez Rotrou: une richesse de moyens exemplaire*, in «Papers on French Seventeenth Century Literature», IX, 17, 1982, pp. 553-570.
- G. FORESTIER, *La Thébaïde ou les Frères ennemis. Notice*, in *Racine, Oeuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999.
- M. FRANZBACH, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 [*Figures III*, Paris, Seuil, 1972].
- G. GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981 (1979).
- G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989 [*Seuils*, Paris, Seuil, 1987].
- G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997 [*Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982].
- G. GENETTE, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Parigi, Seuil, 2004.
- O. GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991.

C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di C. Gargani, Torino, Einaudi, 1979.

S. GIOVANARDI, *Cerlone, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 765-768.

G. GOBBI, *Le fonti spagnole del Teatro di G. A. Cicognini*, in «Biblioteca delle scuole italiane», nn. 18-20, 1905.

E. GUAGNINI, *Rifiuto e apologia del romanzo nel secondo Settecento italiano. Note su due «manifesti» (Roberti e Galanti)*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di G. Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, I, pp. 291-309.

L. GUERCI, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988.

G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1967 (pp. 662-663).

H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969 (1949), pp. 53-60.

A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

M. LOMBARDI-C. GARCÍA (a cura di), *Il Gran Cid delle Spagne. Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, Firenze, Alinea editrice, 1999.

R. LORETELLI e U. M. OLIVIERI (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 2005.

P. LUCIANI, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*, numero speciale di «Studi italiani», V, 1-2, 1993, pp. 183-195.

N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

D. MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno editrice, 2012.

M. C. MARINONI, *La disputa tra la rosa e la viola dopo Bonvesin*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LX, fasc. III, sett.-dic. 2007, pp. 137-185.

T. MATARRESE, *Il Settecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, il Mulino, 1993.

F. MEREGALLI, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Parte 3, 1700-1859*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962.

F. MEREGALLI, *Presenza delle letterature spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.

F. MEREGALLI, *Rapporti culturali tra la Spagna e il Veneto nel Settecento*, in *Spagna e Italia a confronto nell'opera letteraria di Giambattista Conti*, Atti del convegno di studi a cura di M. Fabbri, Rovigo-Lendinara, 8-9 maggio 1992, Comune di Lendinara, Panda Edizioni, 1994, pp. 153-166.

N. MICHELASSI-S. VUELTA GARCÍA (a cura di), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I, Firenze, Alinea editrice, 2013.

B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 (p. 109).

A. MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*»? *Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di M. G. Pensa, con una nota di S. Ramat, Milano, Guerini, 1996, pp. 119-163.

E. M. MOORMAN, W. UITTERHOEVE (a cura di), *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica* (1987-1989), trad. di L. Antonelli, G. Montinari e D. Spanio, a cura di E. Tetamo, Milano, Mondadori, 1997.

G. ORTOLANI, *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Bologna, Zanichelli, 1926.

M. PELOSO, *La «Monja Alférez» dal teatro barocco alla narrativa dell'Ottocento*, in AA. VV., *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, a cura di M. G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 189-211.

I. PEPE, *Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca*, in G. MANCINI, I. PEPE, R. FROLDI, C. SAMONÀ, *Calderón in Italia, Studi e ricerche*, Pisa, La Goliardica, 1955, pp. 45-62.

A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso* [Napoli 1699], a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.

J. PIER, *La métalepse. De la figure à la fiction (entretien avec Gérard Genette)*, «Vox Poetica», 2004 [articolo momentaneamente inaccessibile, in data 30/11/2015: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/indexarticles.html>].

M. PIERI, *Il tormento del testo: le commedie in tripla redazione*, in *Goldoni in Toscana*, numero speciale di «Studi italiani», V, 1-2, 1993, pp. 107-129.

G. PIZZAMIGLIO, *Le fortune del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, 5 / I, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1985, pp. 171-178.

T. PLEBANI, *Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento*, in *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N. M. Filippini, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 25-80.

M. G. PROFETI, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de oro*, in *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, vol. I, pp. 673-682.

