

Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis
École doctorale «Pratiques et Théories du sens»
Doctorat en Littératures et Civilisations étrangères
Études Italiennes
Università Ca' Foscari – Venezia
Scuola di dottorato in Scienze umanistiche
Dottorato in Italianistica

Anna Scannapieco
*Contributo all'edizione critica e all'esegesi storica
degli scritti di teoria teatrale di Carlo Gozzi*

Thèse en cotutelle dirigée par

Françoise Decroisette
Université Paris 8

Ricciarda Ricorda
Università Ca' Foscari

Date de soutenance: 27 novembre 2010

Jury:
Pérette-Cécile BUFFARIA
Andrea FABIANO
Javier GUTIÉRREZ CAROU
Piermario VESCOVO

Coordinateur del dottorato
in italianistica e
filologia classico-medievale
Università Ca' Foscari
Pietro GIBELLINI

Résumé substantiel en français

Déjà annoncée pendant la dernière décennie du XX^e siècle, l'évolution des études sur Carlo Gozzi a connu un tournant radical au début du nouveau millénaire: le développement visible d'une sensibilité historico-critique plus évoluée – finalement en mesure de se libérer de certains *topoi* interprétatifs aussi répandus que risqués – a été associé à l'acquisition de nouveaux documents importants (une moisson prodigieuse de manuscrits autographes, longtemps portés disparus et maintenant consultables à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise), annonçant ainsi d'inédites et profitables perspectives de recherche. Fruit de la convergence de sollicitations si importantes, sur le double versant de l'évolution du paradigme interprétatif et de la multiplication des données documentaires, une véritable «renaissance Gozzi» s'est en effet dessinée, une *new wave* de la critique gozzienne capable d'inaugurer ou de faire transmuier de nombreux domaines de recherche, qui sont visiblement en train de renouveler la focalisation de la personnalité artistique complexe du Solitaire : du rapport avec les acteurs à celui avec le théâtre français, de la dramaturgie « espagnole» à celle destinée au théâtre musical, jusqu'à une exploration inédite de l'«atelier» de l'auteur, des ustensiles et des processus avec lesquels il réalise ses œuvres, qu'elles soient théâtrales, narratives ou autobiographiques.

Malgré l'expression effervescente de contributions innovatrices, la problématique de Gozzi théoricien de théâtre reste encore entièrement dans l'ombre : une problématique dont la réinterprétation semble par contre décisive pour une évaluation plus complète de la personnalité intellectuelle et artistique de notre auteur et, de manière plus générale, d'une connaissance plus équilibrée de cet *universum* composite que fut la civilisation théâtrale de l'Italie du XVIII^e siècle. En effet, si on n'approfondit pas cette problématique, on risque de laisser encore en vogue aujourd'hui (peut-être de manière silencieuse et pour ainsi dire souterraine, mais laisser en vogue quoi qu'il en soit) l'axiome critique répandu selon lequel Carlo Gozzi aurait été «trop inculte pour arriver à un dialogue fécond avec la nouvelle culture; complètement renfermé dans sa "littérature" archaisante [...]; trop rétrograde pour concevoir un théâtre qui ne soit pas seulement "spectacle"», et pour cette raison il se serait justement limité à formuler une « théorisation de l'art-pur-divertissement, pâture des yeux et des oreilles, étrangère autant que possible à la vie réelle » (Giuseppe Petronio).

Cette recherche a voulu au contraire répondre à l'exigence de focaliser le profil de Gozzi théoricien de théâtre, et de le délivrer des catalogages expéditifs et méprisants dont il a fait l'objet jusqu'à aujourd'hui: dans une perspective qui se situe délibérément dans un horizon préliminaire et propédeutique à de plus amples et systématiques reconnaissances, mais qui aspire aussi à se proposer comme valeur méthodologique de plus grande envergure, en mesure de contribuer au développement de l'Edizione Nazionale delle Opere (instituée en 2007 mais pas encore, concrètement, commencée) de plus en plus attendue.

Après une délimitation préalable du terrain visant à définir – dans la production polémique hypertrophique de l’auteur – les textes pouvant être qualifiés comme théoriques au sens propre, la recherche s'est concentrée sur les chapitres préliminaires de la réflexion sur le théâtre de Carlo Gozzi: c'est-à-dire la préface à la traduction du *Fajel* de Baculard d'Arnaud et le manifeste publicitaire de l'édition Colombani, publiés tous les deux en 1772 et destinés à promouvoir, délibérément avec beaucoup de bruit, l'entrée sur la scène éditoriale de l'auteur. Selon leurs genres relatifs, ces textes auraient dû se limiter à être, respectivement, l'avant-propos à la traduction du texte théâtral de quelqu'un d'autre et une simple information sur l'édition des ses œuvres, avec ce renversement des hiérarchies et des codes si conforme à la sensibilité intellectuelle et artistique du Solitaire, ils se présentent tout à fait comme des preuves marquant de manière irréfutable l'acte de naissance de Gozzi théoricien de théâtre: on peut donc les considérer à juste titre comme des «préambules» éclairants au *Ragionamento ingenuo*, avec lequel ils entretiennent d'ailleurs d'étroits rapports conceptuels et intertextuels.

En calibrant le *focus* de la recherche sur ce diptyque préliminaire de la réflexion théorique de Gozzi, nous n'avons pas voulu seulement satisfaire des raisons de pertinence génético-diachronique : la considération de son éclipse de la tradition textuelle (la préface au *Fajel* et le manifeste Colombani ont été reléguées aux respectives *principes*, du reste difficiles à repérer, et la réflexion historico-critique leur a accordé une bien maigre attention) a joué aussi un grand rôle, mais surtout la conviction qu'en lui se révèle, comme dans une miniature à la clarté lumineuse, l'*animus* de la pensée théorique de Gozzi (chap. I).

L'examen rigoureux de la documentation manuscrite et des copies imprimées a permis d'identifier le processus génétique des textes, et de connaître les "coulisses" de l'élaboration théorique et de la mise en page stylistique de Gozzi. Grâce à la découverte et à l'accessibilité des nouveaux fonds, nous pouvons en effet disposer aujourd'hui d'une abondante récolte documentaire qui éclaire la gestation de nos «préambules», même si nous devons préciser que cette documentation se présente sous des formes souvent chaotiques et apparaît, parfois, difficilement déchiffrable du point de vue analytico-interprétatif : elle se manifeste souvent assemblée en séries hétérogènes qui, par leur variété multiforme justement, n'ont pas pu encore recevoir de description catalographique ponctuelle. L'ensemble des fonds récemment acquis par la Marciana doit donc être examiné patiemment de manière systématique à la recherche d'éventuel matériel d'intérêt spécifique qui, une fois identifié, est ensuite interprété dans sa diachronie constitutive originelle.

Une scrupuleuse reconnaissance philologique a de toute manière permis de pénétrer dans le complexe travail des variantes de ces deux textes minces mais capitaux qui, comme nous y faisons allusion précédemment, marquent l'acte de naissance de la théorie théâtrale de Carlo Gozzi : un travail d'élaboration qui, d'un côté, apporte une confirmation significative de l'importance que l'auteur – au-delà des dissimulations canoniques de sa *noluntas auctoris* – attachait à ses premières *performances* théoriques, les mêmes qui l'exposaient pour la première fois dans ses responsabilités et

dans ses intentions artistiques, et de l'autre, éclaire de manière remarquable l'extrême réactivité avec laquelle il laissait interagir son système culturel avec les sollicitations contextuelles le plus immédiates, dans l'expression aussi énergique qu'infatigable de sa sensibilité "antagoniste". Les deux catégories évoquées ci-dessus, fruit de mes recherches précédentes, ont vu justement, dans la circonstance actuelle, leur productivité critique confirmée et relancée : il faut entendre, par *noluntas auctoris*, une construction rhétorique apte à dissimuler la confrontation serrée avec la modernité et ses règles de la part d'un auteur qui aurait aussi voulu incarner un aristocratism littéraire pur; par «écrivain antagoniste», un auteur qui enracine sa veine créatrice dans une conflictualité implacable et aiguë avec le panorama contemporain et qui l'alimente avec une réactivité infatigable aux sollicitations contextuelles les plus immédiates, et dont les effets sont une prose antiacadémique, nerveuse, impétueuse, qui procède par expansions centrifuges soudaines, incisives vertigineuses (dans le but de poursuivre et d'englober dans l'argumentation originaire la confrontation avec toute provocation naissant sur la «scène» citadine et nationale), une conceptualisation continuellement imprégnée d'un sarcasme indiscipliné et d'une vaste et méditée stratégie dissimulatrice. Un ensemble de caractéristiques qui a souvent conduit à un prélèvement par fragments, inévitablement décontextualisés et banalisés, et plus en général à un *misreading* répandu de la personnalité théorique de Gozzi.

C'est précisément l'examen philologique qui a permis d'éclairer la surprenante originalité de l'argumentation (la même qui, chez les critiques les plus avisés aussi, pouvait avoir engendré la persuasion de manque de rigueur ou de chaotité-fragilité conceptuelle): l'analyse et l'interprétation raisonnée des nouvelles acquisitions documentaires permettent en effet de s'orienter avec une connaissance de cause inédite dans le dévidage de la complexe stratigraphie contextuelle, la genèse et les processus évolutifs. De cette manière, il a finalement été possible d'en saisir pleinement la singularité par rapport au contexte historico-culturel, d'en apprécier la richesse, ainsi que de permettre à l'exégèse gozzienne de se libérer de certains lieux communs et de mots d'ordre risqués dans leur substance (le « contre-réformateur », le « polémiste à la défense de la tradition » etc.). L'exploration de «l'atelier» de Gozzi documente dans des apparats ad hoc l'ensemble des variantes de type graphico-formel et substantiel, illustrés tous les deux par un bagage analytique qui en éclaire les dynamiques évolutives.

Même si, comme nous le dirons bientôt, le gain interprétatif sur le plan des variantes substantielles est plus visible, des résultats significatifs ont émergé également sur le plan de l'analyse graphico-formelle. L'examen comparatif des copies manuscrites (nous faisons allusion, évidemment, aux copies propres) et des copies imprimées a permis en effet de vérifier que souvent sur l'agencement rédactionnel des textes l'intermédiation typographique agit de manière déterminante, c'est-à-dire que de nombreuses caractéristiques de l'*usus scribendi* de Gozzi apparaissent "obscurcies" par la normalisation de la correction typographique. Il a résulté ainsi clairement que l'*usus scribendi* de notre auteur est souvent connoté par des termes fortement étrangers à un

registre littéraire ou, à plus forte raison, de type toscan et que fréquents sont les domaines où ce puriste renfrogné qui aurait prétendu être le comte Gozzi montre qu'il n'est pas «à la hauteur» de ses «maîtres antiques» vénérés, et doit s'en remettre aux soins rédactionnels de l'éditeur. La dissociation entre théorie et pratique linguistique semble se proposer comme une des données les plus intéressantes de la personnalité culturelle et artistique de Carlo Gozzi, que ce soit pour ce qu'elle démontre directement de la particularité de sa formation (celle d'un autodidacte qui, malgré la ténacité et la passion avec lesquelles il poursuivit la «pureté de la parole», resta cependant toujours au-deçà du seuil d'une stricte normativité), que pour ce qu'elle suggère indirectement, sous un autre profil encore, des contradictions intimes qui l'animaient. Et l'obscurcissement que la normalisation typographique a produit sur ces deux aspects est non seulement regrettable, mais il rend aussi problématiques les choix à opérer pendant l'évaluation ecdotique.

En ce qui concerne les dynamiques évolutives d'ordre substantiel, nous avons eu moyen de constater, avant tout, que les deux textes transforment de manière radicale leur profil originaire, selon la double exigence d'approfondir les termes de l'élaboration théorique en réponse aux «provocations» qui, en temps réel, arrivaient du panorama culturel citadin (*in primis*, l'offensive francophile de l'atelier Caminer) et de dissimuler le caractère fortement *engagé* de son œuvre, en obéissant au masque de l'aristocratie littéraire: c'est précisément la grande difformité des rédactions originaires par rapport aux définitives qui a poussé à les publier séparément dans des appendices ad hoc. Nous avons pu vérifier, en second lieu, comment Gozzi met progressivement en page ses stratégies argumentatives dans une trame rhétorique serrée: celle de la dissimulation, celle de l'*indignatio*, celle du dénigrement, dont les processus génétiques et de réélaboration – mis à nu par l'enquête philologique – en éclairent bien les dynamiques et les stratégies. (chap. II et IV).

Les textes sont donc publiés selon des critères ecdotiques motivés (chap. III.1 et III.2) et accompagnés d'un riche commentaire (chap. III.2 et III.3), d'ordre linguistico-stylistique et historico-critique. Le travail exégétique a souvent dû s'écarter de la forme de l'annotation et tendre plutôt vers celle de la fiche monographique: comme par exemple, l'exigence d'éclaircir les rapports avec la culture française ou la valeur d'un lexique spécifique dont nous avons perdu la connaissance aujourd'hui et dont la valeur devait justement être soumise à de patientes fouilles d'archéologie sémantique. En ce qui concerne le premier aspect, une des acquisitions critiques les plus significatives est probablement la démonstration que Gozzi montre une connaissance très précise des expérimentations les plus récentes de la dramaturgie française et qu'il se révèle capable de les évaluer d'une manière désinvolte et perspicace, impossible à reléguer dans les catégories habituelles du conservatisme misonéiste et contre-réformateur et coïncidant au contraire de manière surprenante avec celle d'un chef de file des *philosophes* comme Friedrich Melchior Grimm. Particulièrement intéressante aussi, l'apparition de syntopies significatives avec les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Du Bos qui

constituent un moment fondamental de l'histoire de l'esthétique moderne et furent lues, appréciées, citées par tous les lettrés et les philosophes des Lumières. En ce qui concerne le deuxième aspect, il suffit de signaler qu'un des mots-clés de la poétique de Gozzi, «l'apparat de greffe», une fois reconstruit dans sa latitude sémantique originale, permet de mesurer pleinement toute la distance entre notre auteur et cette comédie de l'art dont, selon un cliché répandu, il aurait été le dernier interprète donquichottiste.

Un chapitre conclusif (chap. V) s'occupe de l'examen attentif de certaines auto-représentations rétrospectives relatives à la genèse de ce «diptyque préliminaire» et met en lumière leur nature, encore une fois savamment dissimulatrice. Mais il vise surtout à souligner les éléments portants de la pensée théorique de l'auteur et leur modernité insoupçonnée.

Ce qui en effet est apparu avec évidence, c'est que l'axe fondamental autour duquel sont disposés tous les reliefs de Gozzi semble sans aucun doute celui d'une vision lucide et désenchantée – de même qu'inédite dans le débat culturel du XVIII^e siècle – du phénomène théâtral, reconduit avec insistance à ses coordonnées productives. Ce qui deviendra avec le temps la définition canonique du théâtre comme «enceinte de divertissement», et qui affleure nettement dès la préface au *Fajel*, loin de se limiter à signifier – adage interprétatif impérissable – une conception du théâtre comme évasion hédoniste, met plutôt en cause les caractéristiques d'une véritable industrie du spectacle, dont les règles assument une valeur prononcée et contraignante, dans un contexte comme le contexte italien, «où règne une particulière inclination pour le Théâtre, et où les Théâtres, et les Troupes Comiques, sont abondants». Une logique de marché pressante (forte demande de spectacles, multiplication des centres de production, et donc exigence d'alimenter constamment l'offre de répertoire) gouverne la civilisation théâtrale italienne et en définit les lois. Première entre toutes, la loi de la *nouveauté* comme condition indispensable d'une production dramaturgique qui pour aspirer à un succès spectaculaire effectif doit savoir répondre à l'horizon d'attente du public et en satisfaire l'exigence de changement constitutive. Une donnée structurelle que Gozzi se limiter à relever avec un réalisme désenchanté, en se gardant bien d'en censurer la soi-disant insuffisance morale et civile, mais en considérant plutôt que «l'humanité pour la plupart opprimée par les circonstances amères, et les pensées acerbes, court à la Comédie pour en retirer un peu de soulagement», et aurait bien «raison de ne pas courir continuellement au Théâtre pour écouter des répétiteurs [...] d'une composition qu'elle sait par coeur». La condition indispensable de la nouveauté comporte inévitablement le corollaire du destin inéluctable des productions théâtrales: ce sont toutes des *passagères éphémères*, en particulier – et ce n'est un paradoxe qu'apparemment – si elles sont confiées à la fixité rassurante de l'écriture. Ce sont en effet justement les œuvres préméditées et écrites qui sont en général condamnées à l'obsolescence, étant donné leur impossibilité structurelle à se renouveler. Sans de toute manière rien enlever, au préalable, à la contribution d'un art dramatique médité et cultivé, il reste le fait désarmant – relevé une fois de plus avec une lucidité diagnostique ferme – que «pour faire durer le divertissement du Théâtre dans cette Métropole

peuplée [Venise], et pour offrir un soutien aux quatre Troupes comiques nombreuses, qui s'y procurent à manger six mois par an», les «rares compositions, cultivées, fruit de l'oisiveté des Gentilshommes» ne peuvent certes pas suffire. C'est précisément dans cette perspective que, de la préface du *Fajel* au manifeste Colombani, la réhabilitation de Goldoni peut être motivée de plus en plus distinctement, réhabilitation qui sera ensuite dûment développée dans le *Ragionamento ingenuo*, et qui trouve peut-être ici sa formulation la plus précise, puisque de l'ancien adversaire, désormais admiré, la capacité d'avoir garanti aux comédiens le renouvellement continu et l'enrichissement du répertoire est affirmée clairement, d'autant plus remarquable dans un panorama qui, après son éloignement des scènes vénitienes et nationales, s'est appauvri visiblement et ne peut que regretter cette expérience exceptionnelle. L'inédite perspective d'évaluation, justement, – et son réalisme désenchanté – permettent par ailleurs à Gozzi de saisir pleinement le sens et la valeur du phénomène-Goldoni, non pas résolu et embaumé dans la catégorie erronée du Réformateur, mais plutôt illuminé dans sa recherche infatigable et sa productivité expérimentale.

Naturellement, dans cette même perspective peut s'imposer tout à coup, au beau milieu d'un examen ponctuel des plus récentes expérimentations dramaturgiques françaises et complètement à contre-courant avec l'orientation idéologique tracée par l'historiographie théâtrale du XVIII^e siècle (de Riccoboni à Quadrio et au tout récent Milizia), et évidemment avec le caractère polémique occasionnel et instrumental de Goldoni ou avec celui, bien plus systématique et académique de Chiari, une apologie méditée de la «Commedia improvvisa dell'arte comica», unique genre qui, dans les conditions hyper-productives particulières de la civilisation théâtrale italienne, peut se vanter de posséder les qualités de la *fixité* et de la *possibilité*, et jouit en effet d'un succès de plusieurs siècles sur tout le territoire national. Grâce à la pure évidence de la donnée – une fois encore, relevée avec une pénétration diagnostique qui sait dissiper le rideau de fumée des anxiétés et des utopies «réformistes» - Gozzi peut jeter au panier les vieilles excommunications prononcées contre la prétendue illégalité morale et civile de la tradition de l'Art en invitant à s'exercer avec une vision d'ensemble sur son incontestable résistance, et en montrant du doigt, de manière aussi synthétique qu'efficace, le secret de sa fonctionnalité et donc de sa rentabilité spectaculaire.

Il en ressort donc une réflexion aiguë sur le marché théâtral italien, dans la perspective duquel le théâtre *dell'arte* et Goldoni agissent comme les traditions les plus imposantes qui, anciennes ou récentes, avaient contribué à son système productif : une réflexion qui, à l'encontre des apologies ou des condamnations régressives, aurait beaucoup à apprendre à une historiographie moderne et avisée du théâtre italien du XVIII^e siècle (et des d'autres périodes).

Résumé en anglais

In the last decade there has been a proper “Gozzi Renaissance”. This study aims at giving a contribution to such “Renaissance” with a twofold purpose: to investigate an aspect of the author’s complex personality which the critics have ignored (or scornfully disdained) so far, and to offer a methodological contribution to the use of the imposing quantity of autograph writings which have been discovered recently and can be looked up in at the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice.

After a preliminary definition of the texts which can be considered strictly theoretical, the investigation focuses on the introductory chapters on Carlo Gozzi’s reflexion on theatre, that is to say the preface to the translation of Baculard D’Arnaud’s *Fajel* and the promotional manifesto of the Colombani edition. The choice of the texts, illuminating preambles to *Ragionamento ingenuo*, has been greatly influenced by the consideration of their eclipse from the text tradition and the strong belief that they reveal, like a brightly clear miniature, the animus of Gozzi’s theoretical thought. The rigorous scrutiny of the manuscripts (which has very often been entrusted to confused fragments) and of the printed witnesses has allowed to identify the genetic process of the texts and to know the “behind the scenes” of Gozzi’s theoretical elaboration and stylistic lay out. Therefore the texts have been edited with grounded critical criteria and richly annotated with a linguistic-stylistic and historical-critical commentary. The final chapter is aimed at highlighting the fundamental ideas of the author’s theoretical thought and their unexpected modernity.

Résumé en italien

Nell’ultimo decennio si è assistito ad una vera e propria “Gozzi renaissance” cui il presente studio intende contribuire sotto un duplice profilo: indagare un aspetto della complessa personalità dell’autore che la critica ha sinora ignorato (o sprezzantemente liquidato) e offrire un contributo di ordine metodologico circa l’utilizzo dell’imponente messe di autografi recentemente rinvenuta e attualmente consultabile presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Dopo una preliminare perimetrazione di campo che ha inteso individuare i testi che potessero essere qualificati come teorici in senso proprio, l’indagine si è concentrata su quelli che sono i capitoli proemiali della riflessione sul teatro di Carlo Carlo Gozzi: la prefazione alla traduzione del *Fajel* di Baculard d’Arnaud e il manifesto promozionale dell’edizione Colombani. Nella scelta dei testi – illuminanti “preamboli” al *Ragionamento ingenuo* – ha influito molto anche la considerazione della loro eclisse dalla tradizione testuale, nonché la convinzione che in essi si disvela, come in una miniatura di luminoso nitore, l’*animus* del pensiero teorico gozziano.

Il rigoroso vaglio della documentazione manoscritta (spesso affidata a caotici lacerti) e dei testimoni a stampa ha consentito di individuare il processo genetico dei testi, e di conoscere i “retroscena” dell’elaborazione teorica e dell’impaginazione stilistica gozziane. I testi sono stati quindi editi con motivati criteri ecdotici e corredati da un ricco commento, di ordine linguistico-stilistico e storico-critico. Un capitolo conclusivo è dedicato a porre in evidenza gli elementi portanti del pensiero teorico dell’autore e la loro insospettata modernità.

Mots-clés

Gozzi Carlo – Poétique théâtrale – Ecdotique des textes –Théâtre italien XVIII^e siècle – Théâtre français XVIII^e siècle – Traductions italiennes du théâtre français XVIII^e siècle – Commedia dell’arte – Goldoni Carlo – Fables théâtrales – Journalisme italien XVIII^e siècle

Indice

11	Capitolo I – <i>Delimitazioni di campo (genesi e finalità della ricerca)</i>
12	I.1 <i>La renovatio critica gozziana del nuovo millennio</i>
23	I.2 <i>Le ragioni di un’eclisse, le ragioni di un repêchage</i>
27	I.3 <i>La teoria teatrale gozziana: perimetrazioni di campo e caratteristiche genetiche</i>
31	I.4 <i>Cominciare dai “preamboli”, come si conviene</i>
33	Capitolo II – <i>Nell’officina di uno scrittore «antagonista»</i>
34	II.1 <i>Le nuove acquisizioni documentarie: ricchezze e insidie</i>
35	II.2 <i>Il processo ideativo e rielaborativo della prefazione al Fajel.</i>
35	II.2.1 <i>Testimoni manoscritti</i>
39	II.2.2 <i>Analisi del processo genetico-rielaborativo</i>
41	II.2.3 <i>Testimoni a stampa</i>
44	II.2.4 <i>Varianti grafico-formali</i>
47	II.2.5 <i>Varianti sostanziali</i>
66	II.3 <i>Il processo ideativo e rielaborativo del manifesto Colombani</i>
67	II.3.1 <i>Testimoni manoscritti</i>
71	II.3.2 <i>Analisi del processo genetico-rielaborativo</i>
76	II.3.3 <i>Testimoni a stampa</i>
77	II.3.4 <i>Varianti grafico-formali</i>
82	II.3.5 <i>Analisi della variantistica grafico-formale</i>
86	II.3.6 <i>Varianti sostanziali</i>
94	Capitolo III – <i>I “preamboli” al Ragionamento ingenuo</i>
95	III.0 <i>Criteri di edizione</i>
99	III.1 <i>La prefazione al Fajel</i>
120	III.2 <i>Commento</i>
176	III.3 <i>Il manifesto promozionale dell’edizione Colombani</i>
192	III.4 <i>Commento</i>

238	Capitolo IV – <i>Appendici documentarie</i>
239	IV.1 <i>L'ideazione originaria della prefazione al Fajel</i>
242	IV.2 <i>L'operato della Caminer traduttrice</i>
246	IV.3 <i>La redazione originaria del manifesto Colombani</i>
251	IV.4 <i>Gli effetti prodotti dal manifesto Colombani</i>
254	Capitolo V – <i>Valutazioni conclusive</i>
255	V.1 <i>L'esordio del pensiero teorico gozziano: autorappresentazioni retrospettive</i>
260	V.2 <i>L'esordio del pensiero teorico gozziano: lineamenti fondamentali</i>
273	Bibliografia
288	Indice delle opere
295	Indice dei nomi

CAPITOLO I
Delimitazioni di campo
(genesi e finalità della ricerca)

I.1. *La renovatio critica gozziana del nuovo millennio*

A ripercorrere la controversa fortuna critica di Carlo Gozzi, e segnatamente quella italiana, un dato appare di immediata evidenza¹: la svolta radicale che, annunciata nell'ultimo decennio del Novecento, scandisce l'evoluzione degli studi nel nuovo millennio.

Il sensibile maturarsi di una più evoluta sensibilità storico-critica – in grado finalmente di affrancarsi da alcuni collaudatissimi quanto fuorvianti *topoi* interpretativi – si intreccia saldamente all'acquisizione di nuove, imponenti acquisizioni documentarie e dischiude inedite e – si immagina – proficue prospettive d'indagine.

Nonostante l'effervescente messe di contributi che già si sono espressi in questa direzione, resta ancora del tutto in ombra la problematica del Gozzi teorico di teatro: una problematica la cui rivisitazione appare invece decisiva, per le ragioni che verremo illustrando, ai fini di una più compiuta valutazione della personalità intellettuale e artistica del nostro autore e, più in generale, di una più equilibrata conoscenza di quel composito *universum* che fu la civiltà teatrale dell'Italia settecentesca.

A chiarire tale convinzione, e, di conseguenza, gli obiettivi della presente indagine, gioverà ripercorrere sinteticamente l'evoluzione degli studi prodottasi nell'ultimo ventennio.

Nel panorama della critica gozziana, gli anni novanta del Novecento annunciano con decisione l'aurora di una nuova stagione critica. Senz'altro reattivamente suggerita – per una delle consuete astuzie della Storia – dal grande *revival* goldoniano manifestatosi in concomitanza delle celebrazioni per il bicentenario della morte (1993), la *renovatio* critica gozziana si manifesta non a caso in tempi a quella strettamente contigui: nel breve giro del biennio 1994-1995, in quella stessa Venezia che sembra rendersi

¹ Cfr. Anna Scannapieco, *Antologia della critica gozziana*, in Michele Bordin-Anna Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 213-369.

finalmente disposta ad una “memoria conciliata” con sì problematico esponente della propria storia culturale e artistica, si svolgono due convegni internazionali che per la prima volta si impegnano a indagare l’*universum* gozziano nella varietà delle sue componenti²: e così se non mancano importanti puntualizzazioni storico-critiche sulla *vexata quaestio* delle polemiche teatrali³, o ancora contributi sulle *Fiabe* (forti però di nuove strumentazioni metodologiche, e tali finalmente da invitare ad una *lettura non evasiva* delle fiabe stesse)⁴, si distinguono anche interventi sulla produzione non fiabesca (e in particolare sulle sperimentazioni “flebili” del teatro gozziano)⁵, o su quella “spagnolesca” (già solidamente richiamata alla ribalta dell’attenzione critica nel 1992 da un fondamentale contributo di Franco Fido)⁶, sul rapporto della drammaturgia dell’autore con quella degli attori⁷, sull’autobiografia⁸, sull’atteggiamento di Gozzi nei confronti della

² Si tratta, rispettivamente, di *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, promosso dall’Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale e grazie alla cura organizzativa di Carmelo Alberti (Venezia, Casa di Goldoni, 4-5 novembre 1994) e da *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, promosso dal Centro tedesco di studi veneziani (Venezia, 11-12 ottobre 1995); entrambe le istituzioni avevano negli anni precedenti dedicato convegni a Carlo Goldoni, in occasione del bicentenario della morte (1993).

³ Cfr. Ginette Herry, *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 33-82.

⁴ Cfr. Piermario Vescovo, *Per una lettura non evasiva delle «Fiabe». Preliminari*, *ivi*, pp. 171-213.

⁵ Cfr. Carmelo Alberti, *Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie serio-facete, oltre le favole teatrali*, *ivi*, pp. 215-272.

⁶ Cfr. Anna Croce, «*Le droghe d’amore*», *ivi*, pp. 273- 287 e il contributo di Bodo Guthmüller, «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*». I due fratelli nemici di Carlo Gozzi, *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller – Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. pp. 35-51; per il pionieristico studio di Fido citato a testo, cfr. Franco Fido, *Il riso amaro di Carlo Gozzi: 2. I drammi spagnoleschi* [1992], in *Idem, La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Luca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 130-158.

⁷ Cfr. Nicola Mangini, *Carlo Gozzi, un «rustego» alla corte di una commediante*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 83-101; Arnaldo Momo, *Due maschere apolidi a Venezia*, *ivi*, pp. 135-149; Franco Vazzoler, *Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*, *ivi*, pp. 151-169. Su tale versante, si era già distinto negli anni precedenti un contributo di Carmelo Alberti, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: Il Drammaturgo e il suo Doppio*, in «Ariel», 2, 1987, pp. 65-86; di Arnaldo Momo va senz’altro segnalato l’ampio studio dedicato a *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992 (in part. pp. 231-367).

⁸ Cfr. Gilberto Pizzamiglio, *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 123-134; *Idem, Modelli autobiografici e tensioni romanzesche nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 53-76; Nicola Mangini, *Le Memorie inutili di Carlo Gozzi: il problema della cronologia*, *ivi*, pp.

letteratura romanzesca⁹ o del panorama teatrale contemporaneo¹⁰, nonché nuove indagini sulla fortuna della sua opera nei paesi di lingua tedesca o nel teatro musicale italiano ed europeo¹¹.

Insomma, un'ampia messe di materiali e suggestioni che avrebbe dato un *input* fondamentale a quel radicale rivolgimento della sensibilità e dell'impegno critici maturatosi di lì a poco, col sorgere del nuovo millennio. Al "Solitario" il duemila sta infatti riservando, in un crescendo davvero inusitato e per certi aspetti "fiabesco", una vera e propria collana di risarcimenti. Aprono la serie, nel medesimo 2001, rilevanti eventi sia di tipo spettacolare che critico-editoriale. Non mi intratterrò sui primi per ragioni di economia e pertinenza espositiva, mentre cercherò di delineare i secondi in successione cronologica.

Appunto il 2001 registra l'ingresso dell'opera gozziana nel Pantheon dei libri memorabili, grazie al suo inserimento nella prestigiosa collana «Cento libri per mille anni» (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato) con un'imponente antologia che marca una tappa nella fortuna editoriale gozziana in netta controtendenza con i sedimentati orientamenti novecenteschi, sempre più inclini ad un'esclusiva (quanto asfittica) concentrazione sulla produzione fiabesca. Il volume pubblica infatti l'insieme delle fiabe, corredato dal *Ragionamento ingenuo*, e le *Memorie inutili* – come mai accaduto dopo la *princeps* Palese – in versione integrale, e cioè con *Le droghe d'amore* in appendice; oltre che per le pregevolissime pagine introduttive di Ferdinando Taviani, l'edizione si distingue anche per il corredo documentario, che fra l'altro per la prima volta propone una

77-90; Alberto Beniscelli, *Gozzi, Goldoni, l'approdo alle memorie*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 103-121.

⁹ Cfr. Alberto Beniscelli, *Carlo Gozzi tra romanzi «antichi» e «moderni»*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 13-34.

¹⁰ Cfr. Carmelo Alberti, *Il «grano e la zizania»*. *Carlo Gozzi giudica la scena europea di fine Settecento*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 91-118 e Piermario Vescovo, «*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...*». *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, *ivi*, pp. 119-142.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 143-318, gli interventi di Unfer Lukoschik, Schwaderer, Osthoff, Russo, Skouenborg, Siedhoff, Weber-Bockholdt, Pestelli.

significativa silloge della critica gozziana¹². Di mole decisamente più minuta, ma di un peso specifico per certi aspetti inversamente proporzionale, è un'altra importante pubblicazione del 2001, quella delle novelle. A Ricciarda Ricorda si deve questo fondamentale contributo, grazie al quale è finalmente identificato e riproposto il piccolo ma significativo drappello delle prove novellistiche gozziane, rimaste sinora o relegate nella *princeps* Colombani o disperse tanto in manoscritti inediti quanto all'interno di altri scritti a stampa (per lo più come espansioni narrative di *performances* saggistiche). Alla curatrice del volume si deve non solo la puntuale ricognizione filologica e critica che ci consente oggi, per la prima volta, di conoscere in un quadro organico e in una prospettiva ecdoticamente ineccepibile questo importante versante dell'attività letteraria gozziana, ma anche – a monte – l'aver dato concreta espressione al bisogno di articolare e rinnovare le strumentazioni di cui disponiamo per accedere ad una conoscenza più ravvicinata e distinta della multiforme personalità artistica dell'autore¹³. Su questo stesso versante – quello appunto della perlustrazione di zone pressoché incognite dell'*universum* gozziano – si colloca un altro importante evento editoriale, di qualche anno successivo: e cioè la pubblicazione dell'epistolario di Carlo Gozzi, che Fabio Soldini (già curatore di un'eccellente edizione dell'epistolario di Gasparo)¹⁴ ha saputo per la prima volta ricostruire nonostante tutte le gravosissime difficoltà del caso, a cominciare, naturalmente, dalla mancanza di un retroterra bibliografico di riferimento. Attraverso una ricognizione condotta presso una trentina tra archivi, biblioteche, raccolte private, Soldini ha ricostruito un *corpus* di circa 180 lettere: un epistolario dunque che se molto distante dalla ricchezza di quello del fratello Gasparo (che annovera oltre 650 lettere) è però molto prossimo a quello del suo “fratello nemico”

¹² *Carlo Gozzi*, a cura di Ferdinando Taviani-Mirella Schino, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (ma nel colophon 2001); sui limiti filologici della pur meritoria iniziativa cfr. peraltro Anna Scannapieco, *Su Goldoni e Gozzi: cantieri aperti, tra ieri e domani*, in *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 2003), a cura di Susanne Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 259-275 (in part. pp. 264-265 e n. 16).

¹³ Carlo Gozzi, *Novelle*, a cura di Ricciarda Ricorda, Venezia, Marsilio, 2001.

¹⁴ Gasparo Gozzi, *Epistolario*, a cura di Fabio Soldini, Parma, Guanda, 1999.

Goldoni (di cui ce ne sono rimaste poco più di 200), e comunque di natura tale che – nonostante la disomogeneità documentaria del materiale superstite (si registrano lacune per periodi cruciali dell'attività artistica dell'autore) – non potrà non costituire una fondamentale integrazione alla spesso controversa materia autobiografica delle *Memorie* (di qui a poco, peraltro, come vedremo, finalmente rese accessibili in edizione critica)¹⁵.

Se il 2002 inaugura un nuovo capitolo della fortuna gozziana con l'impegno delle tecnologie informatiche (l'apertura del sito web <http://www.carlogozzi.com> ideato e diretto, con solerte cura documentaria, da Javier Gutiérrez Carou), il biennio 2003-2004 mobilita intorno ai nomi finalmente ricongiunti di Gozzi e di Goldoni due convegni internazionali in cui sempre più distintamente emerge il formarsi di una nuova sensibilità e di nuove esigenze critico-interpretative, in nome delle quali si giunge finalmente a considerare nella loro dialettica contiguità i due scrittori veneziani, sottratti alle secche delle contrapposizioni belliche e binarie e riletti piuttosto alla luce della loro *inimicizia solidale*, secondo i presupposti di una nuova categoria interpretativa che non ha mancato di fruttificare¹⁶.

¹⁵Carlo Gozzi, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2004. Per le prime acquisizioni critiche di tale pubblicazione, cfr. Ricciarda Ricorda, *Sull'epistolario di Carlo Gozzi (in attesa del centenario)*, in «Quaderns d'Italia», 10, 2005, pp. 245-248; Eadem, «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», XII, 2005 [ma 2006], pp. 135-144.

¹⁶ Il riferimento va a un convegno svoltosi a Venezia presso la Casa di Carlo Goldoni il 18-19 novembre 2004, il cui titolo era appunto *I due fratelli nemici. Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007)*; nel chiarirne la programmaticità, la relazione introduttiva (a cura di Anna Scannapieco) additava la necessità, per la critica di entrambi gli autori, di declinare l'interpretazione del loro radicale antagonismo nell'ottica di una loro *inimicizia solidale*. Le sollecitazioni critiche emerse in quelle giornate di studio conobbero poi varia eco nel mondo della cultura, se è vero che la Biennale-Teatro del 2006 consacrò le sue attività ai nomi, finalmente ricongiunti, di Goldoni e di Gozzi (cfr. il relativo catalogo: *La Biennale di Venezia - 38. Festival Internazionale del Teatro, Gozzi e Goldoni europei*, Venezia, 21-30 luglio 2006, a cura di Roberto Canziani, Venezia, Marsilio, 2006), o che allo stesso principio si ispirò l'allestimento di numeri monografici di talune riviste (*Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, in «Theatralia», 8, 2006) così come il più importante convegno internazionale tenutosi nell'anno goldoniano (*Parola, musica, scena lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, 12-15 dicembre 2007; i relativi atti, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, sono stati editi dalla veneziana Marsilio, 2009). Merita senz'altro ricordare che un'importante anticipazione dei *Due fratelli nemici* si era espressa in un convegno dell'anno precedente, promosso dal Centro tedesco di studi veneziani e dalla Casa di Goldoni (Venezia, 27-29 novembre 2003), che per la prima volta accostava i nomi dei due scrittori veneziani (se ne vedano gli atti: *Il*

E se nel primo di tali convegni l'apertura di un nuovo cantiere gozziano poteva essere ancora, tutto sommato, un auspicio¹⁷, nel secondo diventa una sorprendente realtà. È nell'ambito del convegno del 2004, infatti, che Fabio Soldini, in una relazione emozionata e suggestiva, dà notizia del prodigioso rinvenimento – durante le sue ricerche propedeutiche all'allestimento del citato epistolario – di quell'imponente materiale archivistico che, conservato nella villa della famiglia Gozzi a Vicinale (Pordenone) e occasionalmente consultato da alcuni studiosi tra Otto e Novecento, era stato da lungo tempo considerato disperso a seguito delle traversie legate ai due conflitti mondiali¹⁸. Già acquisito – grazie alla meritoria mediazione dello stesso Soldini – dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, il nuovo fondo, che raccoglie carte di entrambi i Gozzi, ma con decisiva preponderanza di quelle di Carlo e composto «di scritti sia letterari, sia saggistici, sia epistolari, sia 'di servizio'», «in parte editi, in parte (in grande parte) inediti, per lo più autografi e fitti di correzioni: materiali di lavoro dunque, in vista della pubblicazione e – nel caso di molti testi teatrali – della rappresentazione», «costituisce un complesso organico di carte eccezionali e rivelatrici [...]. Un materiale di tale interesse per la novità per la qualità per la consistenza, da rimettere in discussione gli studi finora realizzati e soprattutto le edizioni delle opere»¹⁹.

Non meraviglia dunque che sotto il convergere di così cospicue sollecitazioni, sul duplice versante dell'evolvere del paradigma interpretativo e dell'incremento dei dati documentari, si sia potuti giungere alla scadenza celebrativa legata al secondo centenario della morte (2006) in termini tali da poter sicuramente riscattare il Solitario da una sorta di *damnatio memoriae*: colpevole infatti di aver sabotato il progetto del Riformatore per eccellenza, del nume tutelare del moderno teatro italiano,

mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi / Inszenierte Wirklichkeit und Bühnenillusion. Zur Europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater, a cura di / herausgegeben von Susanne Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006).

¹⁷ Cfr. Scannapieco, *Su Goldoni e Gozzi*, cit.

¹⁸ Cfr. Fabio Soldini, *Il Fondo Gozzi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005 [ma 2006], pp. 119-134.

¹⁹ *Ivi*, pp. 121, 125 e 132.

Carlo Goldoni, Carlo Gozzi non era mai stato neanche lambito da un tributo celebrativo²⁰. Non casualmente, il primo gesto commemorativo del centenario gozziano ha coinciso proprio con l'inaugurazione (20 luglio) di una mostra dei manoscritti inediti, allestita presso la Biblioteca Nazionale Marciana e articolata in dieci percorsi tematici, a illustrare la varietà e la ricchezza dei materiali del nuovo fondo, nonché corredata da un utile catalogo²¹.

Non può peraltro passare inosservato che nell'anno propriamente centenario le occasioni convegnistiche abbiano avuto luogo esclusivamente all'estero: ad Alcalá de Henares, nell'ambito del IV Festival Internacional del Arte della Commedia (7-8 luglio 2006; in particolare sulla *vexata quaestio* dei rapporti di Carlo Gozzi e la Commedia dell'Arte), a Salisburgo (27-28 ottobre 2006, sul teatro "spagnolesco"), a Barcellona e a Madrid (13-15 novembre; due sedute dedicate a *Carlo Gozzi: el autor y sus inéditos* e, nell'ambito della seconda, anche agli adattamenti musicali delle opere gozziane), Parigi (23-25 novembre 2006, intitolato al Gozzi *carrefour artistique européen*, in quanto *entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur*)²². Anche se si sarebbe tentati di evocare la categoria del «passato che non passa», e nella fattispecie di quella dicotomia disprezzo-rimozione nazionale/apologia degli esteri che è stata un vero e proprio *Leitmotiv* della fortuna e della ricezione del nostro autore, ci troviamo in realtà e per nostra buona sorte di fronte a una nuova stagione della critica gozziana, in cui l'apporto del versante scientifico italiano sa sollecitare

²⁰Nessuno in precedenza si era mai "preoccupato" di onorare le svariate occasioni celebrative che, tra nascita e morte (1720-1806) si erano susseguite nel tempo (tre, a contare i centenari, ma ben sette a scandire anche il mezzo secolo: 1820, 1856, 1870, 1906, 1920, 1956, 1970). Occasioni tutte sistematicamente eluse: a tessere la trama del fitto oblio entro cui, di fatto, ha continuato a rimanere avvolta e nascosta la statura artistica del "conte reazionario", l'implacabile nemico del "progressista" avvocato Goldoni.

²¹ *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Catalogo della Mostra (Venezia, 20 luglio-10 settembre 2006), a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio 2006.

²² Non è stata realizzata la pubblicazione degli atti dei convegni di Alcalá de Henares, di Madrid e di Barcellona, mentre sono stati editi quelli di Parigi e di Salisburgo: cfr. *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 Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007]; *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, a cura di Susanne Winter, Heidelberg, Winter, 2008.

l'interesse e l'impegno della comunità europea. Penso per esempio a quella che è stata forse l'occasione convegnistica più innovativa, la salisburghese, che per la prima volta è intervenuta a rompere l'orizzonte vagamente claustrofobico di una riflessione critica pressoché continuamente dedicata a perlustrare l'*universum* delle *Fiabe*, immemore del fatto che la cosiddetta produzione "spagnolesca" fu proprio quella che maggiormente impegnò le energie compositive di Gozzi: e a dare così risposta ad un'esigenza che era stata espressa in un convegno veneziano del 2003²³. E naturalmente non si può non rimarcare l'immediata risonanza internazionale delle nuove acquisizioni manoscritte, che non solo diventano di per sé – nella descrizione della loro articolazione e consistenza, nonché delle nuove prospettive di indagine che dischiudono – oggetto di incontri di studio (si pensi alle giornate di Barcellona e Madrid), ma entrano anche tempestivamente a far parte delle fucine analitico-interpretative di non pochi studiosi (si vedano, nell'ambito del convegno parigino, le relazioni di Fabio Soldini, Alberto Beniscelli, Giulietta Bazoli, Javier Gutiérrez Carou, Piermario Vescovo, Maria Grazia Pensa, Andrea Fabiano).