M. G. PROFETI, *Il paradigma e lo scarto*, in *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, vol. 3, Firenze, La Casa Usher, 1994.

M. G. PROFETI (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*; vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea editrice, 1996.

M. G. PROFETI (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*; vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea editrice, 1996.

M. G. PROFETI (Leyva, Castelli, Mazzardo, García, Lombardi a cura di), *Percorsi europei*, Firenze, Alinea editrice, 1997 [i volumi *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, curati da M. G. Profeti tra il 1996 e il 2000: *Materiali variazioni invenzioni*; *Tradurre riscrivere mettere in scena*; *Percorsi europei*; *Spagna e dintorni*].

M. G. PROFETI, *L'età dell'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

M. G. PROFETI, *L'età moderna della letteratura spagnola. Il Settecento*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

M. G. PROFETI, recensione a A. MORETO, *Primera parte de comedias*, dir. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008-2011, 4 voll  
(<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v18-profeti>) [30/11/2015].

M. G. PROFETI, *Traduzioni/riscritture teatrali: la commedia aurea spagnola e l'Italia*, in *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, a cura di C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti, Berlino, Lit Verlag, 2011.

L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1897 [Firenze, Fratelli Bocca (e successore Lumachi) 1897-1905].

R. RICORDA, *Alvaro, Alonso, Garzia: spagnoli in Europa e oltreoceano nelle commedie di Goldoni*, in «Rivista di letteratura italiana», XXV, 2007, pp. 197-214.

R. RICORDA, *Dispute sul romanzo nella Venezia del Settecento, Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 75-86, Convegno: *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, 16-18 maggio 2013.

C. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

J. ROMERA CASTILLO, A. YLLERA, M. GARCÍA-PAGE e R. CALVET (a cura di), *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, Madrid, Visor Libros, 1993.

M. RUSSO, *La metaforia napoletana: evoluzione e funzionamento sincronico*, presentazioni di M. Pfister e P. Sauzet, Berna, Peter Lang, 2007.

C. SAMONÀ, *Calderón nella critica italiana*, Torino, Einaudi, 1960.

S. SANTORO BIANCHI, *I passi plautini sulla pittura*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», tome 109, n° 2, 1997, pp. 765-812, in part. pp. 765-767 (doi : 10.3406/mefr.1997.2004; [http://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5102\\_1997\\_num\\_109\\_2\\_2004](http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1997_num_109_2_2004)) [30/11/2015].

J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Parigi, Gallimard, 1964.

J. SCUDIERI RUGGIERI, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1980.

- C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- C. SEGRE, *I problemi del romanzo medievale*, in *Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 125-145.
- J. SERROY, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard, 1981, *Ile partie, chp. III*, pp. 437-521.
- S. STATELLO, *Ines de Castro. Eroina del Teatro Italiano tra Settecento e Ottocento*. Prefazione di A. Sgroi, Postfazione di A. Barbagallo, Intervento di P. Ciarlantini, Circolo Socio-Culturale "Il Faro", Riposto, 2004.
- V. G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010.
- R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma, Laterza, 1995.
- L. TOMASIN, «*Scriver la vita*». *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.
- P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. II: *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994.
- F. VAZZOLER, *Carlo Goldoni*, Firenze, Le Monnier Università, 2013.
- P. VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.
- P. VESCOVO, «*Farvi sopra le parole*». *Scenario, ossatura, canovaccio*, in «*Commedia dell'arte. Annuario internazionale*», III (2010), pp. 95-116.
- P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011.



P. VESCOVO, *Napoli e Madrid di notte. Tra Raffaele Viviani e Ramón Del Valle-Inclán*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. 4, 2011, pp. 103-109.

P. VESCOVO, “*Y en tres actos de tiempo le reparta*”: “*sujeto*”, “*asunto*” e *divisione temporale del dramma nel teatro commerciale tra Italia e Spagna* in G. POGGI, M. G. PROFETI, *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore, in Secoli d’oro. Comparatistica*, Firenze, Alinea editrice, 2011, pp. 321-332.

P. VESCOVO, *División en actos y término del día entre España y Italia*, Teatro clásico italiano y español. Actas de las jornadas de Sabbioneta (25-27 de junio de 2009), Valencia, Universidad de Valencia, 2012, pp. 97-113.

P. VESCOVO, *Metateatro e metalessi. Per una distinzione e una definizione teorica*, intervento al Convegno *Le miroir derrière le rideau*, Parigi 8-10 novembre 2012, in corso di stampa.

P. VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

J.-Y. VIALLETON, *Lecture du jeune Corneille “L’Illusion comique” et “Le Cid”*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

F. WAGNER, *Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative*, in «Poétique», 130, aprile 2002, pp. 235-253.

A. ZARDO, *Teatro veneziano del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1925.

S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

L. ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 235-291.

*Tesi di dottorato consultate*

Gemma Domingo Carvajal, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631)*, tutor prof. Rosa Navarro Durán, Universitat de Barcelona, junio 2005.

Rossella Neri, *La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi*, relatore prof. S. Tani, Università degli Studi di Verona, XXI ciclo, 2009.

Marta Vanore, *Carlo Gozzi, La Marfisa bizzarra, edizione critica e storia del testo*, Università Ca' Foscari Venezia, XXII ciclo, a.a. 2008/2009.

Oriana Mignacca, «*Fugienda Petimus*». *La «Phaedra» di Seneca come sistema complesso di antitesi*, relatore prof. Gabriella Moretti, Prof. Alain Deremetz, Università degli Studi di Trento, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011.

Emily Fausciana, *La collaborazione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba, con edizione critica di Mentir y mudarse a un tiempo*, relatore prof. Alessandro Cassol, ciclo XXIII, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2012.

Giulietta Bazoli, *Indagini filologiche e di repertorio sulle Fiabe di Carlo Gozzi. Il caso della Donna serpente*, Università Ca' Foscari Venezia, XXV ciclo, 2013.

#### *Dizionari*

G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, edito per cura di D. Manin, Venezia, coi Tipi di A. Santini e figlio, 1829.

S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 2000 (1961).

#### *Sitografia*

<http://www.carlogozzi.com/> [30/11/2015]

<http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=siglo+de+oro> [30/11/2015]

<http://www.moretianos.com/> [30/11/2015]

<http://www.treccani.it/> [30/11/2015]

*Estratto per riassunto della tesi di dottorato*

Studente: SILVIA URODA matricola: 825482

Dottorato: ITALIANISTICA E FILOLOGIA CLASSICO-MEDIEVALE (indirizzo ITALIANISTICA)

Ciclo: XXVIII

Titolo della tesi : *Per l'edizione de «I due fratelli nimici» di Carlo Gozzi*

Abstract:

Il presente lavoro è focalizzato sull'analisi della tragicommedia in tre atti *I due fratelli nimici* di Carlo Gozzi (1720-1806), andata in scena a Venezia nel gennaio del 1773, e pubblicata nel medesimo anno, affrontando, nella prima parte, una lettura comparativa con il testo-fonte, la *comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso* (1654) di don Agustín Moreto y Cabaña, in relazione a scambi e influssi culturali tra Spagna e Italia – in cui si inserisce la mediazione francese – durante i secoli XVII e XVIII. Gozzi risemantizza l'intreccio del modello spagnolo e lo adatta alle esigenze della compagnia comica Sacchi e al gusto del pubblico dell'epoca, alle contingenze storico-ideologiche; introduce le maschere della Commedia dell'arte e interviene a livello delle sfumature psicologiche, della serie di analogie e metafore e delle variazioni sinonimiche, presenti nei dialoghi dei personaggi nobili, e delle descrizioni degli ambienti reali in cui si svolge l'azione drammatica. Trascende, in generale, la forte sensibilità barocca del teatro di Moreto, attenua le caratteristiche più letterarie del discorso, la compostezza del linguaggio, come risulta nella trasposizione delle *relaciones* dei personaggi del mondo cavalleresco, e opera tagli sostanziali alle scene triviali dei villani per inserire tre soliloqui. Originale è il motivo della 'collaborazione' tra l'autore veneziano e il «servo in corte» Brighella: smessi i panni di semplice personaggio, la maschera bergamasca è introdotta come ironico osservatore che commenta in corso d'opera gli accadimenti della corte d'Aragona, esprimendo critiche sui loro toni romanzeschi, i cui riferimenti alla trama della *comedia* di Moreto segnano l'ingresso di quest'ultima nella tragicommedia, per divenire materia del teatro gozziano stesso; riveste, infine, magistralmente il ruolo di letterato che annota le proprie considerazioni per la stesura di un romanzo, nel terzo atto divenuto un dramma flebile (con evidente richiamo alla polemica di Gozzi su entrambi i generi), sostituendosi a tutti gli effetti al drammaturgo (a questo proposito si definiscono all'interno della 'riscrittura' l'uso della figura retorica della metalessi e i modelli della tradizione letteraria di riferimento, *in primis* Ariosto e Cervantes) e proponendosi come estensore dello scioglimento finale della tragicommedia. Nella seconda parte del lavoro, è presentata l'edizione de *I due fratelli nimici*, secondo la stampa Colombani (è tenuta presente anche la Zanardi, ovvero la *copia descripta* della prima), e osservando quanto stabilito dalle norme dell'«Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi». Il testo è accompagnato da una dettagliata 'Nota al testo' e un 'Apparato' che riporta le varianti sostanziali riscontrate nel testimone manoscritto del Fondo Gozzi 5.2, conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana, a cui si devono aggiungere quelle rilevate nell'antigrafo Colombani del Fondo Gozzi 5.4;

chiudono l'edizione le 'Appendici', ove si fornisce la trascrizione del riassunto («Spoglio») dell'opera spagnola alla base della composizione della tragicommedia, che precede dunque la fase di versificazione e stesura dei dialoghi, accompagnata da una breve 'Introduzione', 'Nota al testo' e 'Apparato', e, infine, la trascrizione di due scene del testimone del Fondo Gozzi 5.2, che differiscono notevolmente dalle corrispettive nella redazione definitiva.

The present work aims at analysing the three-act tragicomedy *I due fratelli nemici* by Carlo Gozzi (1720-1806), performed in Venice in January 1773, and published in the same year. In the first part it deals with a bilingual comparative reading of the *comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso* (1654) by Don Agustín Moreto y Cabaña, concerning cultural exchanges and influences between Spain and Italy during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, in which French mediation also plays a part. Gozzi reimagines the Spanish plot model and adjusts it to the needs of Sacchi's comedy company and the audience's taste of the time, and to historical and ideological junctures. It introduces the *Commedia dell'arte*'s masks and intervenes in psychological undertones, in the series of analogies and metaphors, and in the synonymic variations occurring in noble characters' dialogues and the descriptions of royal circles where dramatic action takes place. Generally, it transcends the high Baroque sensitivity of Moreto's theatre, mitigating the most literary features of speech and the composition of language, as shown in the transposition of the chivalrous world's characters' *relaciones*. He also makes substantial cuts in trivial villain scenes to insert three soliloquies. The theme of the 'collaboration' between the Venetian author and the «court servant» Brighella is very original: leaving behind the role of a simple character, the Bergamo mask is introduced as an ironic observer who throughout the work comments on the events that take place in the Aragon court. The mask criticizes their fictional tones, whose references to Moreto's *comedia* plot mark its entry into the tragicomedy to become a subject itself of Gozzi's theatre. Finally, he masterfully plays the role of an intellectual who takes note of his observations for the draft of a novel, which itself becomes a feeble drama in the third act – with a clear reference to Gozzi's controversy on both genres – effectively replacing the dramaturg. In this regard, the use of the figure of speech called "matalepsis" and the models of referential literary tradition, *in primis* Ariosto and Cervantes, are defined inside the 'rewrite' – and offering himself up as writer of the final dénouement of the tragicomedy. The second part of the work presents the edition of *I due fratelli nemici*, according to the Colombani print – the Zanardi is also taken into consideration, i.e. the *copia descripta* of the first – and as established by the «Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi» [National Edition of Carlo Gozzi's works] standards. A detailed 'Text note' and an 'Apparatus' containing the substantial variations found in the manuscript witness of the Fondo Gozzi 5.2, preserved in the Biblioteca Nazionale Marciana, accompany the text. In addition, there are those identified in the Colombani's antigraph of the Fondo Gozzi 5.4. The edition closes with various 'Appendices' including the transcription of the Spanish work's summary («Spoglio»), which is the basis of the versification and draft of the dialogues, a brief 'Introduction'; 'Text notes'; and 'Apparatus', and to close, the transcription of two scenes (Fondo Gozzi 5.2) that vary considerably when compared to the corresponding scenes present in the actual text.