Nei patri confini, d'altronde, l'omaggio al nostro autore si sarebbe espresso l'anno successivo, nell'ambito del più importante convegno internazionale intitolato alle celebrazioni per il terzo centenario della nascita di Goldoni, e in virtù del quale il nome di Gozzi ha potuto essere affiancato, con programmatica pariteticità, a quello del suo "fratello nemico" (*Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, 12-15 dicembre 2007)²⁴. Invero proprio questo appare – al di là e, in un certo senso, a monte di tutte le acquisizioni specialistiche a venire – il vero guadagno culturale e critico della nuova stagione della fortuna gozziana: l'essere stata causa ed effetto ad un tempo di quella "giusta politica della memoria" in virtù della quale i due protagonisti della storia del teatro veneziano settecentesco, nonché maestri degli sviluppi del teatro europeo, i due "fratelli nemici" Carlo Goldoni e Carlo Gozzi possano essere

²³ Cfr. *supra*, n. 16.

²⁴ Per la pubblicazione degli atti, cfr. *supra*, n. 16.

finalmente sottratti ai vari abusi di un tendenzioso *memorandum*²⁵ e trarre invece illuminazione reciproca da una ricognizione critica che sappia ricomporli nella loro dialettica contiguità. Il convegno veneziano del 2007 è stato inoltre un'occasione in cui, fra le altre cose, accanto ad alcune “grandi firme” della critica gozziana (da Gérard Luciani a Paolo Bosisio, da Ricciarda Ricorda a Javier Gutiérrez Carou) ha avuto modo di esprimersi una valente pattuglia di giovani quanto promettenti studiosi (Giulietta Bazoli, Alessandro Cinquegrani, Valeria Tavazzi, Marta Vanore), che invece il *côté* goldoniano non ha potuto vantare: sintomo, forse, che l’“inattualità” del conte Gozzi può riuscire particolarmente in sintonia con la sensibilità delle nuove generazioni.

Ma per tornare al 2006, accanto a quello convegno, non si può certo trascurare il poderoso contributo del versante editoriale, sia sotto il profilo critico, che testuale, che delle strumentazioni catalografiche e bibliografiche. Per quanto riguarda queste ultime, oltre al già citato catalogo della mostra dei manoscritti (contenente anche il *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*²⁶ che offre una prima descrizione del nuovo materiale documentario), andrà senz'altro citata la guida bibliografica realizzata da uno dei più solerti *promoter* del rilancio gozziano degli ultimi anni, il galiziano Javier Gutiérrez Carou²⁷. Quanto agli altri ambiti, quello dell'arricchimento critico e testuale, sempre limitandosi alle sole pubblicazioni del 2006 e in particolare a quelle che hanno conosciuto maggiore risonanza o si sono distinte per maggiore originalità, mi limiterò a segnalare, per il primo, un numero monografico di «Theatralia. Revista de Poética del Teatro» dedicato ai “due Carli”²⁸ e il mio *Carlo Gozzi: la scena*

²⁵ Sulla tematica in questione, mi sia consentito rinviare a *Per una inimicizia solidale*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005 [ma 2006], pp. 105-117, nonché a *Per una giusta politica della memoria. Sui centenari di Carlo Gozzi e Carlo Goldoni*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 31-43.

²⁶ A cura di Susy Marcon, Elisabetta Lugato, Stefano Trovato, pp. 113-181.

²⁷ Javier Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi. La vita. Le opere. La critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006. Se ne veda la recensione, a cura di scrive, in «Quaderni veneti», 46, dicembre 2007, pp. 179-183.

²⁸ Per gli estremi bibliografici, cfr. *supra*, n. 16. Il volume si distingue per il respiro internazionale dei contributi (di autori italiani, francesi, spagnoli, tedeschi) e per lo stesso

del libro, intento a proporre un'analisi delle "autorappresentazioni" dell'autore e, attraverso quella, una riconsiderazione complessiva della sua personalità e del suo operato²⁹; quanto al secondo, l'evento principale è stato indubbiamente costituito dall'attesa riedizione delle *Memorie inutili*, per le cure di Paolo Bosisio e con la collaborazione di Valentina Garavaglia (Milano, LED): un poderoso contributo, che non solo viene a colmare l'irrisolta lacuna apertasi dopo la discussa edizione Prezzolini di inizio Novecento, ma che tenta anche per la prima volta di allestire un testo filologicamente persuasivo, mettendo a frutto la già nota redazione primitiva e manoscritta dell'autobiografia gozziana. Che poi i criteri editoriali possano essere discutibili³⁰, o che le acquisizioni dei nuovi fondi siano destinate a scompaginare nuovamente anche per questa capitale opera del Solitario il quadro filologico di riferimento, nulla leva alla generosità delle energie profuse nell'impresa, peraltro dovuta ad uno degli indiscussi protagonisti del rilancio gozziano del secondo Novecento.

D'altronde, sotto il profilo testuale, la vera novità consiste indubitabilmente nel fatto che – altra arguzia della storia – proprio nell'anno goldoniano, il 2007, il Ministero italiano dei Beni e delle Attività culturali abbia istituito l'«Edizione nazionale delle opere di Carlo Gozzi»: realizzata dalla stessa casa editrice, la veneziana Marsilio, che da oltre un quindicennio sta laboriosamente portando avanti l'Edizione Nazionale del "fratello nemico" Goldoni, la nuova iniziativa sta per la verità carburando molto lentamente il suo avvio (non è stata realizzata ancora alcuna pubblicazione³¹ e non se ne

principio metodologico a cui si ispira (e che prevede tra l'altro un'intera sezione dedicata all'analisi comparativa dei due autori).

²⁹ Venezia, Marsilio: attraverso la ricostruzione delle pratiche editoriali dell'autore viene proposta una rilettura della sua personalità e del suo operato, percorsi da una concezione agonistica e militante del libro non meno che della scena, concezione espressa in un teso e ininterrotto dialogo con le provocanti sollecitazioni della modernità. Se ne veda la recensione di Ricciarda Ricorda, in «Quaderni veneti», 45, giugno 2007, pp. 174-180.

³⁰ In quanto quella che è a tutti gli effetti una condizione di multiredazionalità – e che avrebbe dovuto dar luogo a edizioni separate – viene schiacciata e resa pressoché indecifrabile in un apparato diacronico.

³¹ A mo' di anteprima, ma a titolo decisamente "privato", il presidente del Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale, Fabio Soldini ha curato la pubblicazione di un testo teatrale inedito: Carlo Gozzi, *La semplice in cerca di spirito. Inedito di Carlo Gozzi (1780)*, con cinque acqueforti di Tullio Pericoli, a cura di Fabio Soldini, Milano, Cento Amici del Libro, 2010.

prevedono prima della primavera 2011), ma si può con ragionevole ancorché cauto ottimismo prevedere che segnerà una svolta epocale nella tradizione del testo gozziano.

Nelle more dell'attesa, una salutare lezione viene ancora una volta dall'estero: con l'edizione critica e la traduzione in gallego della *Turandot*, che mette tempestivamente a frutto la nuova documentazione manoscritta³²; e con la traduzione in francese delle *Memorie inutili*, condotta sulla *princeps* Palese, che può vantare il singolare primato di offrire ai lettori dell'opera il testo finalmente corredato da utilissimi strumenti di inquadramento storico-critico³³. Significativa anche la circostanza per cui sempre ad opera di uno specialista non italiano sia dovuto il più recente contributo monografico sull'autore, e sia pur di modesto profilo scientifico³⁴.

In questa prodigiosa *new wave* della critica gozziana si sono dischiusi molteplici ambiti di ricerca che stanno sensibilmente innovando la focalizzazione della complessa personalità artistica del Solitario: dal rapporto con gli attori a quello con il teatro francese, dalla drammaturgia "spagnolesca" a quella per il teatro musicale, sino a un'inedita perlustrazione della stessa "officina" dell'autore, degli utensili e dei procedimenti con cui realizza i suoi manufatti, siano teatrali, o narrativi, o autobiografici³⁵.

³² Carlo Gozzi, *Turandot*, testo critico italiano, traducción galega, introducción e notas de Javier Gutiérrez Carou, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, 2007.

³³ Carlo Gozzi, *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi écrits par lui-même et publiés par humilité*, sous la direction de Françoise Decroisette, Paris, Alain Baudry & C^{ie}, 2010. Si tratta di una traduzione collettiva, opera di un'équipe di specialisti di studi settecenteschi coordinata da Françoise Decroisette, che è anche autrice della densa introduzione. L'impresa ha tenuto conto, per l'inquadramento critico del testo, sia dell'edizione Bosisio che delle nuove "carte" gozziane; soprattutto, come si accennava, è, in tutta la storia della tradizione testuale gozziana, la prima edizione dell'opera che predispone alcuni *Annexes* (tra cui meritano particolare menzione le *Notices biographiques* e il *Glossaire*) per orientare il lettore nella comprensione del testo.

³⁴ Susanne Winter, *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009. Rielaborazione di una tesi di dottorato, lo studio – in cui non mancano significativi svarioni (per es. un Pietro Napoli Signorelli scambiato per uno Scipione Maffei: p. 205) – delude per l'impianto complessivo, alquanto datato: come cercherò di dimostrare distesamente in altra sede.

³⁵ Troppo lungo sarebbe un regesto dei singoli contributi, che sono nella loro maggior parte rimasti consegnati ai citati atti dei convegni di Parigi, Salisburgo e Venezia.

Non si è tuttavia ancora espressa l'esigenza di focalizzare anche il profilo del Gozzi teorico di teatro, e rischia di essere ancora oggi in auge (magari silenziosamente e per così dire sotto traccia, ma comunque in auge) il fortunato assioma critico per cui il nostro autore sarebbe stato «troppo incolto per venire a un dialogo fecondo con la cultura nuova; tutto chiuso nella sua “letteratura” arcaizzante [...]; troppo retrogrado per concepire un teatro che non fosse solo “spettacolo”», e che per questa via avrebbe appunto formulato una «teorizzazione dell'arte-puro-divertimento, pascolo degli occhi e degli orecchi, estranea quanto più possibile alla vita reale»³⁶.

A quella esigenza ha inteso invece dare risposta la presente indagine: in una prospettiva che si situa deliberatamente in un orizzonte preliminare e propedeutico a più ampie, sistematiche ricognizioni; ma che, come verremo illustrando, ambirebbe anche a proporsi per una valenza metodologica di più largo raggio, in grado di contribuire allo sviluppo dell'ormai sempre più attesa Edizione Nazionale delle Opere.

I.2 *Le ragioni di un'eclisse, le ragioni di un repêchage*

«Un accurato osservatore che sa fare notomia sui frutti della prevenzione», come Carlo Gozzi amava definirsi, avrebbe certamente «trovato di che

³⁶ Giuseppe Petronio, *Introduzione a Carlo Gozzi, Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di Giuseppe Petronio, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 39 e 25. Nelle pagine dello studioso – che accolgono e rilanciano una robusta *vulgata* critica – il motivo viene declinato con una sorta di sintomatica ossessione: «a esse [le maschere] spetta, in uno spettacolo che deve essere pascolo per gli occhi e gli orecchi, suscitare il riso, divertire» (p. 33); quello di Gozzi intende essere un teatro «non ideologico, anzi, per le ragioni che ho indicate, spettacolo puro, fonte di mero divertimento, “pascolo per gli occhi e per gli orecchi”, astratto dalla realtà» (p. 37); «sola legge valida [per Gozzi] è afferrare lo spettatore e tenerlo inchiodato un paio d'ore alla sedia, meravigliandolo, divertendolo, facendolo ridere, e così convincendolo che il teatro è fatto appunto per questo, per divertire senza far pensare» (p. 40). Merita incidentalmente sottolineare che il critico tesse la sua tela interpretativa a partire dal massiccio fraintendimento di un passaggio del *Ragionamento ingenuo* in cui Gozzi cita polemicamente un'affermazione della Caminer, già sottoposta a felice demistificazione nel manifesto promozionale dell'edizione Colombani con l'opporre al razionalismo intellettualistico dell'avversaria un ben più moderno sensualismo estetico (si veda di seguito il commento al § 21 del manifesto, cap. III.4).

ricrearsi»³⁷ anche nel contemplare il singolare oscuramento pubblicistico e critico in cui son rimaste sprofondate le sue riflessioni teoriche sul teatro. Un'eclisse invero singolare, che addirittura contrassegnò il varo della fortuna internazionale della sua opera (quella traduzione tedesca – Berna, 1777-1779 – da cui il curatore, Friedrich August Clemens Werthes, ritenne opportuno, per non danneggiare il successo dell'iniziativa, far sparire due testi capitali della poetica gozziana come *Ragionamento ingenuo* e relativa *Appendice*)³⁸; e che non a caso perdurò sostanzialmente inviolata – fatte salve le sporadiche eccezioni di cui si dirà – sino ai giorni nostri. Con solo apparente paradosso, chi cercò di richiamare alla memoria l'impegno teorico del Solitario – ordinariamente circoscritto ai canonici *Ragionamento* e *Appendice* – finì per sprofondarlo nel più compatto oblio, o comunque per sollecitarne la più persuasa liquidazione: da un Francesco De Sanctis – pur prodigo di illuminanti intuizioni sull'operato gozziano, del tutto in controtendenza con il panorama critico coevo – pronto a seppellire in un feroce dimenticatoio gli scritti teorici dell'autore («Da tutto quell'arruffio non uscì alcun progresso notevole di critica, essendo i *Ragionamenti* del Gozzi pieni più di bile che di giudizio, e vuote e confuse generalità, come di uomo che non conosca con precisione il valore de' vocaboli e delle quistioni») ³⁹; a uno dei massimi *promoter* del rilancio critico novecentesco del nostro, Gérard Luciani, disposto a far approdare l'*excursus* dedicato a

³⁷ Dal § 55 della prefazione al *Fajel* [d'ora in poi: PF; analogamente, il manifesto Colombani sarà indicato con la sigla MC]. Si tratta di uno degli autoritratti che Gozzi che venne disseminando nei suoi scritti di teoria teatrale e che, come vedremo, preludono a più riprese al conclusivo monumento delle *Memorie inutili* (in realtà, provvisoriamente conclusivo, in quanto gli avrebbe fatto seguito quella *Più lunga lettera di risposta*, edita nell'ultimo tomo della prima serie Zanardi, cui l'autore avrebbe consegnato il suo estremo lascito teorico e, ad un tempo, autobiografico).

³⁸ Come avrebbe commentato, alquanto piccato il diretto interessato: «Giudicai che il Traduttore avesse omessa la traduzione di que' due miei lunghi *Ragionamenti* per non farsi odioso verso una falange di entusiasti Poeti Drammatici de' tempi nostri, dicentisi promulgatori di una regolare e delicata coltura illuminatrice, e non errai nel mio giudizio. Ebbi il piacere di conoscere in Venezia il giovine Traduttore, il quale mi ha confessato il timore da me preveduto. Forse internamente non era persuaso de' miei due *Ragionamenti*, ed io non mi offendo delle opinioni contrarie alla mia» (*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, in Carlo Gozzi, in *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, Vol XIV, Venezia, Zanardi, 1802 [ma 1804] pp. 158 e 161-162; d'ora in poi citata come PLL).

³⁹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870-71], a cura di Niccolò Gallo, introd. di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori, 1991, p. 774.

Les écrits sur le théâtre (sempre e solo *Ragionamento e Appendice*) nella considerazione che «Gozzi ne propose rien de substantiellement neuf, rien en tout cas qui puisse laisser espérer pour l'avenir quelque chose de comparable à la géniale invention qui avait présidé à la naissance des *Fiabe*»⁴⁰. Peraltro, nell'animata (ancorché, tendenzialmente, monotematica) *renovatio* gozziana che ha contraddistinto gli ultimi decenni degli studi novecenteschi non sono mancati contributi in vistosa controtendenza (*in primis* la moderna edizione del *Ragionamento ingenuo*, per le cure di Alberto Beniscelli⁴¹; e poi il disseppellimento critico di un testo capitale come *La più lunga lettera di risposta*⁴², vero e proprio testamento teorico di un Gozzi in qualche misura già postumo di se stesso); d'altro canto, anche nel fervore di studi che sta disegnando la fortuna gozziana nel nuovo millennio, “nuove” prospettive di ricerca non fanno che rimodulare, o aggiornare, collaudate convinzioni:

La production théâtrale de Carlo Gozzi est pour une large part, on le sait, quantitativement et qualitativement novatrice [...]. En revanche les pages, publiées de son vivant, que l'auteur consacre à théoriser l'originalité de son œuvre ou à énoncer les principes de sa recherche sont “relativement” restreintes et dans tous les cas peu systématiques [...]. Carlo Gozzi ne semble pas vouloir offrir aux lecteurs contemporains ni même à ceux de la postérité un corpus *méta* théâtral et théorique systématique et nettement structuré qui serait analogue à ceux d'un Carlo Goldoni ou d'un Vittorio Alfieri⁴³.

Ciò nondimeno, appare invece indubbio come sia «inesauribile la serie della scritture polemiche e teoriche che Carlo dedica al teatro, in una sorta di

⁴⁰ Gérard Luciani, *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté*, Grenoble, Presse Universitaire, 2001, p. 276.

⁴¹ Carlo Gozzi, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di Alberto Beniscelli, Genova, Costa & Nolan, 1983.

⁴² Cfr. Carmelo Alberti, *Il «grano e la zizania»*, cit. e Piermario Vescovo, «*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...*», cit.

⁴³ Pérette-Cécile Buffaria, *Carlo Gozzi et la «réforme» du théâtre*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur*, cit., pp. 187-194 (la citazione a p. 187). Per la problematica perimetrazione del “Goldoni teorico di teatro”, cfr. Piermario Vescovo, *Goldoni teorico*, in «Quaderni veneti», Ravenna, 34, dicembre 2001, pp. 119-186 e Anna Scannapieco, *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico. Appunti proemiali*, in *Carlo Goldoni in Europa*, a cura di Ilaria Crotti, «Rivista di letteratura italiana», I, XXV, 2007, pp. 13-37.

prefazione o postfazione continuata alla propria ininterrotta pratica drammaturgica»⁴⁴, e semmai l'onere del moderno studioso sta, da un lato, nel districarsi tra l'indubbia pletora di scritti in cui il Solitario estroverteva la sua affabulazione teorica e polemistica; dall'altro, e forse ancor più, nel dotarsi di strumentazioni analitiche che sappiano illuminare gli effettivi nuclei teoretici in quella che è la peculiarissima impaginazione argomentativa e retorica della riflessione gozziana. Entrambi gli aspetti sono, come vedremo, ampiamente debitori verso la cifra distintiva dell'operato artistico-culturale del nostro autore, quella di uno «scrittore antagonista» che radica la propria vena creatrice in un'implacabile quanto acutissima conflittualità con il panorama coevo e che la alimenta dell'instancabile reattività alle più immediate sollecitazioni contestuali: e i cui effetti sono una prosa antiaccademica, nervosa, irruente, che procede per repentine espansioni centrifughe, vertiginosi inserti parentetici (tesi a rincorrere e inglobare nell'originario dettato argomentativo il confronto con ogni provocazione insorgente sulla "scena" cittadina e nazionale), una concettualizzazione continuamente franta e permeata di un sarcasmo indisciplinato non meno che di un'ampia e meditata strategia dissimulativa (un insieme di caratteristiche che ha spesso indotto a un prelievo per frammenti, necessariamente decontestualizzati e banalizzanti, e più in generale a un diffuso *misreading* della personalità teorica gozziana).

Per tornare alle responsabilità, e alle risorse, di una moderna indagine su tali testi, per quanto riguarda il primo degli aspetti precedentemente menzionati, l'operazione metodologica preliminare non potrà essere che quella di distinguere tra la produzione propriamente teorica e quella d'ispirazione e di finalità più marcatamente polemistica. Ancorché labilissimo sia il discrimine, data la comune vocazione militante o – come avrebbe preferito dire il nostro – "patriottica", si tratta pur sempre di due ambiti che gioverà tenere distinti, e sia pur beninteso nella consapevolezza della loro reciproca permeabilità: nel perimetrarli, un dirimente coefficiente di valutazione dovrebbe essere

⁴⁴ Piermario Vescovo, *Carlo Gozzi. Dagli esordi teatrali alle fiabe*, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, cit., pp. 42-51 (la citazione a p. 51).

quello che induce a riconoscere un profilo più programmaticamente teorico a quegli scritti a cui l'autore delegò l'espressa funzione di suggellare la propria autorappresentazione d'autore drammatico, cioè quelli con cui corredò il varo e l'attraversamento editoriale delle proprie opere teatrali, disegnandone l'architettura fondamentale (dunque non tanto le prefazioni alle singole "scene" della sua produzione quanto quelle che ne scandiscono gli "atti" fondamentali).

Quanto alla sorprendente originalità del dettato argomentativo gozziano (quella stessa che può aver ingenerato la persuasione di mancanza di rigore o di caoticità-fragilità concettuale)⁴⁵, si può sin d'ora anticipare che le nuove acquisizioni documentarie⁴⁶ consentono di orientarsi con un'inedita cognizione di causa nel dipanamento del suo effettivo spessore teorico, proprio perché ne illuminano, attraverso il denudamento della complessa stratigrafia testuale, la genesi e i processi evolutivi. In tal maniera, è finalmente possibile coglierne appieno la singolarità rispetto al contesto storico-culturale, apprezzarne la ricchezza, nonché consentire all'esegesi gozziana di affrancarsi da alcune topiche quanto nella sostanza fuorvianti parole d'ordine (il "controriformatore", il "polemista in difesa della tradizione" e così via dicendo).

I.3 La teoria teatrale gozziana: perimetrazioni di campo e caratteristiche genetiche

La nostra perimetrazione di campo ci induce a individuare dunque cinque testi, di varia articolazione e natura, elaborati e pubblicati in un arco cronologico che va dal novembre-dicembre 1771 al maggio 1804: si tratta

⁴⁵ «Gozzi manque souvent ici de rigueur dans l'exposé de ses arguments. Il revient sur ses pas, redit, répète, si bien que le lecteur peine parfois à ne pas perdre le fil d'un discours qui ne manque pourtant pas d'intérêt» (Luciani, *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté*, cit., p. 266).

⁴⁶ Se ne veda di seguito la descrizione nel cap. II.1.

dell'estesa prefazione con cui, nel gennaio 1772, Gozzi pubblicò la traduzione del *Fajel* di Baculard d'Arnaud; del manifesto promozionale dell'edizione Colombani (edito nell'estate 1772, ma ideato contestualmente alla precedente e lungamente elaborato nei mesi successivi); del *Ragionamento ingenuo* (i cui incunaboli compositivi risalgono, ancora una volta, alla stesura della prefazione al *Fajel*) e dell'*Appendice al ragionamento ingenuo*, originariamente non prevista dal piano editoriale (pubblicati rispettivamente nel t. I, estate 1772, e nel t. IV, primavera 1773, dell'edizione Colombani); e, infine, della *Più lunga lettera di risposta che sia stata scritta inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, la gigantesca postfazione con cui l'autore, nell'ultimo volume dell'edizione Zanardi, coronò la nuova pubblicazione delle proprie opere teatrali. Come si vede, per quanto gli estremi cronologici entro cui si dispiega l'impegno teorico gozziano abbraccino oltre un trentennio, più fitta è la sua articolazione nella fase incipitaria del periodo, anche se il carattere della monumentale "postilla" apposta all'ultima *performance* editoriale è di natura tale da offrire, ad un tempo, una riconsiderazione retrospettiva della funzionalità delle proprie posizioni alla luce degli intercorsi processi storico-culturali, e una loro riconversione prospettica protesa – nonostante il carattere intrinsecamente "postumo" della postilla stessa – a disegnare gli scenari possibili del teatro a venire. Non sfugga peraltro che proprio l'*incipit* e l'*explicit* dell'articolato tragitto sono stati oggetto, nella tradizione testuale, di una sostanziale rimozione, avendo i soli *Ragionamento* e *Appendice* conosciuto una ripresa editoriale dopo le rispettive *principes*, peraltro necessariamente ignara della loro complessa gestazione: e la circostanza ha senza dubbio condizionato, in misura presumibilmente determinante, la percezione degli stessi contorni del pensiero teorico gozziano.

Un pensiero teorico, comunque, che non a caso si genera e si sviluppa impetuosamente in concomitanza con l'esordio editoriale dell'autore, secondo una dinamica sintomaticamente analoga a quella che aveva contrassegnato la vicenda artistica e intellettuale del suo antico e imperituro

idolo polemico, Carlo Goldoni⁴⁷: è proprio l'impegno ad una diffusione, e ad una fissazione, altrimenti pubblica del proprio operato teatrale che stimola la riflessione teorica e ne ispira la formalizzazione. Se ormai è un dato acquisito che la millantata distanza rispetto all'iniziativa editoriale – il complesso di quella che è stata definita la *noluntas auctoris* gozziana – è costruzione retorica atta a dissimulare il serrato confronto con la modernità e le sue regole da parte di autore che pure avrebbe voluto incarnare un incontaminato aristocraticismo letterario⁴⁸, va altresì riconosciuto che il pieno coinvolgimento con cui Gozzi interpreta la propria avventura editoriale lo induce ad allestire per essa una poderosa scenografia concettuale attraverso cui giustificare il proprio operato e rappresentare la propria idea di teatro. Un coinvolgimento tale da spingerlo addirittura a corredare l'esordio editoriale stesso – quello che pure sarebbe stato inaugurato dal capitale *Ragionamento ingenuo* – con due preamboli la cui densità esorbita eversivamente dal relativo genere di appartenenza: sicché a buon diritto si può asserire che la prefazione al *Fajel* e il manifesto Colombani (quelli che pure avrebbe dovuto limitarsi ad essere, rispettivamente, la traduzione di un testo teatrale altrui – paradossalmente realizzata per boicottarne la rappresentazione – e una semplice informativa libraria) scandiscono l'atto di nascita del Gozzi teorico di teatro. E il fitto travaglio ideativo e rielaborativo che entrambi attraversarono – oggi per la prima volta disvelato dalle nuove acquisizioni manoscritte – costituisce di per sé eloquente testimonianza non solo della tensione speculativa di cui si facevano ricettacolo, ma anche, a monte, del valore strategico che l'autore annetteva loro.

Alla valenza di fondo dell'esperienza goldoniana riconduce anche la stretta connessione tra il progetto editoriale – e relativo impegno critico-teorico – ed esigenza di perseguire e amplificare attraverso quello la credibilità e il prestigio del proprio operato drammaturgico: lungi dall'essere

⁴⁷ Al riguardo, si vedano Anna Scannapieco, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 63-188; Ead. «*Io non soglio scrivere per le stampe...*»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, in «Quaderni Veneti», n. 20, dicembre 1994, pp. 119-186,

⁴⁸ Sul tema, cfr. Ead., *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.

un'operazione di bilancio e consuntivo, infatti, anche l'edizione Colombani si ispira, nei modi che potevano esserle propri, ad una logica di militanza attiva – funzionale cioè a sviluppi avvenire – sulla scena contemporanea. Pur non avendo evidentemente lo stesso profilo di poeta di compagnia che era stato proprio di Goldoni, e pur essendo effettivamente trascorso un decennio dal suo esordio come autore di teatro (laddove in Goldoni l'iniziativa editoriale si era sviluppata immediatamente all'indomani del suo debutto professionale come «scrittore di commedie»), anche per Gozzi infatti valgono stringenti sollecitazioni “professionali”: quella, *in primis*, di aver procurato alla Compagnia Sacchi – la “sua” compagnia – l'insediamento nel tempio cittadino del teatro comico, il Teatro di San Luca, con un contratto, redatto dallo stesso Gozzi, che aveva avuto inizio nell'autunno del 1770 e della cui produttività il nostro si faceva garante, non solo come «autore d'una lunga serie di nuovi generi teatrali omogenei ed utilissimi» e rivestendo una più generale funzione di “*factotum* drammaturgico”, ma altresì assumendo un ruolo molto simile a quello del direttore artistico⁴⁹, come – fra le altre cose – proprio la genesi della traduzione e della rappresentazione del *Fajel* consente di appurare. A questa ricollocazione prospettica della carriera teatrale del conte Gozzi – poi non tangenzialmente influenzata anche dall'arruolamento, nella primavera del 1771, di una nuova, acerba prima donna che avrebbe subito alimentato di robusti stimoli pigmalionici la sua musa⁵⁰ – faceva da non meno stimolante contraltare

⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 61-67.

⁵⁰ Formatasi come ballerina nella compagnia Medebach, Teodora Ricci, classe 1749, aveva esordito come attrice comica nel 1769 con la compagnia di Pietro Rossi. Antonio Sacco – bisognoso di una prima donna dopo il licenziamento di Regina Cicucci – l'ingaggiò nella primavera del 1771, dopo aver tentato di arruolare Caterina Manzoni (prima donna nella compagnia Lapy, che declinò l'offerta) e dopo aver dovuto rinunciare alla bravissima quanto costosa Maddalena Battaglia (cfr. Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, t. II, Padova, Conzatti, 1782, pp. 106-108 e Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di Paolo Bosisio, con la collaborazione di Valentina Garavaglia, cit., vol. II, pp. 453-454 (dalla p. II, cap. VIII; per alcune importanti puntualizzazioni, soprattutto in relazione alla successiva carriera dell'attrice, si veda Egberto Bocchia, *La fine di un'attrice del Settecento: Teodora Ricci*, in «Aurea Parma», X, 3, 1926, pp. 150-155). Sui rapporti dell'attrice con Carlo Gozzi, cfr. Nicola Mangini, *Carlo Gozzi, un “rustego” alla corte di una commediante*, cit. e Fabio Soldini, *Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle*

l'agguerrito confronto con l'astro emergente della scena veneziana, Elisabetta Caminer, e la sua "eversiva" proposta di una *renovatio* teatrale ispirata ad una ragionata e sistematica importazione della più recente, e dirompente, produzione francese. E la genesi e l'originaria configurazione tanto della prefazione al *Fajel* quanto del manifesto Colombani, non a caso illuminano le varie tensioni che si intrecciavano nel dialogo con Elisabetta Caminer, e che finirono per trasformare un'amicizia intrinseca, molto prossima alla *liaison* amorosa⁵¹, in una rivalità aspra e travolgente. Quella stessa che senza dubbio alcuno costituì una sorta di leva maieutica per la formazione e lo sviluppo del pensiero teorico di Carlo Gozzi.

I.4 Cominciare dai "preamboli", come si conviene

Proprio perché la prefazione al *Fajel* e il manifesto Colombani – i "preamboli" del *Ragionamento ingenuo* – scandiscono l'atto di nascita del Gozzi teorico di teatro si è deciso di calibrare su di essi il *focus* della presente indagine. Ma nella scelta non hanno pesato solo ragioni di pertinenza estrinsecamente genetico-diacronica: molto ha inciso anche la considerazione della loro eclisse dalla tradizione testuale (entrambi i testi sono rimasti relegati alle rispettive *principes*, e d'altronde ben scarsa attenzione hanno ricevuto dalla riflessione storico-critica), nonché la convinzione che in essi si disvela, come in una miniatura di luminoso nitore, l'*animus* del pensiero teorico gozziano.

Memorie inutili, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur*, cit., pp. 51-73.

⁵¹ È ipotesi adombrata soprattutto in *Alla letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni opera di Giannantonio Moschini C.R.S. Appendice con aggiunte ed emendazioni, la quale può servire di Tomo Quarto*, Venezia, Palese, 1808, pp. 125-126: «Dove poi è trattato de' traduttori dall'Alemanno idioma fu vero delitto letterario, ch'io taceffi della celebre Elisabetta Caminer-Turra, delitto, da cui spero di purgarmi allora quando darò in luce fra poco la già compiuta Vita, che ne ò minutamente distesa. Qui intanto dirò ch'ella è stata figliuola di quel Domenico [...], ch'ebbe amici i cari genj di Francesco Gritti, di Carlo Gozzi, del Fortis, dell'Albergati Capacelli, del Bertola».

Per riscoprirne la fisionomia e apprezzarne il tratteggio, sarà necessario penetrare nell'officina dell'autore, monitorare i sommovimenti sismici della sua stoffa "antagonista" e prendere confidenza con i "retroscena" delle sue strategie argomentative (cap. II).

All'edizione dei testi, condotta con motivate scelte ecdotiche e corredata da un articolato commento e da alcune appendici documentarie (capp. III-IV), farà seguito la proposta di un quadro interpretativo mirato a porre in rilievo la peculiarità e l'originalità di questo fondamentale "primo tempo" della teoria teatrale del Solitario (cap. V).

CAPITOLO II

Nell'officina di uno scrittore «antagonista»

II.1 *Le nuove acquisizioni documentarie: ricchezze e insidie*

L'iter elaborativo della PF e del MC costituisce senza dubbio una riprova palmare della straordinaria importanza delle acquisizioni documentarie che hanno di recente incrementato le dotazioni manoscritte gozziane⁵². Sino ad oggi, infatti, tanto l'una che l'altro erano noti soltanto attraverso le rispettive *principes* (entrambe Venezia, Colombani, 1772), non essendo mai stati riproposti in altre iniziative editoriali dell'autore (né di altro tipo, sicché entrambi vengono oggi per la prima volta editi dal 1772)⁵³, né tanto meno disponendo al loro riguardo di documentazione manoscritta (se non, nel caso del manifesto, di quella valsa come antigrafo di tipografia, scarsamente significativa – come verremo poi illustrando – per la conoscenza della genesi ideativa e del percorso elaborativo del testo).

Grazie al reperimento e all'accessibilità dei nuovi fondi, siamo oggi invece in grado di disporre di una doviziosa messe documentaria che illumina la gestazione dei due testi. Per quanto caotica⁵⁴ e spesso di ardua decifrabilità analitico-interpretativa, essa infatti consente di penetrare nel complesso travaglio variantistico di due testi capitali che, come si argomentava in precedenza, scandiscono l'atto di nascita della teorica teatrale di Carlo Gozzi: un travaglio elaborativo che, da un lato, costituisce significativa

⁵² Cfr. Fabio Soldini, *Il Fondo Gozzi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, cit.; *Carlo Gozzi 1720-1806*, cit.

⁵³ La traduzione gozziana del *Fajel* conobbe infatti, tra fine Settecento e inizio Ottocento, due ristampe (*Fajel. Tragedia del Signor D'Arnaud tradotta dal C. Carlo Gozzi*, in *Opere di M. D'Arnaud. Traduzione dal francese*, Napoli, La Nuova Società Letteraria e Tipografica, 1788, vol. VI, pp. 3-225; *Fajel. Tragedia del signor D'Arnaud tradotta dal conte Carlo Gozzi*, in *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'«Anno Teatrale» corredata di «Notizie storico-critiche»*, Venezia, Rosa, 1809, vol. XV, pp. 2-92): entrambe tuttavia omettevano la prefazione.

⁵⁴ Il già citato *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana* offre una prima descrizione dell'archivio rinvenuto da Fabio Soldini presso la villa Gozzi di Visinale e acquisito dalla Marciana nel 2003; estremamente meritorio per la rapidità della realizzazione – che ha consentito agli studiosi un accesso alle nuove documentazioni che si sarebbe altrimenti protratto per i consueti tempi indefiniti delle nostre burocrazie – esso sconta tuttavia, come vedremo, inevitabili limiti di provvisorietà descrittiva che impegnano il ricercatore ad una perlustrazione dei nuovi fondi che vada al di là delle indicazioni fornite dal catalogo stesso. È ragionevole peraltro ipotizzare che saranno proprio i lavori propedeutici all'allestimento dell'Edizione Nazionale (Venezia, Marsilio) a consentire la realizzazione di un nuovo catalogo, in grado di offrire descrizione puntuale di un materiale che – per vastità e disomogeneità di assemblaggio – necessariamente richiede un surplus analitico-descrittivo.

riprova dell'importanza che l'autore – al di là delle canoniche dissimulazioni della sua *noluntas auctoris*⁵⁵ – annetteva a questa sua *performance* teorica, quella stessa che lo esponeva per la prima volta nelle sue responsabilità e nelle sue intenzioni artistiche; dall'altro, illumina in misura egregia l'accesa reattività con cui egli lasciava interagire il proprio sistema culturale con le più immediate sollecitazioni contestuali, nell'energica quanto indefessa espressione della sua sensibilità “antagonista”⁵⁶.

II.2 *Il processo ideativo e rielaborativo della prefazione al Fajel.*

Come si accennava in precedenza, la nuova documentazione manoscritta fornisce preziose – e prima d'ora inaccessibili – informazioni sull'avantesto della prefazione al *Fajel*, arricchendo in misura determinante la conoscenza critico-filologica di uno scritto che sinora era rimasta consegnata alla sua *princeps* (nonché alle fuorvianti indicazioni dell'autore stesso)⁵⁷. Di entrambe le tipologie testimoniali si offre qui di seguito descrizione ragionata; per le varianti sostanziali cfr. invece *infra*, II.2.5.

II.2.1 *Testimoni manoscritti*

⁵⁵ Su tale tematica, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 9-28.

⁵⁶ Su tale motivo, cfr. Scannapieco, *Introduzione* a Ead., *Antologia della critica gozziana*, cit., pp. 215-222.

⁵⁷ Sulla gustosa quanto mistificante testimonianza circa la genesi del *Fajel* consegnata alle *Memorie inutili*, cfr. quanto osservato *infra*, 255-257.

A differenza della maggior parte delle opere edite, nella documentazione manoscritta superstite non è stata preservata la copia che dovette valere come antografo di tipografia (o comunque una copia in pulito, attestante la redazione conclusiva), ma un insieme piuttosto eterogeneo di materiali preparatori che documentano le stratigrafie redazionali del testo, ciascuno di varia articolazione, ma nessuno latore nella sua completezza, qualitativa e quantitativa, di quella che sarà la redazione a stampa. Esso inoltre si trova disseminato nei fondi recentemente acquisiti dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, spesso assemblato in insiemi disomogenei che, proprio per la loro multiforme varietà, non hanno potuto ancora ricevere puntuale descrizione catalografica e vanno pertanto esaminati con paziente sistematicità alla ricerca di eventuali materiali di proprio interesse. In dettaglio, questi i testimoni che è stato possibile individuare:

a) Gozzi 17.9: è l'unico fascicolo espressamente, o quasi, intitolato al *Fajel*, e, in quanto tale, è stato anche l'unico a ricevere segnalazione e descrizione catalografica: «carte sciolte contenute entro una camicia di carta su cui Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse a matita “Critica della Gabriella e del Fayel”; a matita si trova scritto anche “12”; aa. 1770-1806; cc. 22 (cartulazione nuova a matita); bianca la c. 10; mm. 275x193 (rilevata alla c. 1). Numero d'ingresso della Biblioteca Marciana 378737»⁵⁸. Al di là della compattezza annunciata dal titolo, esso risulta composto di quattro nuclei distinti, di vario valore documentario:

- 1) cc. 1r-10v (bianche le cc. 10r-v) 274x200: carte sciolte contenenti copia in pulito del testo in una redazione che tuttavia registra al suo interno correzioni e/o integrazioni e che rispetto a quella poi a stampa presenta occasionali varianti nonché omissioni di numerosi paragrafi (§§ 14, 31-33, 63, 67, 70, 72-94) e una redazione completamente diversa dei paragrafi conclusivi (ai futuri §§ 72-94 del testo a stampa corrisponde infatti 4 paragrafi in cui rifluiscono, in redazione profondamente differente, alcuni dei contenuti degli ultimi paragrafi omessi, con particolare riferimento ai §§ 83, 90, 91); complessivamente risulta composto di 68 paragrafi (rispetto ai 94 della redazione definitiva) [M₁];
- 2) cc. 11r-16v, 274x200: carte sciolte contenenti una precedente stesura, fitta di correzioni e cassature, di alcune porzioni testuali di M₁ e in particolare: cc. 11r-13r, relativamente ai §§ 1-18 (con omissione del §

⁵⁸ Carlo Gozzi 1720-1806, cit., p. 157.

17)⁵⁹; cc. 14r-14v ai §§ 43-52 (con omissione del § 51); cc. 15r-15v ai §§ 58-59; c. 15v ai §§ 54-57; cc. 16r-16v ai §§ 51, 52 (solo l'ultimo periodo, omesso nell'altra redazione documentata a c. 13r), 53, 54, 60, 61; documenta complessivamente 35 paragrafi, di cui uno (il § 54) in duplice redazione (parzialmente anche il § 52), per lo più relativi alla prima parte della redazione definitiva a stampa [**m**₁];

- 3) cc. 18r-18v (le cc. 17r-17v sono riempite di calcoli matematici), 274x200: è qui documentata, ma solo nella sua forma incipitaria, quella che avrebbe dovuto probabilmente essere la redazione originaria del testo, concepito dall'autore come un dialogo con Elisabetta Caminer, traduttrice di quella tragedia di Belloy, la *Gabriella*, che, come abbiamo visto, ebbe a "provocare" la traduzione gozziana del *Fajel*; in considerazione del suo autonomo valore redazionale, nonché naturalmente del suo rilievo storico-critico, se ne dà di seguito trascrizione integrale [**m**₀]⁶⁰;
- 4) cc. 19r-22v (la c. 21 costituita da un foglietto 19, 50x14,50), non legate, di varia misura (da 275x200 a 285x180 a 285x200), contenenti redazioni dei §§ 63 e 67 (c. 19r); 81 (c. 19v); 91 (solo l'ultimo segmento del paragrafo) e 94 (c. 20r); le ultime tre righe della c. 20r e l'intera c. 20v contengono una redazione dei §§ 82-83 del *Ragionamento ingenuo*; la c. 21r reca l'incipit del § 87 (sino a *rispondo*, il resto del foglio è occupato da calcoli matematici), mentre in c. 21v ricorre la seguente citazione francese: «Je me garde bien d'adopter des principes fondamentaux de ce goût qui est une énigme que l'on n'a point encore devinée. Il est pourtant du devoir d'un écrivain qui aspire à étendre les bornes de son art, de chercher à plaire, s'il se peut, à tous les hommes; voilà la grand objet qu'il doit avoir sans cesse devant les yeux. Cependant il est citoyen; ses premiers regards tombent sur ses compatriotes, il veut aussi mériter leurs suffrages» (si tratta di una citazione da Baculard d'Arnaud, poi parzialmente utilizzata nel § 74 della redazione definitiva; per la fonte specifica, cfr. *infra*, il relativo commento); alle cc. 22r-v una riflessione sull'operato della Caminer traduttrice che doveva costituire materiale preparatorio o per il MC o per il *Ragionamento ingenuo*, ma che sarà anche fatta rifluire in una redazione originaria della prefazione a *Zejm, re de' genj* (se ne dà di seguito, in appendice, trascrizione integrale)⁶¹; complessivamente documentati 5 paragrafi, relativi per lo più alle sezioni intermedia e conclusiva della redazione definitiva [**m**_{1,2}].

b) Gozzi 3.2: catalogato sotto il titolo di «Prefazioni teatrali e altri scritti di carattere teatrale», e descritto come contenente «scritti autografi di Carlo

⁵⁹ Il termine del §18 cade in conclusione della c. 13r, il cui verso è bianco; la c. 14r riprende dal § 43.

⁶⁰ Cfr. cap. IV.1.

⁶¹ Cfr. cap. IV.2.

Gozzi di vari periodi e argomenti»⁶², il fascicolo, di complessive cc. 62, si compone di una quindicina di nuclei documentari di svariati testi, o per meglio dire porzioni testuali di scritti fra l'altro non sempre editi, non sempre di carattere propriamente prefativo o strettamente teatrale (vi ricorrono per esempio materiali relativi alla *Tartana*, o ai *Fogli sopra alcune massime del «Genio e costumi del secolo» dell'Abate Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, o anche alle *Memorie inutili*). Due i nuclei di nostro interesse:

- 1) cc. 25-30 (bianche le cc. 29v-30v), di varia misura (da 274x200 delle cc. 25 e 27-30 a 288x198 della c. 26): contengono alle cc. 25r-26v, senza soluzione di continuità, i §§ 72-94 (con omissione dei §§ 81, 84-86, 88-89 [sostituiti dal futuro § 93], 92, 94 (di quest'ultimo documentato solo l'*incipit*); alla c. 27r, di seguito, i §§ 63 e 88-89; alla c. 27v i §§ 70-71, 82-83; alla c. 28r i §§ 62, 64-66, 68-69; alla c. 28v i quattro paragrafi conclusivi di M₁; alla c. 29r ancora un'altra redazione dei due ultimi paragrafi di M₁ e il § 94. Complessivamente documentati 29 paragrafi, alcuni dei quali in duplice redazione (§§ 71, 82-83; parzialmente il § 94), e relativi alla partizione testuale conclusiva della redazione a stampa [m_{1,3}]
- 2) c. 32r, 274x200: documenta una redazione primitiva dell'ultimo paragrafo a stampa (§ 94) [m_{1,5}].

c) Gozzi 3.1: si tratta di un complesso di 68 cc. sciolte, contenute entro una camicia di carta, su cui l'ordinatore Gasparo Gozzi (1856-1935) appose il titolo di *Prefazioni*. Raccoglie materiale molto eterogeneo, non solo relativo agli scritti prefatori propriamente detti, di corredo alla pubblicazione di alcune *pièces* (figurano infatti anche materiali relativi alla polemica con Albergati, alla "lettera" a Baretti del 1776, alla polemica antigoldoniana dei Granelleschi, nonché le prefazioni per alcuni balli eroico-pantomimici, a firma di Giuseppe Canziani e Antonio Mozzarelli). La c. 62r (276x198), che doveva con ogni probabilità far originariamente parte del nucleo descritto al punto b.1 (m_{1,3}), documenta una redazione primitiva dei §§ 83-86 [m_{1,4}].

d) Gozzi 3.4: si tratta di 31 cc., parte sciolte, parte legate, contenenti varie stratigrafie redazionali del *Ragionamento ingenuo*. A c. 29v (288x197), in maniera del tutto disomogenea rispetto al contesto, figura *A Sig. Paolo Colombani librajo*, cioè l'avvertenza all'editore che precede la PF, in una redazione sensibilmente diversa (e per certo anteriore) rispetto a quella poi a stampa [md₁]

⁶² Carlo Gozzi 1720-1806, cit., p. 122.