El presente trabajo está centrado en el análisis de la tragicomedia en tres actos *I due fratelli nemici* de Carlo Gozzi (1720-1806), que se estrenó en Venecia en enero de 1773

y fue publicada en el mismo año, haciendo, en su primera parte, una lectura comparativa con el texto original, la *comedia famosa. Hasta el fin nadie es dichoso* (1654) de don Agustín Moreto y Cabaña, con relación a los intercambios y las influencias culturales entre España e Italia – en los que se inserta la mediación francesa – durante los siglos XVII y XVIII. Gozzi reinventa el enredo del modelo español y lo adapta a las exigencias de la compañía cómica Sacchi y al gusto del público de la época, a las circunstancias histórico-ideológicas; introduce las máscaras de la Comedia del arte e interviene a nivel de los análisis y matices psicológicos, de la serie de analogías y metáforas y de las variaciones sinonímicas, presentes en los diálogos de los personajes nobles, y de las descripciones de los ambientes reales donde se desarrolla la acción dramática. En general, trasciende la fuerte sensibilidad barroca del teatro de Moreto, atenúa los rasgos más literarios del discurso, la compostura del lenguaje, como resulta en la transposición de las relaciones de los personajes del mundo caballeresco, y hace recortes sustanciales en las escenas triviales de los villanos para insertar tres soliloquios. El motivo de la ‘colaboración’ entre el autor veneciano y el «siervo de corte» Brighella es original: dejado el papel de simple personaje, la máscara originaria de Bérgamo es introducida en calidad de observador irónico que comenta durante la obra los acontecimientos en la corte de Aragón, haciendo críticas sobre su tono novelesco, cuyas referencias a la trama de la *comedia* de Moreto marcan el ingreso de esta última en la tragicomedia, para convertirse en materia del mismo teatro de Gozzi; finalmente, desempeña de manera magistral el rol del literato que anota sus consideraciones para la redacción de una novela, convertida en el tercer acto en un drama flébil (con un evidente llamamiento a la polémica de Gozzi sobre ambos géneros), reemplazándose de hecho al dramaturgo (al respecto, dentro de la ‘reescritura’ se definen el uso de la figura retórica de la metalepsis y los modelos de la tradición literaria de referencia, en primer lugar Ariosto y Cervantes) y proponiéndose como redactor del desenlace final de la tragicomedia. En la segunda parte del trabajo, se presenta la edición de *I due fratelli nimici*, según la impresión Colombani (se considera también la Zanardi, es decir la *copia descripta* de la primera), y observando cuánto establecido por las Normas de la «Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi» [Edición Nacional de las obras de Carlo Gozzi]. El texto está acompañado por una detallada ‘Nota al texto’ y un ‘Aparato’ que trae las variantes sustanciales halladas en el testigo manuscrito del Fondo Gozzi 5.2, conservado en la Biblioteca Nazionale Marciana, a las que hay que añadir las obtenidas del antígrafo Colombani del Fondo Gozzi 5.4; cierran la edición los ‘Apéndices’, donde se entrega la transcripción del resumen («Spoglio») [Sinopsis] de la obra española en la base de la composición de la tragicomedia, que precede por lo tanto a la fase de versificación y redacción de los diálogos, acompañada por una breve ‘Introducción’, ‘Nota al texto’ y ‘Aparato’, y, al fin, la transcripción de dos escenas (Fondo Gozzi 5.2) que difieren notablemente de las correspondientes en la redacción definitiva.

Firma dello studente

---