II.2.2 Analisi del processo genetico-rielaborativo

Siano dunque in presenza di otto nuclei documentari, di estensione ed entità profondamente diversificate, distribuiti in quattro diversi fondi, variamente disomogenei. Nonostante tutti i limiti analitico-interpretativi imposti dalla disseminazione delle carte, è possibile riconoscere nel materiale documentario alcuni punti fermi:

– la possibile estensione cronologica indicata dal catalogo per il principale di questi fondi, il Gozzi 17.9 (1770-1806: cfr. *supra*, p. 36), può essere drasticamente ridimensionata: in particolare, la presenza di un testimone come m_0 – documentante, come s'è accennato, quella che avrebbe dovuto essere la configurazione originaria della prefazione – àncora il *post quem* di tutto il materiale documentario contenuto nel fondo all'autunno del 1771, quando cioè fu “pubblicata” in scena e in libro la traduzione della *Gabriella di Vergi* di Belloy ad opera di Elisabetta Caminer⁶³; d'altro canto, essendo tutte le varianti documentate, rispetto alla redazione a stampa, di tipo genetico (e non evolutivo), il termine *ante quem* è sicuramente da ascrivere al momento in cui l'autore licenziò il testo per la stampa, e cioè non oltre il dicembre 1771⁶⁴. Tale perimetrazione cronologica è facilmente ascrivibile anche ai nuclei documentari degli altri fondi, contenenti tutti – a diversi livelli di stratigrafie redazionali – varianti di tipo genetico. Dalla circostanza si evince un dato di sicuro rilievo: alla prefazione (e alla traduzione) del

⁶³ La *pièce* andò in scena al Sant'Angelo il 4 novembre 1771 (cfr. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Codice Gradenigo-Dolfin* n° 67, vol. XXXI, c. 4r: «Nel Teatro appo: S. Angelo si rappresenta una non più recitata Tragedia, volgarizzata dal Francese, e composta da Monsieur di *Bellou*, la quale hà per titolo *La Gabriella di Vergi*»); prima che la traduzione confluìsse nel t. II delle *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer* (Venezia, Colombani, 1772) ne era stata realizzata un'edizione “alla spicciolata” a sostegno della prima rappresentazione, nell'autunno del 1771 (cfr. Elisabetta Caminer Turra, *Selected writing of an eighteenth-century venetian woman of letters*, edited and translated by Catherine M. Sama, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2003, p. 75; erronea e fuorviante è dunque l'attribuzione della *Gabriella* a quello stesso 1772 in cui fu pubblicato il *Fajel*: cfr. Susanne Winter, *il cuore mangiato. Versioni teatrali francesi e italiane nel Settecento*, in *Parola, musica, scena, lettura*, cit., p. 551).

⁶⁴ Infatti le “fedi” di stampa (a firma di Natal Dalle Laste e Tommaso De Bonis) saranno rilasciate in data 4 e 6 gennaio 1772, la licenza il 14 dello stesso mese: cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 319 e f. 342, c. 85, n° 699.

Fajel Gozzi si applicò nell'arco di un solo mese, dal novembre al dicembre 1771;

– d'altro canto, se particolarmente serrati furono i tempi di composizione del testo, altrettanto travagliati dovettero esserne l'ideazione e l'elaborazione: come attestano, per un verso, il già citato m_0 , e per l'altro l'esistenza, sia pur disarticolata e disomogenea, di varie stratigrafie redazionali, la cui evoluzione potrebbe essere così riassunta: dopo aver rinunciato al progetto originario di m_0 , Gozzi ridefinisce l'impostazione e lo sviluppo del testo secondo modalità di cui è rimasta traccia documentaria in m_1 ; provvede poi al compimento di questa prima redazione e alla realizzazione di una sua copia in pulito (M_1), ma, ritenendo ancora incompiuto il testo, procede a correzioni e soprattutto ampliamenti (ellitticamente riflessi in $m_{1,2}$, $m_{1,4}$, md_1 e, soprattutto, $m_{1,3}$), limitandosi – presumibilmente per i ristretti margini di tempo a disposizione – ad abbozzare su fogli volanti parti nuove o fortemente rielaborate che poi dovettero rifluire ordinate nella redazione definitiva, utilizzata come antigrafo di stampa, in una copia a noi non pervenuta;

– se la presenza di una così ricca tensione rielaborativa (ancorché spesso riflessa soltanto per lacerti, e in modo tale quindi da rendere impossibile una compiuta ricostruzione del processo genetico) è espresso sintomo dell'impegno teorico che l'autore profuse nel testo, e nonostante gli esigui margini di tempo entro cui si era prefisso di (re)agire rispetto alle sollecitazioni-provocazioni del contesto spettacolare e culturale cittadino; d'altro canto, alcune modalità di conservazione dei materiali documentari (non sempre dettate dalla casualità di un assemblaggio seriore) gettano nuova luce sul profondo legame genetico che lega l'operazione-*Fajel* con il lancio – gravido di responsabilità culturali e artistiche – della prima iniziativa editoriale, dimostrando per altro verso come la traduzione della tragedia di Baculard d'Arnaud, e soprattutto il corredo teorico che la sosteneva, intendessero valere come «paradossale preludio all'edizione Colombani»⁶⁵: infatti testimoni come $m_{1,2}$ e md_1 , chiaramente documentano

⁶⁵ Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., p. 31.

la contiguità ideativa e compositiva della prefazione al *Fajel* con il *Ragionamento ingenuo*.

II.2.3 Testimoni a stampa

L'unico testimone a stampa è quello della *princeps*, non essendo stato poi il testo ripreso dalle edizioni complessive dell'autore (né dalla Colombani, il cui piano originario pure prevedeva la pubblicazione di traduzioni dal francese⁶⁶; né dalla Zanardi, pur pronta a disseppellire la traduzione di un'altra tragedia francese, *La vedova del Malabar* di Lemierre⁶⁷), e non avendo d'altronde conosciuto altra fortuna editoriale⁶⁸:

IL FAJEL / TRAGEDIA / DEL SIG. D'ARNAUD / Tradotta in Versi sciolti / DAL CO: CARLO GOZZI / [insegna] / IN VENEZIA / MDCCLXXII. / PER IL COLOMBANI.

Nelle prime tre pp., non numerate la dedica dell'editore: A SUA ECCELLENZA / IL SIGNOR / PAOLO BALBI.

Alla p. 4, non numerata, l'*imprimatur* dei Riformatori dello Studio di Padova, rilasciato in data «14. Gennaro 1771. M.V. [*more veneto*, 1772]»⁶⁹.

Nella pagina successiva, sempre non numerata: CARLO GOZZI / AL SIG. PAOLO COLOMBANI LIBRAJO⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. il commento al § 32 del MC e il cap. IV.3.

⁶⁷ Nel vol. XIV della prima serie (*Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Zanardi, 1801-1804).

⁶⁸ Cfr. *supra*, p. 34 e n. 53.

⁶⁹ Per una più dettagliata definizione cronologica dei tempi di supervisione del testo ai fini dell'*imprimatur*, cfr. *supra*, n. 64.

⁷⁰ Proprio il carattere non numerato delle prime sei pagine iniziali ha potuto far sì che, in taluni esemplari il volume si aprisse con la “dedica”-avvertenza dell'autore all'editore (l'esemplare da cui invece è tratta la descrizione a testo è custodito presso la Biblioteca Nazionale Marciana, coll. Dramm. 1512.4). Tale circostanza, unitamente al fatto che la numerazione del testo comincia da p. 5, può peraltro indurre a ipotizzare che nel piano originario dell'edizione figurasse solo la dedica dell'editore e, alla p. 4 n.n., la riproduzione della licenza di stampa: mentre l'avvertenza gozziana, ideata dall'autore a stampa già avviata, fosse inclusa all'ultimo momento nella realizzazione del volume (e da ciò dipendesse anche la varietà della sua ubicazione). Abbiamo d'altronde già visto, esaminando il testimone manoscritto di tale testo (cfr. *supra*, p. 38; per la significatività delle varianti genetico-evolutive in esso documentate, cfr. *infra*, p. 49), che la sua ideazione-composizione dovette essere appunto seriore rispetto al nucleo originario della

Alle pp. 5-36: PREFERENZA / DEL TRADUTTORE.

La traduzione del *Fajel* occupa le pp. 37-124: lista dei personaggi, p. 38; a. I, pp. 39-54; a. II, pp. 55-73; a. III, pp. 74-87; a. IV, pp. 88-101; a. V, pp. 102-124.

Non casuale fu la scelta dell'editore (di lì a pochissimo, com'è ben noto, referente anche per la pubblicazione delle *Opere*), sulla cui personalità e sulla cui produzione si è già fatta luce in altra sede⁷¹, e a proposito della quale gioverà qui sinteticamente ricordare che «affidare [...] la pubblicazione delle proprie opere a Paolo Colombani, “bidel dei maldicenti”, significava poter contare su un valore aggiunto di immediata visibilità e, soprattutto, immediatamente connotare in un senso agonistico le proprie intenzioni editoriali»⁷².

Nonostante quelli che dovettero essere i tempi estremamente serrati della produzione tipografica (nemmeno un paio di settimane)⁷³, Colombani seppe allestire un prodotto molto decoroso, e, soprattutto, di grande pulizia redazionale, nonché di fedeltà presumibilmente abbastanza pronunciata all'antigrafo manoscritto. Quanto a quest'ultimo aspetto – pur non verificabile per la mancata preservazione, come s'è visto, del relativo testimone – esso è ipotizzabile con un buon grado di verosimiglianza in base alla considerazione che, rispetto ad altri casi invece documentabili⁷⁴, piuttosto esigua dovette essere l'incidenza dell'intermediazione tipografica negli assetti redazionali del testo, che infatti preserva molte delle caratteristiche dell'*usus scribendi* gozziano quali osservabili nelle sopravvivenze manoscritte (il riferimento va, evidentemente, alle copie in

PF, e strettamente coevo invece alla prima fase compositiva del *Ragionamento ingenuo*. Sul rilievo storico-critico della «dichiarazione di guerra» contenuta nell'avvertenza dell'autore all'editore, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 69-70.

⁷¹ Cfr. *ivi*, in part. pp. 75-78.

⁷² *Ivi*, pp. 77-78.

⁷³ Come già segnalato, infatti, la licenza di stampa fu rilasciata in data 14 gennaio 1772; dovendo – per espressa volontà dell'autore – la diffusione del libro precedere la rappresentazione dell'opera, per la sua realizzazione tipografica si può ipotizzare un tempo massimo di due settimane, essendo la *pièce* andata per la prima volta in scena il 30 gennaio, al Teatro San Luca di Venezia (cfr. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Codice Gradenigo-Dolfin* n° 67, vol. XXXIII, c. 119v: «Nel teatro appo San Luca si rappresenta una nuova Tragedia di Monsieur d'Arnaud, tradotta dal Francese et intitolata *La Fajel*»).

⁷⁴ Cfr. *infra*, pp. 35-41 per il MC; una condizione analoga è stata riscontrata anche per il *Ragionamento ingenuo* e relativa *Appendice*, come dimostrerò in altra sede.

pulito) e poi invece appunto per solito “oscurate” dalla normalizzazione della correzione tipografica: in primo luogo, per quanto attiene al sistema interpuntivo, molto più libero, nella prassi dell’autore, rispetto al meccanico inserimento di virgola davanti a congiunzione previsto dallo “stile tipografico” settecentesco e ampiamente documentato anche dalle stampe Colombani; poi via via per tutte le normalizzazioni inerenti ai fenomeni di troncamento ed elisione e, soprattutto, al consonantismo (nell’uso gozziano per solito, e contrariamente a quanto ci si aspetterebbe dalle sue teorie linguistiche, vistosamente segnato dai classici settentrionalismi dello scempiamento e dell’ipercorrezione). D’altro canto, per quanto riguarda la pulizia tipografica dell’edizione, estremamente sintomatica è la sostanziale assenza di refusi, errori meccanici nel senso più pieno del termine (riconducibili a tre soli casi: 20: per moglie, Ha] per moglie. Ha – 50: e’ ne’ suoi] e ne’ suoi – 94: d’Arnoud] d’Arnaud) e il numero di quelle che possono essere ritenute lezioni erronee:

9: sembrerebbero, nèi,] sembrerebbero nèi, – 11: fare che *Fajel*, odioso [...]; commova] fare che *Fajel*, odioso [...], commova – 18: avrebbe al parer mio, potuto] avrebbe al parer mio potuto – 52: soccorsi che ha il Sacchi a torto invidiato da que’ Comici] soccorsi che ha il Sacchi a torto invidiati da que’ Comici⁷⁵ – 53: potrò dire francamente a coloro che [...] forestiere; infelicissimi] potrò dire francamente a coloro che [...] forestiere: infelicissimi⁷⁶ – 58: Chi direbbe che [...] co’ libricciuoli scartati.] Chi direbbe che [...] co’ libricciuoli scartati?⁷⁷ – 60: È bene, a mio credere il serbare] È bene, a mio credere, il serbare – dare legittimamente, il titolo di scrittore] dare legittimamente il titolo di scrittore – 62: sia caduto col mio ragionamento, sulle Commedie dell’arte,] sia caduto col mio ragionamento sulle Commedie dell’arte, – 68: e che produssero, la *Virginia*] e che produssero la *Virginia* – 71: perch’io so, che i moventi de’ Signori Giornalisti, non sono] perch’io so, che i moventi de’ Signori Giornalisti non sono – 77: in cui si producono per destare la novità, ne’ Teatri della Francia gli *Onesti*] in cui si producono per destare la novità, ne’ Teatri della Francia,

⁷⁵ In questo caso e in quello del § 58 la correzione è confortata dalla testimonianza di M₁.

⁷⁶ A rigore, questa non può essere ritenuta una lezione erronea, essendo frequentemente attestato nell’*usus punctandi* gozziano il ricorso al punto e virgola laddove la prassi odierna prevederebbe i due punti (per una documentazione in tal senso offerta dalla stessa PF, cfr. i significativi esempi occorrenti al § 94); ciò nondimeno, nel caso specifico è parso opportuno l’emendamento per rendere comprensibile al lettore un periodo altrimenti poco perspicuo.

⁷⁷ Cfr. *supra*, n. 75.

gli *Onesti* – 88: capricciosamente] capricciosamente – 92: carattari] caratteri⁷⁸.

II.2.4 Varianti grafico-formali

Si offre qui descrizione delle varianti di tipo grafico-formale, ripartite per categorie analitiche, riscontrabili tra testimoni manoscritti e a stampa. Per evidenti ragioni di pertinenza filologica, si è ritenuto opportuno riconoscere, sotto questo profilo, credito testimoniale solo a quella documentazione manoscritta che presentasse una redazione in pulito, essendo in tutti gli altri casi (appunti preparatori e/o ampliamenti discontinui per lo più affidati ad annotazioni su fogli volanti) troppo fluido e magmatico l’assetto redazionale del testo per potergli appunto riconoscere valore documentario. Pertanto, nel caso della PF, l’analisi delle varianti cosiddette “accidentali” (quelle cioè di ordine grafico-fonetico e più genericamente ortografico-grammaticale) riguarderà solo M_1 , comparato a C. Nell’analisi delle varianti sostanziali invece (per cui cfr. *infra*, cap. II.2.5) si terrà conto di tutti gli altri testimoni manoscritti, ad eccezione di m_0 , riprodotto – come si accennava – integralmente nel cap. IV.1, per le sue peculiarità filologiche e storico-culturali.

Al numero del paragrafo fa seguito la descrizione della/e variante/i (precede M_1 , segue C); la presenza nel manoscritto di eventuali varianti evolutive è stata visualizzata graficamente con il ricorso al carattere barrato tra

⁷⁸ In questi ultimi due casi la correzione è stata resa possibile ascrivendo le due lezioni a irriflessa insorgenza dialettale nel compositore, giacché nelle altre numerose occorrenze, anche manoscritte, di *carattere* e *capriccio* (e derivati), e non solo nella PF, non si sono mai riscontrate le precedenti forme, che non possono pertanto essere ascritte all’autore. Viceversa, ci si è guardati dall’intervenire in casi di scempiamento come quelli osservabili ai §§ 9 (*rapresentare*), 24 (*rapresentarsi*), 50 (*brachetti*), e nonostante il fatto che in M_1 fosse invece attestata la forma geminata: e ciò in considerazione della circostanza contraria a quella in precedenza descritta, e cioè che tali forme ricorrono frequentemente nell’*usus scribendi* gozziano, e dunque avrebbero potuto benissimo figurare anche nel manoscritto che valse come antografo di stampa per la PF.

parentesi quadre per indicare soppressione e alle parentesi uncinate per indicare sostituzione.

II.2.4.1 *Varianti paragrafematiche: interpunzione*

2: Pubblico che] Pubblico, che – 5: due cattive Tragedie come sono al parer mio] due cattive Tragedie, come sono, al parer mio, – 7: ben tradurre specialmente in versi,] ben tradurre, specialmente in versi, – 9: d'uno che] d'uno, che – bilanciare se] bilanciare, se – 9: Belloy che] Belloy, che – 9: infranciosati che] infranciosati, che – 10: compassione né per l'uno né per l'altro] compassione, né per l'uno, né per l'altro – 10: dire che] dire, che – 11: dell'amante, commova] dell'amante; commova – sua morte per una improvvisa] sua morte, per una improvvisa – 15: e dell'errore in] e dell'errore, in – 16: maritata benché] maritata, benché – 25: Un tal padre tuttavia magnanimo,] Un tal padre, tuttavia, magnanimo, – per la figliuola rende] per la figliuola, rende – 26: da un tal padre a sposare] da un tal padre, a sposare – 28: Arnaud che] d'Arnaud, che – 30: saggio e religioso] saggio, e religioso – 35: utilità ma] utilità, ma – 37: Belloy e] Belloy, e – 39: maraviglia che] maraviglia, che – 42: dotti che] dotti, che – 42: corrotto quand'egli] corrotto, quand'egli – 46: pochi e] pochi, e – 47: gli assurdi e] gli assurdi, e – ch'egli sa a memoria. Chi può condannarlo?] ch'egli sa a memoria: chi può condannarlo? – 49: rubano e] rubano, e – 50: tradurre come fanno quelle opere] tradurre, come fanno, quelle opere – 52: dell'Italia che] dell'Italia, che – 52: Commedia composta] Commedia, composta – improvvisa indispensabile] improvvisa, indispensabile – 54: per tutto l'anno di genere diverso] per tutto l'anno, di genere diverso – 55: Rispetto abbastanza il mio Pubblico a cui professo innumerabili obbligazioni per non volere] Rispetto abbastanza il mio Pubblico, a cui professo innumerabili obbligazioni, per non volere – scenette che] scenette, che – 57: se l'*Eugenia* (che tradotti piacquero sulle scene italiane) sono] se l'*Eugenia*, che tradotti piacquero sulle scene italiane, sono – un'opera e] un'opera, e – 58: Chi direbbe che [...] avvilito co' libricciuoli scartati?] Chi direbbe che [...] avvilito co' libricciuoli scartati. – 59: Io vorrei bene che quanto abbondanti sono gli argomenti ci fosse] Io vorrei bene, che quanto abbondanti sono gli argomenti, ci fosse – 60: decenza che] decenza, che – si possa dare legittimamente il titolo di scrittore] si possa dare legittimamente, il titolo di scrittore – 61: pensieri concorre] pensieri, concorre – 64: So che molti cervelletti filosofi, ignudi affatto di filosofia e che] So che molti cervelletti filosofi, ignudi affatto di filosofia, e che – 65: amico di tutti e imperturbabile] amico di tutti, e imperturbabile – 66: poche e] poche, e

II.2.4.2 *Varianti paragrafematiche: maiuscole*

7: Italiani] italiani – 9: Donna] donna – 9: eroe] Eroe – 11: arghi] Arghi – 16: Donna] donna – 30: Governo] governo – 42: Italiana] italiana – 47:

Rappresentazione] rappresentazione – 51: Francesi [...] Italiani] francesi
[...] italiani – 52: commedia improvvisa] Commedia improvvisa – 56:
cotesta commedia] cotesta Commedia – 66: patria] Patria – 68:
Rappresentazione] rappresentazione

II.2.4.3 *Varianti grafico-fonetiche: elisione e apocope*

6: m'oppongo] mi oppongo – 8: di ingannarmi] d'ingannarmi – 9: gl'amori]
gli amori – 10: gl'animi] gli animi – 13: s'immagina] si immagina – 28:
com'era] come era – 44: a' generi] ai generi – ne' popoli] nel popolo – 48:
da' novelli] da novelli – 51: a' parti] a' parti

II.2.4.4 *Varianti grafico-fonetiche: -d eufonica*

10: ed assoluto] e assoluto – 17: a un] ad un – 58: e ordire] ed ordire

II.2.4.5 *Varianti grafico-fonetiche: resa grafica del francese*

1: Arnaud] d'Arnaud (così anche in tutte le successive occorrenze) – 11: Il
Signor di Belloy] Il Signor Belloy – 38: Voltere] Volter

II.2.4.6 *Varianti grafico-fonetiche: grafie analitiche-sintetiche*

6: a bastanza] abbastanza – 10: alfine] alla fine

II.2.4.7 *Varianti grafico-fonetiche: consonantismo*

9: rappresentare] rapresentare – 9: stringerò] strignerò⁷⁹ – 16: Repplicherò]
Replicherò – 24: rappresentarsi] rapresentarsi – 30: difficoltà] difficoltà – 34:
replicatissimi] replicatissimi – 46: differenza] differenza – 56: difesa]
difesa

II.2.4.8 *Varianti grafico-fonetiche: vocalismo*

5: dritti] diritti

II.2.4.9 *Uso dell'articolo e dell'aggettivo dimostrativo*

⁷⁹ La forma in *-gn-* è propria del fiorentino aureo; sulla sua alternanza, nella prosa gozziana, con la più corrente forma in *-ng-* e sulle contraddizioni al riguardo rivelabili nel passaggio dai manoscritti alla stampa, cfr. Lorenzo Tomasin, «*Scriver la vita*». *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Firenze, Franco Cesati, 2009, pp. 142.

8: di questa Tragedia] di quella Tragedia – 11: commiserare la *Gabriella*] commiserare *Gabriella* – 12: far passare il Pubblico] far passare un Pubblico – 52: diverte un Pubblico] diverte il Pubblico – 61: da acerbi] dagli acerbi

II.2.4.10 *Varianti morfologiche, morfosintattiche, sintattiche, ordine delle parole*

1: in versi sciolti italiani] in verso sciolto italiano – 10: conviene] converrà – 12: disprezzo sulla sua *Gabriella*] disprezzo della sua *Gabriella* – 13: sofferte all'armata] sofferte nell'armata – 27: matrimonio seguito di *Gabriella* e *Fajel*] matrimonio seguito di *Gabriella* con *Fajel* – 35: i Comici del Teatro di San Salvatore] i Comici del Teatro a San Salvatore – 36: [Essi] <Egolino>] Egolino – Comici del Teatro di Sant'Angelo] Comici del Teatro a Sant'Angelo – 40: [Questa] <La> mia] La mia – appassionati [di] <per> tutto ciò] appassionati per tutto ciò – 56: Commedia improvvisa italiana] Commedia italiana improvvisa – 56: legislatore nell'arte] legislatore dell'arte – 69: sopra alla *Gabriella*, e il *Fajel*] sopra alla *Gabriella*, e al *Fajel* – né se gli passassero] e se gli passassero

Per una disanima delle principali dinamiche variantistiche osservabili in tale documentazione, cfr. *infra*, cap. II.3.5.

II.2.5 *Varianti sostanziali*

Si registrano qui, suddivise per i relativi paragrafi della redazione definitiva, le varianti di ordine sostanziale occorrenti tra il testimone a stampa (C) e i vari testimoni manoscritti che – come s'è visto, in diversa misura – documentano il processo genetico del testo (M_1 , md_1 , m_1 , $m_{1,2}$, $m_{1,3}$, $m_{1,4}$, $m_{1,5}$: per la descrizione dei relativi referenti, cfr. *supra*, pp. 36-38). Si ricorda che nessuno di tali testimoni è latore di una redazione compiuta del testo, e che alcuni di loro ne documentano anche solo brevi lacerti (ancorché, talora, in duplice redazione) e non di rado in un ordine diverso da

quello che risulterà nel “montaggio” definitivo della prefazione; pertanto, si deve ritenere tacitamente inteso che, laddove nella descrizione della variantistica di un determinato paragrafo non ricorre la sigla di uno dei suddetti testimoni, è perché il paragrafo in questione è in esso assente. Per chiarezza esplicativa si riassumono nella seguente sinossi i paragrafi contenuti in ciascun testimone (con eccezione di md_1 , che riguarda la sola “dedica” dell’autore all’editore), nonché la loro originaria distribuzione (laddove diversa da quella propria della redazione definitiva):

M_1 : §§1-13, 15-30, 34-62, 64-66, 68-69, 71, 71a-d [sostitutivi dei §§ 79-94 a stampa, con particolare riferimento ai §§ 83, 90, 91];

m_1 : §§ 1-13, 15-16, 18, 43-50, 52, 58-59, 54-57, 51, 52 (solo l’ultimo periodo, omesso nell’altra redazione documentata a c. 13r: tale redazione sarà indicata con la sigla $m_{1,a}$), 53, 54, 60, 61 (la duplice redazione del § 54 sarà segnalata con le sigle $m_{1,a}$ - $m_{1,b}$);

$m_{1,2}$: §§ 63, 67, 81, 91 (solo l’ultimo segmento del paragrafo), 94, 87 (solo l’*incipit* del paragrafo);

$m_{1,3}$: §§ 72-80, 82-83, 87, 93, 90 91, 94 (di quest’ultimo documentato solo l’*incipit*), 63, 88-89, 70-71, 82-83, 62, 64-66, 68-69, 71, i §§ 71a-d di M_1 , (i §§ 71c-d in duplice redazione), 94 (la duplice redazione dei §§ 71, 82 e 83 sarà segnalata con le sigle $m_{1,3aa}$ - $m_{1,3b}$; per il caso specifico dei §§ 71a-d, cfr. *infra*, pp. 60-62).

$m_{1,4}$: §§ 83 (ultimo segmento)-86

$m_{1,5}$: § 94.

Per quanto riguarda i criteri adottati per registrare eventuali processi evolutivi all’interno di una determinata redazione, si è ritenuto opportuno, stante la peculiarità della prassi rielaborativa gozziana, fare ricorso alle seguenti modalità di visualizzazione grafica: l’aggiunta (che nei manoscritti si produce in interlinea o, se particolarmente estesa, a margine) è stata segnalata perimetrando la porzione testuale interessata tra parentesi uncinate; la soppressione attraverso il carattere barrato; la sostituzione, se

nel manoscritto ricorre immediatamente di seguito alla/e parola/e cassata/e (trascritta/e in carattere barrato) sarà resa semplicemente in tondo, se invece ricorre in interlinea sarà segnalata tra parentesi uncinate, a seguito della porzione testuale sostituita, trascritta con carattere barrato e tra parentesi quadre. I casi di soppressione indecifrabile saranno indicati con la sigla “[???”

Per l’annotazione storico-critica delle principali varianti e l’analisi delle più rilevanti dinamiche rielaborative, si rinvia ai relativi passi del *Commento* (cap. III.2), e in particolare a quelli sull’ Avvertenza, §§ 1, 3 e sulla Prefazione, §§ 2, 5, 6, 9, 12, 36, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 63, 72, 94.

AVVERTENZA

Precede md₁, segue C.

1: A Sig.^r Paolo Colombani Librajo] CARLO GOZZI / AL SIG. PAOLO COLOMBANI LIBRAJO – Vi dono liberamente ~~la questa~~ il *Fajel*] Vi dono liberamente il *Fajel* – ~~stampatela~~ pubblicatela e vendetela per conto vostro] imprimetela, e vendetela – ma esponetela al Pubblico prima ch’ella entri sulla scena] ma la esporrete al pubblico in istampa, prima ch’ella entri in pubblico sul Teatro

2: Non la pubblicate] Non la date a’ torchi – ~~in cui premen~~ desiderando di giustificarmi] desiderando io di giustificarmi – prima ch’ella entri nel Teatro] prima ch’ella sia posta sulle scene

3: male che [~~sen~~] [~~udiste~~] <udirete> dire di me] male che udirete dire di me da qualche collerico – un prudente amore per il vostro interesse, a me uno scoperto amore per la mia patria] un prudente affetto per il vostro interesse, a me uno scoperto, e disinteressato amore per la mia Patria

PREFAZIONE

1: m₁ M₁ Teatro di S. Angelo] C Teatro di Sant’Angelo in Venezia – m₁ M₁ tradotta] C tratta

2: m₁ Cinque sere ch’ella fu repplicata [~~non decide~~], <e un picciolo partito che la sostenne, non> [~~decide~~] <decidono> della sua fortuna. Il poco utile che un’opera teatrale porta a’ Comici, è il vero ~~giudice~~ testimonio, che [~~una rappresentazione~~] <ella> non fu accettata da un Pubblico numerosissimo] M₁ C Cinque sere ch’ella si è recitata, e un picciolo partito che la sostenne, non decidono della sua buona fortuna. Il poco utile che un’opera teatrale

porta a' Comici, è il vero testimonio, che ella non fu accettata da un Pubblico, che è numerosissimo

4: m_1 M_1 *Fajel*, il di cui giro è bensì differente, ma ~~<che>~~ ha per base lo stesso argomento] C *Fajel*, che ha per base l'argomento medesimo, tuttoché sia l'orditura sua differente

5: m_1 è tutto il vantaggio] M_1 C è il maggior vantaggio – 5: m_1 M_1 due cattive Tragedie come sono la *Gabriella*, e il *Fajel*] C due cattive Tragedie, come sono, al parer mio, la *Gabriella*, e il *Fajel* – m_1 in grado] M_1 C in istato

6: m_1 M_1 Se mi si chiede [...] rispondo] C Se mi si chiedesse [...] risponderai – m_1 Fui pregato a tradurlo, l'ho tradotto <con una affannosa condiscendenza>. Si vuol esporlo] M_1 C Fui pregato a tradurlo. Non avendo animo di negare un favore ch'io posso fare con qualche noja, l'ho tradotto. Si vuol esporlo – m_1 rinunzio la gloria al Signor d'Arnò] M_1 C rinunzio interamente la gloria al Signor d'Arnaud – m_1 ridicolo rapimento] M_1 C ridicolo vapore – m_1 [~~seemerebbe in me~~] <averei almeno> [~~soltanto il sollevio~~] <libero il cuore dal> rimorso di averla pregiudicata] M_1 C averei al più, libero il cuore dal rimorso di pregiudicarla

7: m_1 M_1 Veramente tal speranza non è in me efficace, e sapendo] C Veramente da tal rimorso non mi trovo libero affatto, e sapendo – m_1 si addattano] M_1 C si accingono – m_1 delle frasi, delle grazie della nostra lingua, [~~e la stessa mia trepidazione <almeno>, onde gli originali loro~~] <o per lo meno quella trepidazione ch'io sento di pregiudicare un originale>] M_1 C delle frasi, delle eleganze, delle grazie, e delle bellezze della nostra lingua, e quella trepidazione medesima ch'io sento di diformare un originale

8: m_1 segue, con varianti, solo l'*incipit* del paragrafo, su cui poi innesta una lunga espansione, segnata da cassatura, in cui fluiscono quelli che nella redazione definitiva saranno i §§ 37, 40, 41, 42, 9 (tali porzioni testuali sono segnalate con il correlativo numero di paragrafo, tra parentesi quadre, all'inizio di ciascuna sequenza interessata):

[~~Ho detto che~~] <Oso dire che> la Gabriella di Verzi e il Fajel sono due è una cattiva Tragedia. [~~Una franchezza tale~~] [cfr. §§ 37 e 40] <La mia franchezza> sembrerà [~~una temerità~~] <un'> audacia insofferibile. Ragionando per tal modo rispetto quel Pubblico che giustamente non l'ha applaudita, dico il mio sentimento svelato, e non adulo alcuni genj dell'Italia facetamente appassionati di tutto ciò che non è parto degl'Italiani. [cfr. § 41] Questi torbidi ingegnetti scordandosi la parzialità naturale che si deve avere alla propria nazione, e il debito che abbiamo di animare i nostri talenti nazionali, cercano, non solo di opprimere per quanto possono gl'Italiani che hanno qualche riputazione, ma discendono alla follia di condannare quel Pubblico che costituisce loro la buona fama.

[cfr. § 42] Tali grotteschi dotti, che non hanno, e non possono avere una solida ragione che giustifichi il loro genio; scioperati, o incapaci di produrre

nulla che realmente incontri la pubblica approvazione <in Teatro>, chiamano il Pubblico buon giudice quand'egli applaude a un'opera non Italiana da loro addottata, <o infelicemente tradotta> e lo chiamano ingiusto giudice, e di gusto corrotto, quand'egli non la sostiene.

[cfr. § 9] Non mi estendo a ~~[una]~~ <quella> lunga critica sulla Gabriella che si potrebbe fare. Lasciando di esaminare se una Donna legata a un nodo maritale ~~sia un'~~ innamorata d'un altr'uomo com'è Gabriella sia uno specchio da porre in vista sopra un Teatro, o se un amante eroe, qual è Rodolfo di Cucì ~~[deva introdursi]~~ <introducendosi> nell'albergo ~~[d'un marito crudele]~~ <d'una moglie a un signore crudele e che sa far cavare de' cuori> faccia un'azione da eroe tragico. [l'insieme di questi tre paragrafi, contenuti nella c. 11r, sono tracciati da un segno verticale di cassatura, dello stesso inchiostro; la c. 12r inizia con quattro paragrafi, sempre segnati da cassatura, in cui si assemblano i §§ 1, 41 e 42; segue la nuova redazione del § 8:]

m₁ Ho detto che la Gabriella è una cattiva Tragedia. Tale mi è sembrata sulla lettura e tale ~~[sul]~~ <m'è comparsa> sul Teatro benchè animata ~~<ma titubava>~~ dubitava tuttavia d'ingannarmi. Il danno più che l'utile ritratto da' Comici da questa Tragedia mi fece assolutamente discendere a considerarla cattiva. ~~Il Pubblico ha ragione, ed io non intendo io non sono espongo questo mio parere~~ Il Pubblico ha ragione. Egli non può impegnarsi per quest'opera] M₁ C Ho detto che la *Gabriella* è una cattiva Tragedia. Tale ella m'è sembrata sulla lettura; tale mi è comparsa sul Teatro benchè animata. Dubitava tuttavia d'ingannarmi; ma il danno più che l'utile ricavato da' Comici di quella Tragedia, mi fece con fermezza discendere ad unirmi col mio Pubblico coraggiosamente [M₁: di questa Tragedia]

9: m₁ lasciando di bilanciare ~~se un eroe com'è Cucì, che è l'amato e l'amante, informatissimo del matrimonio di Gabriella deva introdursi e introdotto ostinarsi nell'albergo d'una maritata <a un> geloso e crudele che sa far strappare de' cuori dal petto com'è il Fajel del Signor Beloy, colla sola speranza che sia veramente un eroe tragico, se l'eroe di Cucì del Signor Beloy, che è l'amato e l'amante, informatissimo del matrimonio di Gabriella con un marito fiero, che sa far strappare de' cuori dal petto, deva introdursi]~~ M₁ C lasciando di bilanciare, se veramente sia un eroe tragico, il grand'Eroe di *Cucì* del Signor Beloy, che è l'amante amato, il quale informatissimo del matrimonio seguito di *Gabriella* con *Fajel*, uomo fiero, e crudele, e che sa far strappare de' cuori dal seno, deva introdursi [M₁: uomo fiero, e che sa] – m₁ M₁ non sieno noti] C non sieno palesi – m₁ incontro infelice] M₁ C incontro ragionevolmente infelice – m₁ M₁ con quella prudenza che hanno trattano il Pubblico] C con quella prudenza che hanno, sdegnosi di non vedere assaporato ciò che gustano i palati loro, trattano il Pubblico – m₁ trattano un Pubblico d'una Metropoli da goffo] M₁ C trattano il Pubblico rispettabile d'una Metropoli da goffo

10: m₁ Gabriella, Fajel, e Cucì principali ~~[persone]~~ <personaggi> osservabili di quella Tragedia, hanno tutti nella loro circostanza, ~~[delle]~~ ragioni<e>, e ~~[de']~~ torti<o>] M₁ C *Gabriella*, *Fajel*, e *Rodolfo di Cucì*,

principali personaggi di quella Tragedia, hanno tutti, nella loro circostanza, assoluta ragione, e assoluto torto – m_1 in contraddizione. Questa verità non lascia mai determinare gl'animi [~~del Pubblico~~] degl'ascoltatori a nessuna compassione né per l'uno, né per l'altro] M_1 C in contraddizione perpetuamente. Questa innegabile verità tiene sospesi gli animi degli ascoltatori, e non gli lascia giammai determinare a nessuna compassione, né per l'uno, né per l'altro – m_1 M_1 separare questi due opposti principj] C separare in un'opera di Teatro questi due opposti principj

11: m_1 far presentare il cuore <dell'amante> alla moglie] M_1 C far recare alla moglie il cuore sanguinoso dell'amante

12: m_1 [~~tratta si lusinga~~] <spaccia> il Pubblico per imbecille, dovrebbe bastare a far che un Pubblico si sdegnasse contro la sua Gabriella] M_1 C spaccia il Pubblico da troppo cieco, può essere sufficiente a far passare un Pubblico dalla indifferenza al disprezzo della sua *Gabriella*

13: m_1 sono a battersi <per restare immancabilmente morto sul campo l'uno o altro>] M_1 sono a battersi perché deva restare immancabilmente morto sul campo l'uno o l'altro] C sono a battersi, e a battersi in modo da dover restare l'uno o l'altro morto in sul campo immancabilmente – m_1 M_1 *Cucì* uccida il suo sposo] C *Cucì* suo amante le uccida lo sposo – m_1 applaudirla] M_1 applaudirla per tale sentimento] C applaudirla per tale virtuoso sentimento – m_1 fiero] M_1 C robusto – m_1 debile per i patimenti e le ~~battaglie~~ e le ferite sofferte] M_1 C debile per le ferite sofferte nell'armata – m_1 una saggia moglie, e una gran parte di esso ride] M_1 C una virtuosa moglie, se la figura un'adultera, non la caccia a fischiare, ma ride con poco onore della Tragedia del Signor Belloy [M_1 : della Tragedia]

15: m_1 quella Rappresentazione] M_1 C quell'opera – m_1 dell'errore, e dell'effetto ch'ella necessariamente deve fare sul Pubblico] M_1 C dell'errore, in tutti e tre i personaggi principali, e dell'effetto ch'ella necessariamente ha dovuto fare sul Pubblico

16: m_1 Una donna maritata] M_1 C Replicherò, che una donna maritata – m_1 innamorata d'un altro] M_1 C innamorata d'un altr'uomo – m_1 M_1 condannare un Pubblico] C condannare il mio Pubblico

17: M_1 mi [~~consolo~~] <rallegro>] C mi rallegro

18: m_1 M_1 la nuova] C la falsa nuova – m_1 M_1 a mio credere] C al parer mio

19: M_1 d'una migliore tessitura] C d'una miglior indole

20. M_1 piangere con libertà [~~la di~~] <sulla nuova ~~della di~~ giunta della di> lui morte] C piangere sulla nuova giunta della di lui morte

22: M₁ non è comprensibile come un uomo ~~quale è Fajel~~ infierisca come si vede] C non è comprensibile che un uomo infierisca, come si vede

23 M₁ Egli stacca dalla moglie semiviva per il dolore, la [~~nutrice~~] <educatrice> unico di lei conforto] C Egli stacca dalla moglie semiviva per il dolore, una donna compagna, e che è l'unico di lei conforto – M₁ le [~~mostra~~] <presenta>] C le presenta – M₁ Egli [~~la vuol~~] <è per> trucidare<la>] C Egli la è per trucidarla

24: M₁ in qualche storia, o in qualche novella, [...] tali romanzi] C in qualche storia, o in qualche romanzo, [...] tali novelle – M₁ da rappresentarsi in Teatro. <Si vede che il Signor Arnaud stesso è in necessità di fare che il suo Fajel si giustifichi da se stesso ogni momento sul suo carattere snaturato>.] C da rappresentarsi oggidì sui nostri Teatri, quando non si pretendesse di risvegliare ne' popoli l'antica barbarie. Il Signor d'Arnaud medesimo tituba sul carattere del suo *Fajel*. Egli fa che da se stesso si giustifichi ogni momento sul suo carattere snaturato.

26: M₁ a segno di uccidere il proprio padre.] C a segno di armarsi contro il proprio padre; azione ch'io ho creduto bene di fargli esprimere nella Tragedia, giacché l'ho ritrovata nelle annotazioni fatte dal Signor d'Arnaud all'opera sua.

27: M₁ se con un tal padre non seppe serbarsi [~~eostante~~] <almeno costantemente celibe>] C se con un padre com'è il vecchio *Verzì* non seppe serbarsi almeno costantemente fanciulla.

29: M₁ si troveranno nella mia traduzione le seguenti alterazioni.] C si troveranno nella mia traduzione le seguenti alterazioni che mi credo in debito di palesare, non facendo conto di alcune minute sostituzioni, ch'io credei necessarie.

30: M₁ da un cuoco valente.] C dal cuoco il più eccellente. Dove *Fajel* avverte *Gabriella* di aver mangiato il cuore di *Cucì*, mi sono attenuto all'idea del Signor Belloy, di far recare a *Gabriella* in un vaso il cuore dell'amante. Ella lo crede veleno, si inorridisce vedendo un cuore; ed ecco come io fo parlare *Fajel* con qualche arbitrio. Ometto la risposta di *Gabriella*, pure arbitraria, e che si può vedere nella Tragedia.

34: M₁ cade nelle medesime espressioni] C cade spesso nelle medesime espressioni

36: M₁ Rappresentano ora questa Tragedia per persuadere un Pubblico che amano, che il loro compagno *Cenerini* sa sostenere un Fajel a paragone d'un *Grandi*, che una *Ricci* sa sostenere una Gabriella a paragone d'una *Manzoni*, e che un *Bartoli* sa sostenere un Cucì a paragone d'un *Majani*. Dal canto mio sono persuaso di questa verità, e non mi resta dubbio che un Pubblico risvegliato non si persuada.] C La scarsezza di nuove Tragedie fa loro

rappresentare il *Fajel*, per servire un Pubblico che amano, con variazione di generi teatrali, e per quel desiderio che hanno di persuadere il loro rispettato Pubblico, che anch'eglino sono capaci di sostenere in Teatro uno spettacolo tragico decorosamente. Dal canto mio sono persuaso di questa verità, e abbandonata che sia da alcuni un poco d'una non so qual prevenzione, non mi resterà dubbio che un Pubblico illuminato non si persuada.

37: M₁ per aver detto che sieno la Gabriella e il Fajel due cattive Tragedie] C per aver detto ch'io considero la *Gabriella*, e il *Fajel*, due cattive Tragedie

38: M₁ in altri bravi suoi scrittori tragici] C in altri suoi valenti scrittori tragici – M₁ que' valenti loro nazionali] C quegli illustri loro nazionali – M₁ dinotano] C dipingono

39: M₁ hanno avuto buon esito nella Francia] C hanno avuto buon incontro ne' Teatri della Francia – M₁ alla *Zaira*] C alla *Zaira*, ed a tante eccellenti Tragedie di questa specie – M₁ di quello di Parigi] C che non averò quello di Parigi

40: M₁ giustificarsi co' pochi nostri partigiani] C giustificarsi sopra a questo punto, co' pochi nostri partigiani

41: M₁ cercano, non solo di opprimere per quanto possono gl'Italiani che hanno qualche riputazione, ma discendono alla follia] C cercano, non di avvertire de' difetti ne' quali ognuno può cadere, ma solo di opprimere per quanto possono gli Italiani che hanno qualche riputazione, discendendo persino alla follia

44: m₁ ~~Noi veggiamo~~ Se faremo ~~esame~~ giusto esame al tempo trascorso] M₁ C Facendo un giusto esame al tempo trascorso – m₁ M₁ i Poeti] C i scrittori teatrali – m₁ se stessi] M₁ C se medesimi – m₁ M₁ dando loro] C donando loro – m₁ che abbagli, [dia] <cagioni del> movimento] M₁ C che abbagli, cagioni del movimento, desti della curiosità

45: m₁ co' prevenuti per ciò che giugne dalla Francia] M₁ co' troppo prevenuti per le opere che giungono dalla Francia] C co' pochi, troppo prevenuti per le opere teatrali che giungono dalla Francia

46: m₁ opere teatrali] M₁ C composizioni teatrali – m₁ il Pubblico] M₁ C un Pubblico – m₁ ben educati cervelli. ~~Il Pubblico ha ragione di non concorrere a un'opera teatrale ottima, ma ch'egli ha veduta ben dieci volte, e che sa a memoria.]~~ M₁ C ben educati cervelli.

47: m₁ d'una cattiva nuova rappresentazione] M₁ C d'una cattiva nuova rappresentazione premeditata – m₁ egli ha ragione] M₁ egli [ha] <lasciandole un posto nelle librerie per la immortalità, ha> ragione <di> non concorrere <al Teatro>] C egli lasciando a quella un posto nelle librerie per la sua immortalità, ha ragione di non concorrere al Teatro – m₁ ripetitori

d'una composizione] M₁ C ripetitori, per lo più sgraziati, d'una
composizione – m₁ ch'egli sa a memoria.] M₁ C ch'egli sa a memoria: chi
può condannarlo?

48: m₁ M₁ Ecco la ragione per cui in Italia da tre secoli] C Ecco la ragione
per cui in Italia dove regna una particolare inclinazione al Teatro, e dove i
Teatri, e le Comiche Truppe sono abbondanti; da tre secoli – m₁ il Teatro
della Commedia [~~dell'a~~ antica dell'arte comica improvvisa] M₁ il Teatro
della Commedia [~~dell'arte~~] improvvisa dell'arte comica] C quello della
Commedia improvvisa dell'arte comica – m₁ ella è sempre rinverdita nel
suo aspetto] M₁ <essendo sempre la stessa> è sempre rinverdita ~~essendo
sempre la stessa~~ nel suo aspetto] C essendo sempre la stessa, è sempre
rinnovata nel suo aspetto – m₁ M₁ si guadagnano la pubblica grazia.] C si
guadagnano la pubblica grazia, ingentilendo l'arte, i caratteri, e i sali, con
proporzione a' secoli dirozzati.

49: m₁ che hanno abbandonato] M₁ che <per loro infallibile sciagura>
hanno abbandonato] C che per loro infallibile sciagura hanno abbandonato
– m₁ che gli ha sostenuti con qualche merito] M₁ C che gli sostenne, per
disgrazia loro, con qualche merito alquanto tempo – m₁ M₁ fortuna loro] C
sorte loro – m₁ mostri teatrali] M₁ C mostri romanzeschi teatrali – m₁ M₁
accidente avventurato] C caso avventurato – m₁ M₁ concorso effimero] C
concorso accidentale

50: m₁ M₁ è agonizzante] C è moribonda – m₁ M₁ Poeti] C Poeti teatrali –
m₁ [~~e sommessi~~] <a segno di essersi> ridotti a chiudere i loro talenti
<unicamente> a razzolare, a fiutare] M₁ a segno di essersi ridotti [~~a
chiudere~~] <a confinare> i talenti loro unicamente a razzolare come galline, a
fiutare come brachetti] C a segno di essersi ridotti a confinare i talenti
loro unicamente a razzolare come galline, a fiutare come brachetti – m₁
tradurre quelle opere] M₁ C tradurre, come fanno, quelle opere – m₁ M₁
sostenere una comica truppa] C sostenere le comiche Truppe dell'Italia

51: m₁ M₁ non sono indiscreto a segno] C non sono né ardito né indiscreto a
segno – m₁ M₁ godere ben trasportate nel suo idioma, e ne' suoi Teatri, per
vie di dire, il *Gustavo Wasa*] C godere, da buone penne ben trasportate nel
suo idioma, e ne' suoi Teatri, il *Gustavo Wasa* – m₁ dell'Italia] M₁ C della
nostra Italia – m₁ che sieno italiani, e di aprire gl'occhi a' Comici sul loro
mestiere] M₁ che sieno italiani, che onorino la loro nazione e di aprire
gl'occhi a' Comici sul loro mestiere] C che sieno italiani, che onorino la
loro nazione, e di aprire gli occhi a' Comici dell'Italia sul loro mestiere

52: m₁ Il Signor Sacchi celebre Truffaldino è l'unico tra i Comici] M₁ Il
Sacchi [~~celebre~~] <rinomato> Truffaldino è l'unico oggidì tra i Comici] C Il
Sacchi rinomato Truffaldino è l'unico oggidì tra i Comici – m₁ M₁ la sua
Truppa] C la sua Compagnia – m₁ leggiadro talento] M₁ C leggiadro spirito
– m₁ egli dà respiro, e aspetto di novità alla commedia improvvisa
necessaria a sussistere nel Teatro per quanto è lungo l'anno] M₁ C egli dà

respiro, e rinvigorisce l'aspetto di novità alla Commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel Teatro con frutto per quanto è lungo l'anno – m₁ M₁ recare] C cagionare – m₁ una coltura sino ad ora nell'Italia sognata.] m_{1,a} Entro a tali trincieramenti si coltiva si diverte un Pubblico e si ricevono dal Pubblico que' soccorsi che ha il Sacchi, invidiati da que' comici, che non sanno né la professione loro né ~~conoscere~~ l'utilità che può venire nell'Italia a quell'arte che esercitano.] M₁ C una coltura sino ad ora nell'Italia sognata. Entro a tali trincieramenti si coltiva, e si diverte il Pubblico, e si ricevono dal Pubblico que' soccorsi che ha il Sacchi a torto invidiato da que' Comici, che non sanno né la loro professione, né l'utilità che può venire a quell'arte che esercitano nell'Italia (M₁ : invidiati)

53: m₁ M₁ a solo fine di divertire] C a fine di divertire – m₁ il Signor Cicognini, indi li Signori Goldoni e Chiari] M₁ C il Signor Cicognini con altri nel secolo trascorso, se li Signori Goldoni e Chiari in questo secolo – m₁ combatterla unicamente con alcune traduzioni] M₁ C combatterla con de' piacevoli visacci di nausea, e unicamente con alcune traduzioni –m₁ M₁ potrò dire di più] C potrò dire ancora di più

54 m_{1,a} ~~Chiunque vede [per dall'esperienza] <espressamente> dalla esperienza che un Pubblico ha un genere di divertimento fisso e possibile a sostenersi~~ Chiunque vede <espressamente> per l'esperienza essere impossibile il sostenere tutto l'anno un divertimento d'un diverso genere da quello che per esperienza è per lui un genere di divertimento.] m_{1,b} Chiunque scorge, e scorge [~~espressamente~~] <evvidentemente> per esperienza essere impossibile il sostenere un divertimento al Pubblico per tutto l'anno di genere diverso da quello ch'egli ha fisso e possibile, è un traditore del suo Pubblico se cerca con un falso zelo, e coll'impostura, di disgustarlo] M₁ Chiunque scorge, e scorge [~~con—evidenza~~] <evvidentemente> per esperienza essere impossibile il sostenere un divertimento al Pubblico per tutto l'anno di genere diverso da quello ch'egli ha fisso e possibile è un traditore del suo Pubblico, se cerca con un falso zelo e coll'impostura, di disgustarlo.] C Chiunque scorge, e scorge evidentemente per esperienza, essere impossibile il sostenere un divertimento teatrale al Pubblico per tutto l'anno, di genere diverso da quello ch'egli ha fisso e possibile, è un traditore del suo Pubblico se cerca con un falso zelo, e coll'impostura di farlo disgustare, e nauseare, di ciò ch'ei gode.

55: m₁ M₁ Rispetto troppo il mio Pubblico] C Rispetto abbastanza il mio Pubblico – m₁ M₁ per non volere né meno offendere la più picciola parte] C per non volere offendere la più picciola parte – m₁ M₁ alcune scene] C alcune scenette – m₁ che formano lo spettacolo della mia porzione di divertimento] M₁ C che formano la mia porzione di divertimento

56: m₁ in difesa ~~della~~ del divertimento dell'antica Commedia] M₁ C in difesa dell'antica Commedia – m₁ i migliori tratti <delle commedie> del famoso Moliere sono spogliati da questo benemerito spettacolo] M₁ C i

migliori tratti comici delle Commedie del famoso Moliere della Francia sono spoglie di questo benemerito spettacolo – m₁ Poeta della Francia] M₁ C Poeta francese – m₁ che spesso andava a godere] M₁ che spesso andava ad ammirare] C che spesso andava ad ammirare, e che resiste tuttavia a Parigi – m₁ Un monte di sali in disordine] M₁ C *Un disordinato monte di sali*

57: m₁ se il Disertore, se il Mercante di Londra se l'Eugenia, che tradotte piacquero] se il *Disertore*, se l'*Eugenia*, che tradotti piacquero sulle scene italiane – m₁ che [~~in un mare di Romanzi, e di novelle che abbiamo~~] <se credono che un tal genere> possa sussistere divertire] M₁ che se credono un tal genere di sussistenza, e che possa divertir e[~~a lungo~~] <per lungo tempo>] C che credendo un tal genere di sussistenza, e che possa divertire per lungo tempo – m₁ da [~~esercitare i loro cervelli~~] <esercitarsi> in costruire delle nuove rappresentazioni] M₁ da esercitarsi in costruire delle nuove rappresentazioni] C da esercitarsi nel tessere delle nuove rappresentazioni – m₁ alla [~~manovale~~] <servile> fatica delle traduzioni [~~confessando~~] <concedendo così con sommo disonore>, inerte, e incapace di tessere un'opera la loro nazione] M₁ C alla servile fatica di tradurre delle opere uscite da' medesimi fonti, concedendo per tal modo, con sommo disonore, inerte, e incapace la loro nazione di tessere un'opera, e di produrla.

58: m₁ Io me ne stava tessendo un'ossatura per comporre una Rappresentazione <teatrale> sopra una novella romanzesca che non mi dispiaceva, quando comparve sul nostro Teatro tradotta dal Sig^r Abate Perini l'Eugenia del Signor Mercière che piacque al Pubblico italiano infinitamente. Sospesi l'opera mia per non gareggiare con quel bravo scrittore, e perché m'era tolta la novità dell'argomento. ~~Paeserò dunque che quell'opera che tanto piacque non è tratta che da una novella del Diavolo Zoppo, <Romanzo che si trova avvilito per tutte le vie>, per raffermare gli Italiani miei nella credenza che c'è abbondanza di argomenti, ma non di ingegni capaci di ordire e di scrivere un'opera teatrale che piaccia.~~ L'Eugenia <del Sig^r Mercière> che tradotta dal Sig^r Abate Perini ebbe sì grande incontro, non è che un'opera formata [~~da~~] <di> una novella spagnola che si legge nel Diavolo zoppo, Romanzo che ritrovasi avvilito [~~e nulla eurato~~] co' libri imperfetti.] M₁ C Chi direbbe che l'*Eugenia* del Signor Beaumarchais ch'ebbe un così buon incontro ne' Teatri nostri tradotta dal Signor Abate Perini, non sia che un Dramma formato d'una novella che si legge nel Diavolo zoppo, Romanzo spagnolo, che si tratta avvilito co' libricciuoli scartati (M₁: sì bell'incontro – non fosse che un'opera).

59: m₁ M₁ abbondanza di ingegni educati] C abbondanza tra noi di ingegni educati – m₁ e si compiacesse de' parti, e della gloria della sua nazione. Dopo la decadenza delli Signori Chiari e Goldoni non si sono vedute sul nostro Teatro Rappresentazioni italiane che abbiano avuto buon esito, salvo [~~una~~] <la> Virginia e i Longobardi Tragedie di [~~Nobi~~] due Cavalieri.] M₁ C e si compiacesse de' parti, e della gloria della sua propria nazione.

60: m₁ M₁ di argomento romanzesco] C d'indole romanzesca – porre in decoro i scrittori [~~di nessuna nazione~~] <teatrali né della Francia, né dell'Italia, né dell'Inghilterra, né della Spagna, né del Mogol>] M₁ C porre in decoro i scrittori teatrali, specialmente per la immortalità – m₁ M₁ il riservare] C il serbare – m₁ sali, facezie, critiche] M₁ C sali, arguzie, critiche – m₁ più che quello di scrivano] M₁ C più che il titolo di scrivanello.

61: m₁ Tra la moltitudine che forma un uditorio, l'umanità che interviene è per lo più oppressa anche troppo da amare circostanze, da acerbi pensieri. Ella viene alla commedia per sollevarsi dalle cagioni di mestizia, ~~e per ridere ella viene~~ e gli allettamenti ch'ella trova in una tragedia nascono più che da altro dal vedere i Principi soggetti alle passioni, alle debolezze, alla afflizione. L'umanità per lo più oppressa] M₁ C L'umanità per lo più oppressa

62: m_{1,3} m'ha fatto trascorrere sopra alcuni particolari correlativi a' nostri Teatri.] M₁ m'ha fatto trascorrere sopra alcuni particolari correlativi a' nostri Teatri, <ed è ben vergogna che ragionando sul proposito d'illustri scrittori <e di Tragedie> sia caduto col mio ragionamento sulle maschere del nostro Teatro Italiano>] C m'ha fatto trascorrere sopra alcuni particolari correlativi a' nostri Teatri, ed è ben vergogna che ragionando sul proposito d'illustri scrittori, e di Tragedie, sia caduto col mio ragionamento, sulle Commedie dell'arte, e sulle maschere del nostro Teatro Italiano.

63: m_{1,3} [~~Di ciò si dolgono non con verso~~] <A ciò mi indussero soltanto> coloro i quali per un vile interesse] m_{1,2} A ciò mi indussero soltanto de' piccioli talenti ~~disturbatori~~ i quali per interesse] C A ciò mi indussero soltanto de' piccioli talenti, i quali per interesse – m_{1,3} inesperti nell'indole vera dell'arte loro, si sono formati oggetto d'impresa più di [~~rovinare~~] <annichillare> se loro venisse fatto [~~delle povere~~] <un divertimento naturale della nazione e di rovinare delle povere> genti benemerite nell'arte comica italiana <favorite dal Pubblico>, opponendo ~~le opere~~ delle opere che non sono figliuole dell'Italia, [~~che far godere~~] <piuttosto che farsi oggetto di impresa di far godere> all'Italia, ben tradotti, i ~~parti~~ colti parti de' forestieri, coll'oggetto di far onore a chi merita d'essere onorato] m_{1,2} inesperti nell'arte indole vera dell'arte loro, ~~cercano di disturbare e di far volteggiare il genio connaturale della nazione ne' suoi passatempi~~ lungi dal formarsi farsi oggetto d'impresa di donare all'Italia ben tradotti i colti parti de' forestieri per onorarli, si sono fatti anzi unico oggetto d'impresa di disturbare e di far volteggiare il genio naturale della nazione ne' suoi passatempi ~~e di rovinare~~ e di annichillare, se loro venisse fatto delle povere genti benemerite nell'arte comica italiana favorite dal Pubblico, opponendo delle opere che non sono figliuole dell'Italia ~~infelicamente~~ tradotte in un modo che [~~può solo disonorare~~] <disonora gl'esteri> e la nazione.] C inesperti nell'indole dell'arte loro, lungi dal farsi oggetto d'impresa di donare all'Italia, ben tradotti, i colti parti de' forestieri per onorarli, e per aggiungere a' divertimenti nostri, si sono fatti anzi unico oggetto d'impresa

il disturbare, e il far volteggiare il genio naturale della propria nazione ne' suoi passatempi, e di annichillare, se loro venisse fatto, delle povere genti benemerite nell'arte comica nazionale favorite dal Pubblico, opponendo delle opere che non sono figliuole dell'Italia, tradotte in un modo che disonora gl'esteri, e l'Italia medesima.

64: $m_{1,3}$ spogli affatto di filosofia, e che facilmente si accendono, infurieranno] M_1 ignudi affatto di filosofia, e che per ciò facilmente si accendono, infurieranno] C ignudi affatto di filosofia, e che per ciò facilmente si offendono, infurieranno – $m_{1,3}$ M_1 de' discorsi, e de' giudizj maligni] C de' discorsi, delle supposizioni, e de' giudizj maligni

65: $m_{1,3}$ un animo <amico di tutti> e imperturbabile] M_1 C un animo amico di tutti

66: $m_{1,3}$ [~~animando~~] <disuadendo>] M_1 C disuadendo – $m_{1,3}$ quelli ch'ella ha] M_1 C quelli ch'ella possiede – $m_{1,3}$ M_1 ch'abbiano vero merito] C ch'abbiano merito – $m_{1,3}$ M_1 non credo di dare] C non devo immaginarmi di dare

67: $m_{1,2}$ sferzare la ~~traduttrice della Gabriella, del Disertore, dell'Onesto colpevole, o del Mercante a Londra <e di alcune altre>~~ la Signora Elisabetta Caminer traduttrice della *Gabriella*, e di qualche altra opera francese prodotta sulle nostre scene] C sferzare la Signora Elisabetta Caminer traduttrice della *Gabriella*, e di qualche altra opera francese prodotta sulle nostre scene – $m_{1,2}$ ha fatto fa assai ~~e non cadendo io nella bassezza di criticare le sue traduzioni con molti, non biasimando il suo buon talento.~~ Non [~~sprezzando~~] <disprezzo> il suo buon talento. Non ho la bassezza di criticare una fanciulla ne' suoi scritti come fanno moltissimi: non la adulo, e non la consiglio nelle sue intraprese.] C ha fatto fa assai. Non disprezzo il suo buon talento. Non ho la bassezza di unirmi con chi critica gli scritti d'una fanciulla. Non la adulo, e non la consiglio nelle sue intraprese; se la consigliassi l'averei disuasa dal contaminare la penna e la mente d'una onesta fanciulla nella traduzione di *Jeneval*. Non ho altre giustificazioni da fare su questo proposito.

68: $m_{1,3}$ M_1 che produssero [...] opere che furono applaudite da questo Pubblico, hanno buon intelletto] C che produssero [...] opere che furono applaudite da questo Pubblico, o se altri ci furono che producessero opere gradite, avranno buon intelletto – $m_{1,3}$ il Vero amico Commedia] M_1 C il *Saggio amico* Commedia – $m_{1,2}$ opere che ~~più~~ furono applaudite da questo Pubblico, hanno ~~troppo~~ buon intelletto per comprendere <quanto sia difficile il comporre un'opera teatrale acclamata>] M_1 C opere che furono applaudite da questo Pubblico, o se altri ci furono che producessero opere gradite, avranno buon intelletto per comprendere, quanto sia difficile il comporre una rappresentazione teatrale che colpisca (M_1 : che colpisca] che [sia] <venga> acclamata) – $m_{1,2}$ non ~~bastano~~ possono far sussistere il divertimento teatrale ~~per sei mesi~~] M_1 C non possono far sussistere il

divertimento del Teatro – m_{1,2} traduttori di qualche opera che [piaccia] <meriti di essere tradotta, e che piaccia e che tradotta piaccia <Quali saranno dunque le sdegnose lingue ch'io dovrò temere?>] M₁ traduttori di qualche opera che meriti di essere tradotta, e che tradotta piaccia. Quali dunque saranno le sdegnose lingue che si doveranno temere?] C traduttori di qualche opera che meriti di essere tradotta, e che tradotta piaccia a quell'Uditorio da cui attendiamo l'approvazione.

69: m_{1,3} M₁ degni de' riflessi delli Signori Arnaud e Belloy] C degni de' riflessi delli Signori Belloy, e d'Arnaud.

70: m_{1,3} di quanto esce dalla mia, invero, infelicissima penna] C di quanto esce da una penna, invero infelicissima – m_{1,3} [~~Tuttavia potranno anche farla, e farla in un modo che mi dipignesse follemente ambizioso per delle cagioni ch'io riguardo a me considero frivolisime, e assolutamente non atte a fare un ingenuo un presuntuoso~~] <Averei carissimo questo castigo>] C Averei carissimo questo castigo.

71: m_{1,3a} Tuttavia perché [~~qualche Italiano e que' Signori non considerassero ch'io fossi audace e presuntuoso~~] <sopra a qualche riferita de' poco puntuali ma vigili Giornalisti, que' Signori non mi giudichino> audace e presuntuoso per ciò che non è, prego i Signori Giornalisti di esporre <almeno> in fronte delle loro dicerie l'estratto della seguente verità.] m_{1,3b} Tuttavia perch'io so che i moventi de' Giornalisti non sono né la sincerità, né la brama di giovare con una innocenza letteraria al Pubblico, potrebbero anche fare una menzione che mi dipignesse follemente ambizioso per delle cagioni ch'io so considerare frivolisime ~~in alleanza co'~~ Si di consenso con cotesti Signori.] M₁ Tuttavia perché sopra a qualche riferita de' poco pontuali nelle relazioni ma [~~vigili~~] <solleciti> Giornalisti, que' Signori non mi giudichino audace e presuntuoso, per ciò che falsamente fosse loro riferito, prego i Signori Giornalisti, <(i quali [~~forse~~] <spero che> per castigarmi crederanno di non fare dover fare alcuna menzione della mia temerità folle audacia)> di porre almeno in fronte alle loro dicerie l'estratto della seguente verità.] C Tuttavia perch'io so, che i moventi de' Signori Giornalisti, non sono né la sincerità, né la brama di giovare al Pubblico con innocenza letteraria, potrebbero anche fare una menzione che mi dipignesse prosuntuoso per istinto, o per delle cagioni ch'io so considerare frivolisime, di consenso con cotesti Signori.

Completamente diversa da questo momento in poi per M₁ la redazione dei paragrafi conclusivi (i §§ 72-94 della redazione a stampa), attestata anche in m_{1,3a}, e per alcuni paragrafi (§§ 71c-71d) in duplice redazione (rispettivamente indicate come m_{1,3a1} e m_{1,3a2})

71a: m_{1,3a} Io sono uno spirito capriccioso che ama infinitamente il suo Pubblico e che ~~senza cercare giammai la menoma utilità~~ ha cercato di contribuire nel Teatro al divertimento di questo Pubblico, ed al soccorso [~~d'una~~] <della> onesta e benemerita Truppa comica Italiana del Sacchi per il corso di dodici anni, senza boria, e senza volere la menoma utilità.] M₁ Io

sono uno spirito capriccioso che infinitamente ama il suo Pubblico, e che senza avere la boria di passare per autore, o per legislatore, ha cercato di contribuire ~~nel~~ <al> divertimento di questo Pubblico, ed al soccorso della onesta e benemerita Truppa comica Italiana del Sacchi per il corso di dodici anni, senza presumere, e senza la menoma utilità.

71b: m_{1.3a} Che ha ordite e composte forse venti rappresentazioni teatrali di nuovo aspetto, bizzarramente innestate, di forte passione, di faceto, di critica, di morale e di mirabile. Che tutte queste rappresentazioni colla fortuna del pubblico <generale ~~universale~~> aggradimento furono infinite volte replicate, e che sussistono ancora in sul Teatro in beneficio di quella Truppa ch'egli ha soccorsa; ed in divertimento di quel Pubblico che le onora.] M₁ Che ha ordite e composte forse venti [~~composizioni~~] <Rappresentazioni> di nuovo aspetto, bizzarramente innestate, di forte passione, di facezie, d'allegorie, di critica, di morale e di mirabile [~~che si stamperanno colla storia della nascita loro a solo fine di onorare quel Pubblico che l'ha onorate di sostegno in sulle scene dell'Italia~~] <imitando per quanto è possibile ne' favolosi argomenti la verità e la natura. Che tutte queste rappresentazioni, che si stamperanno finalmente colla storia della nascita loro [~~ed solo fine di onorare~~] M₁ e con quanto a me parrà <a solo fine di onorare> quel Pubblico che le ha fatte degne del suo sostegno sulle scene dell'Italia, ebbero la fortuna d'un pienissimo, e non meritato applauso, che furono infinite volte repplicate, e che sussistono vive ancora in sul Teatro con beneficio di quella truppa ch'egli ha soccorsa e con divertimento di quel Pubblico che le [~~onora~~] <favorisce>.

71c: m_{1.3a1} Che questo capriccioso spirito crede per fermo che siccome egli non sarebbe forse capace di comporre né la Gabriella né il Fajel de' Signori Belloy ed Arnaud, i Signori Arnaud e Belloy non sarebbero forse capaci di comporre né L'Augel belverde, né la Zobeide, né il Mostro Turchino, né le altre opere ch'egli ha avuto il coraggio di produrre in Italia e ch'egli ben vorrebbe che tutti i scrittori avessero l'animo ch'egli ha di considerare mostri le opere sue e non degne della immortalità.] m_{1.3a2} Che questo capriccioso spirito confesserebbe con una esemplare mansuetudine di non credersi capace di comporre né la Gabriella né il Fajel, se per compenso <d'una tal confessione> avesse almeno una confessione de' Signori Arnaud e Belloy [~~che non si credono~~] <e di tutti que' spiritiche si considerano sciloppati in questo secolo, che non si credono> capaci di tessere e comporre un Corvo, un Augel belverde, una Zobeide, un Mostro Turchino, né le altre opere ch'egli ha avuto il coraggio di produrre in Italia; ma che siccome i sublimi intelletti direbbero di non volere avvilire <e lordare> le colte loro penne, in argomenti sì puerili, senza fare una tale confessione per compenso della mia, egli ritiene la sua chiusa nel petto, sfidando tuttavia ogni scrittore ad essere capace, com'egli è, d'un animo franco, in considerare le opere sue teatrali non degne della immortalità.] M₁ Che questo capriccioso spirito confesserebbe con una esemplare mansuetudine di non credersi capace di comporre né la Gabriella né il Fajel, se per compenso di tal confessione avesse egli almeno una confessione de' Signori Arnaud e Belloy, e di tutti quegli ingegni che si considerano sciloppati in questo secolo, che non si credono capaci di tessere e comporre un *Corvo*, un *Augel*

belverde, né le altre opere ch'egli ha avuto il coraggio di produrre in Italia; ma che siccome i sublimi intelletti direbbero di non voler avvilito e lordare le colte loro penne, in argomenti così puerili, senza fare la confessione ch'egli chiede in compenso della sua, egli ritiene la sua sospesa, sfidando tuttavia ogni scrittore ad essere capace, com'egli è, d'un animo franco, in considerare le opere sue teatrali non degne della immortalità.

71d: m_{1.3a1} Egli protesta che siccome i sublimi spiriti non si degneranno di avvilito le loro penne in puerili argomenti, <egli> non ardirà mai di innalzarsi a trattare argomenti che inorridischino o agghiaccino un uditorio ch'egli ama, per il quale egli compone, e dal ~~quale dal~~ concorso ~~del quale~~ e dall'acclamazione del quale vien deciso se un'opera diverta o infastidisca.]

m_{1.3a2} Egli protesta, che siccome i sublimi spiriti non si degneranno di abbassarsi ad argomenti e ad intreccj che intrattengono nella compassione, nel riso, nella meraviglia, e nell'impegno <universalmente> tutto ad un tratto un uditorio ch'egli ama, e dal concorso ~~del quale vien deciso~~ e dall'acclamazione del quale vien deciso se un'opera diverta o infastidisca.

Al verso del Signor d'Arnaud: *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est durable* opponendo quell'altro *È bello sol tra noi quello che piace*, egli si ritira nel mezzo al suo adorato Pubblico promettendogli di [~~procurare il suo divertimento~~] <contribuire al nazionale divertimento> de' suoi Teatri, spoglio affatto di impostura, di avarizia, e di ambizione; e facendo de' baciamani affettuosi alli Signori Arnaud, Belloy a' veri e falsi partigiani della coltura [~~teatrale~~] <scenica> ~~dell'Italia~~ di quell'Italia che non diverrà mai Francia nel genio suo universale] M₁ Egli protesta, che siccome i sublimi spiriti non si degneranno di abbassarsi ad argomenti e ad intreccj che intrattengono nella compassione, nel riso, nella meraviglia, e nell'impegno, tutto in una rappresentazione un uditorio da lui amato, egli non si innalzerà giammai a trattare argomenti in teatro che agghiaccino e inorridischino il suo uditorio, dal concorso e dall'applauso del quale viene deciso se un'opera diverta o infastidisca.

72: m_{1.3} Lunge dal considerare] C Lunge dal credere – m_{1.3} non ho mai potuto [~~considerarli~~] <giudicarli> più che [~~un recinto in cui~~] <recinti ne' quali> delle adunanze] C non ho mai potuto giudicarli più che recinti, ne' quali delle adunanze – m_{1.3} hanno intrattenuto un Pubblico <senza pregiudicarlo nel buon costume>] C hanno intrattenuto un Pubblico senza pregiudicarlo nel buon costume

73: m_{1.3} nella [sua] <lunga> prefazione [~~al Fajel~~] <che egli fa> al suo *Fajel*] C nella lunga prefazione ch'egli fa al suo *Fajel* – m_{1.3} e che [~~cerca quando scrive per il Teatro di~~] <lo scrittore da Teatro deve cercare di> piacere] C e che lo scrittore da Teatro deve cercare di piacere – m_{1.3} che si scrivono in questo e che si lodano] C che si scrivono, e che si lodano in questo

74: m_{1.3} dice] C non lascia di dire

75: m_{1,3} abbia [~~creato~~] <avuta la mira> di piacere] C abbia avuta la mira di piacere – m_{1,3} che ~~ciò gli avvenga~~ avvenga alle opere sue [~~queste~~] <un sì> fortunato evento] C che avvenga alle opere sue un così fortunato evento

76: m_{1,3} i generi teatrali <d'un'indole seguente o imitata> nelle nazioni ~~d'un'indole~~ è quella sola] C i generi teatrali d'un'indole seguente, o imitata, nelle nazioni, è quella sola – m_{1,3} far piacere [~~a Londra~~] <come una novità nel> Teatro di Parigi] C far piacere come una novità nel Teatro di Parigi

77: m_{1,3} la ~~sua~~ loro nazione] C la loro nazione – m_{1,3} si producono per ~~far~~ destare la novità ~~come capi~~ ne' Teatri <della Francia>] C si producono per destare la novità, ne' Teatri della Francia

79: m_{1,3} con [~~tutta l'umiltà~~] <sommissione>] C con sommissione – m_{1,3} avere il talento ingentilito] C avere il talento ingentilito sul gusto de' Teatri – m_{1,3} ho solo avuto lo sguardo sui miei compatrioti] C ho soltanto avuto lo sguardo in su' miei compatrioti – m_{1,3} per non tradirli nelle mie produzioni <per meritarmi la grazia loro>] C per non tradirli nelle mie produzioni, per meritarmi la grazia loro

81: m_{1,2} miei generi] C miei generi teatrali – m_{1,2} dal prendere norma da quella fortuna ch'ebbero] C dal prendere norma, e dal concepire lusinga da quella fortuna ch'ebbero – m_{1,2} gli creda] C gli consideri – m_{1,2} Pubblico che gli ha esaltati] C Pubblico a cui sono piaciuti

82: m_{1,3a} Farò dunque una pubblica confessione per ~~notificare~~ far palese la mia umiltà, con un'ingenua pittura del mio carattere, de' miei modi di pensare <riguardo al nostro Teatro> ~~e delle mie azioni~~ e di ciò ch'io feci. Io non ebbi [~~mai~~] < giammai> riguardo a scrivere] m_{1,3b} C Io non ebbi giammai riguardo a scrivere – m_{1,3a} m_{1,3b} i quali si restringono a un picciolo numero] C i quali però si riducono a un picciolo numero contrario a' miei capriccj teatrali – m_{1,3a} La esperienza lo dimostra.] m_{1,3b} C La esperienza lo dimostra, e non sono privo di speranza, che riguardo a' Teatri dell'Italia la mia opinione abbia da verificarsi sui posterì ancora (m_{1,3b}: riguardo all'Italia a' Teatri dell'Italia – sui nostri posterì ancora).

83 [cfr. anche *supra*, § 71b]: m_{1,3a} ~~Ho prodotte sopra al nostro Teatro forse venti rappresentazioni, e furono tutte, e furono tutte fatte avventurate gratissime al Pubblico al mio Pubblico, in conseguenza furono fruttuose a que' comici ch'io scelsi a soccorrere, da' quali comici non volli nessuna utilità. Quest'ultima verità è irritantissima.] m_{1,3b} Collo sguardo sull'Italia e spezialmente sopra a Venezia di cui mi vanto buon cittadino, ho ordite e composte forse venti rappresentazioni teatrali di nuovo aspetto, bizzarramente innestate di forte passione, di faceto, di critica, e di morale, di allegorie e di mirabile imitando per quanto è possibile ne' favolosi argomenti la verità e la natura. ~~Tutte queste rappresentazioni hanno avuto un incontro favorev~~] m_{1,4} [...] Tutte queste rappresentazioni hanno avuto un favorevole incontro nel Teatro, e portarono una notevole utilità a que'~~

Comici che le rappresentavano. Il dire questa verità potrà farmi comparire contro alla volontà mia prosuntuoso. Dovrò dunque essere un ingrato tacendo una fortuna che mi fu donata dal mio Pubblico?] C Collo sguardo sull'Italia, e specialmente sopra a Venezia, di cui mi vanto buon Cittadino; ho ordite, e composte forse venti rappresentazioni teatrali di nuovo e bizzarro aspetto, ed ho avuto l'ardire di farle esporre sulle nostre scene coll'unico desiderio di giovare, e di divertire.

84: m_{1,4} [~~Il prezzo delle opere mie fu soltanto quel compenso che a me ne venne di vedere i grandi d'un Pubblico~~] Il vedere i grandi che reggono i [~~talenti de'~~] cittadini colti [~~d'un Pubblico che amo occupati ed attenti~~] in [~~un innesto~~] apparecchi d'innesti ch'io mi sono ingegnato a procurare vari e proporzionati a tutti quegl'intelletti <diferenti> che compongono [~~un~~] <il mio> Uditorio, fu il compenso non meritato de' miei spettacoli teatrali] C Il vedere i grandi che reggono, i Cittadini colti, e il minuto popolo d'un Pubblico ch'io amo, occupati, ed attenti in varj apparecchi d'innesti, ch'io mi sono ingegnato a procurare che sieno cangianti, e proporzionati a tutti quegl'intelletti differenti che compongono un Uditorio, fu il compenso non meritato de' miei spettacoli teatrali.

85: m_{1,4} contemplare [~~gl'illustri~~] i sublimi talenti che reggono paghi per se medesimi nel divertimento] C contemplare i sublimi talenti che pressiedono al Governo, paghi per se medesimi del passatempo

86: m_{1,4} Paleso che tutte le opere ch'io feci per il Teatro anderanno alle stampe colla storia dell'origine della nascita loro, e con quanto a me parrà, non già perché [~~sieno degne~~] io le giudichi degne d'una [~~impresa~~] edizione, o della immortalità, ma col solo fine di onorare quel Pubblico che le ha onorate del suo sostegno sulle scene dell'Italia [~~nelle quali sussistono tuttavia da molti anni con utilità di que' comici che le espongono e con divertimento di quel Pubblico che le favorisce~~]. Pubblicherò ancora degl'altri miei scritti infelici, non già con la folle lusinga che siano opere meritevoli] C Paleso che tutte le opere ch'io scrissi per uso del Teatro italiano, anderanno alle stampe colla storia dell'origine della nascita loro, e con quanto a me sembrerà a proposito. Non anderanno disgiunti dalla stampa di queste degli altri miei scritti infelicissimi, non perché io abbia la folle lusinga, che sieno opere meritevoli

87: m_{1,2} per benevolenza] m_{1,3} C per simulata benevolenza – m_{1,2} stanno [~~commiserandomi~~] <sprezzandomi>] m_{1,3} stanno esortandomi <o sprezzandomi>] C stanno esortandomi, o sprezzandomi – m_{1,2} non mi addatto al genio loro] m_{1,3} non mi addatto [~~al genio loro~~] <al loro zelo>] non mi addatto al loro zelo – m_{1,3} lodo la sottile ~~coltura~~ e sublime coltura] C lodo la sottile, e sublime coltura – m_{1,3} <puramente> come recinti di <un decente> divertimento] C puramente come recinti d'un decente divertimento – m_{1,3} ridurre [~~l'universale~~] <i popoli> dell'Italia] C ridurre i popoli dell'Italia – m_{1,3} al loro gusto] al loro decantato buon gusto – m_{1,3} non sarò sciocco <a segno> di andare] C non sarò sciocco a segno di andare

– m_{1,3} andare in traccia [~~colle mie fantasie~~] <d’una> vergogna, insistendo nel Teatro con opere d’un’indole abborrita dalla mia nazione] andare in traccia d’una vergogna, insistendo nel Teatro per bizzarria, e mattezza, con opere d’un’indole abborrita dalla mia nazione

88: m_{1,3} Se mai avvenisse] C Non ho riguardo a dire, che se mai avvenisse – m_{1,3} un Pubblico ~~universale~~ ne’ suoi divertimenti di Teatro [~~ereduti~~] <concessi> da’ Principi] C un Pubblico ne’ suoi teatrali divertimenti concessi da’ Principi – m_{1,3} si ~~inducesse~~ riducesse] C si riducesse – m_{1,3} ~~ad abbandonare~~ a disprezzare e ad abbandonare le materialmente facete] C a disprezzare, e ad abbandonare le cappricciosamente facete – m_{1,3} temere i loro popoli <per essere> più corrotti che <per essere> educati] C temere, che i loro popoli sieno stati più corrotti, che educati

89: m_{1,3} Speriamo che ciò sia cosa non avvenga] C Speriamo che ciò sia cosa impossibile – m_{1,3} ci consoli ~~l’esempio~~ il vedere] C ci consoli il vedere – m_{1,3} inclina <con insistenza>] C inclina con insistenza – m_{1,3} l’esempio nell’educato Pubblico] C l’esempio che abbiamo nell’educato Pubblico – m_{1,3} colle parodie <le critiche, le stravaganze> e le maschere antiche] C colle parodie, le critiche, le facete stravaganze, e le maschere antiche – m_{1,3} hanno [~~il maggior concorso~~] <quel popolare favore>] C hanno quel popolare favore

90 [cfr. anche *supra*, § 71c]: m_{1,3} Io Confesserei <pubblicamente>] C Confesserei pubblicamente – m_{1,3} se per compenso ~~d’una tale~~ del mio rossore] C se per compenso del mio rossore – m_{1,3} che non si credono capaci di tessere e comporre un Corvo, un Augel belverde, un Mostro turchino, né le altre opere sceniche, ch’io ebbi il coraggio di produrre ne’ Teatri dell’Italia] C che non si credono capaci di innestare una forte passione, un seriofaceto, una chiara allegoria, una critica ragionata, la morale, il mirabile, colla imitazione della verità e della natura, in un *Corvo*, in un *Augel Belverde*, in un *Mostro turchino*, e in tante opere sceniche, ch’io ebbi coraggio di produrre sui Teatri dell’Italia, d’argomento, invero frivolisimo, ridicolo, e fanciullesco – m_{1,3} [~~direbbero soltanto~~] <risponderebbero>] C risponderebbero superbamente – m_{1,3} argomenti così puerili] C argomenti così puerili e triviali – m_{1,3} ritengo sospesa la mia ancora, sfidando però ogni scrittore ~~ad essere capace~~ a superarmi] C trattengo sospesa la mia ancora, sfidando però ogni scrittore a superarmi

91 [cfr. anche *supra*, § 71d]: m_{1,3} Protesto anzi] C Protesto tuttavia – m_{1,3} non degneranno] C sdegheranno – m_{1,3} in un’opera sola <con innocenza>] C in una sola opera con innocenza – m_{1,2} m_{1,3} col turpe specchio del Jeneval del Signor Mercier, novità che potria dare abbondanza di argomenti ~~da far arrossire~~ non da animare ma da far arrossire qualunque veneto teatrale scrittore] C col turpe specchio di scellerati famigliari, serj argomenti, novità

che potria dare dovizia di teatrali soggetti, non da animare ma da far arrossire qualunque Veneto tragico, o comico scrittore⁸⁰

93: m_{1,3} a' ristauratori] C a' ristauratori novelli – m_{1,3} alla mia nazione] C alla nostra nazione – m_{1,3} a me di divertire] C resti l'arbitrio a me di divertire – m_{1,3} alla mia nazione di concorrere] C e resti l'arbitrio alla mia nazione di concorrere

94 [per m_{1,3} cfr. *supra*, § 71d]: m_{1,5} risponde, che niente, riguardo allo spettacolo teatrale è durabile; ed [~~aggiungendo~~] <opponendo> quest'altro versetto italiano] m_{1,2} rispondo, che dipende dall'arte <sola> il far belli e immortali, tanto il vero, quanto il favoloso, che tutte le verità non sono oggetti da Teatro, e che niente riguardo allo spettacolo teatrale è durabile; ed opponendo al suo verso francese quest'altro italiano] C rispondo, che ne' scrittori, l'arte sola può far belli, e immortali tanto il vero, quanto il favoloso, e che lo scrittore senz'arte, non fa che guastare gli argomenti di verità, e di finzione; che tutte le verità non sono oggetti da Teatro, e che nulla riguardo lo spettacolo teatrale è durabile; ed opponendo al suo verso francese quest'altro italiano – m_{1,5} egli si ritira nel mezzo del suo adorato Pubblico] m_{1,2} C mi ritiro nel mezzo al mio adorato Pubblico – m_{1,4} [~~promettendo~~] <e promette> a questo di contribuire per quanto potrà] m_{1,2} Prometto a questo di contribuire in quanto potrò] C Prometto a questo di voler contribuire, in quanto posso – m_{1,5} indi] m_{1,2} C quindi – m_{1,5} baciamani affettuosi alli Signori Arnaud e Belloy, a' Comici italiani] m_{1,2} C baciamani affettuosi alli Signori Belloy, d'Arnaud, Mercier, Beaumarchais, Fealbar, a' Comici italiani – m_{1,5} che non diverrà mai Francia nel genio suo universale] m_{1,2} C che non diverrà mai Francia, né Inghilterra nel genio suo universale – m_{1,5} ripone per ora la penna nel suo calamajo] m_{1,2} C ripongo per ora la penna nel mio calamajo.

II.3 *Il processo ideativo e rielaborativo del manifesto Colombani*

Il complesso testimoniale di cui si dispone oggi per ricostruire processo compositivo e tradizione testuale del MC risulta più ricco e al tempo stesso meno problematico di quanto non si sia osservato per la PF: anche in questo caso, infatti, le nuove acquisizioni manoscritte offrono un fondamentale

⁸⁰ In m_{1,2} per dispersione del foglio precedente, del paragrafo, che apre la c. 20r, è documentato solo l'ultimo segmento, da *novità a scrittore*.

contributo per conoscere l'avantesto di quel singolare – del tutto inedito, come s'è visto, nel panorama settecentesco⁸¹ – affondo con cui Carlo Gozzi orchestrava la “discesa in campo” della sua prima iniziativa editoriale; ma il complesso delle carte rinvenute offre, come vedremo, un materiale documentario che se da un lato lascia chiaramente intuire la complessa gestazione del testo dispiegandone le multiformi stratigrafie redazionali, consente anche – per la maggiore sistematicità e perspicuità delle testimonianze superstiti – di riconoscere nel dettaglio il tracciato dell'evoluzione ideativa e rielaborativa, concorrendo in tal modo a collocare in una prospettiva “tridimensionale” la superficie piatta dell'unico testimone a stampa cui rimase consegnata la tradizione testuale del MC.

II.3.1 *Testimoni manoscritti*

Facendo parte a pieno titolo dell'edizione Colombani, di cui costituisce l'eclatante preambolo, del manifesto era già noto un importante testimone manoscritto, quello che valse come antografo di stampa e che, insieme agli altri relativi ai primi quattro tomi dell'edizione, era già stato acquisito dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia nel 1932⁸². A questo importante documento – che nulla tuttavia suggeriva del travaglio rielaborativo del testo, limitandosi tutt'al più a illuminare la sostanziale fedeltà e correttezza della composizione tipografica derivatane – le acquisizioni del 2003 hanno affiancato un insieme documentario di grande rilievo, che consente di visitare l'“officina” gozziana e scoprirne alcuni – talora sorprendenti – segreti.

⁸¹ Cfr. *supra*, p. 29, nonché le osservazioni alle pp. 257-259.

⁸² Per una descrizione di tali fondi, cfr. Stefano Trovato, *I codici gozziani acquistati nel 1932*, in *Carlo Gozzi 1720-1806*, cit., pp. 182-190.

Due sono dunque i complessi testimoniali manoscritti autografi del manifesto Colombani, entrambi naturalmente conservati presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia:

A) ms. It. IX, 680 (= 12070): codice cartaceo interamente autografo, con legatura moderna in mezza pelle, la cui copertina recita:
Tomo p.mo / Manifesto / Ragionamento ingenuo / Analisi tre melarance / Il Corvo / Il Cervo / La Turandotte, cc. 138.

In numerazione autonoma di carte, il codice è aperto dal:

Manifesto del Co: Carlo Gozzi / dedicato / A' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, e / Fogliuolantisti dell'Adria, cc. 1-11v (274x192).

Alla c. 11r (240x170) figura, sempre di mano gozziana, l'avviso dell'editore: Paolo Colombani librajò al Pubblico.

Nel margine inferiore della c. 10v sono registrate le date relative alla licenza di stampa, di non sempre agevole decifrabilità; figurano in complesso 5 date: sulla sinistra, « die 5 iulii 1772 viso et approbato quoad pertinet ad catholicam religionem, d. Hercules Pius Pavoni consiliarius S. Officii ven» e immediatamente sotto, cassato da matita rossa, «Adì 10 luglio 1772 Niente contro Principi boni costumi F. Gian Tommaso De Bonis»); sulla destra «18 luglio 1772, Niente contro a Principi e buoni costumi, Angelo Maria Barbaro R. R.» e, sottostante, «1772 18 luglio, R quanto a Papi e buoni costumi, Benedetto Apostoli Segretario»; ancora più in basso la data di registrazione presso la magistratura degli Esecutori contro la Bestemmia, «1772 19 luglio Per il Magistrato contro la Bestemmia Francesco Agazzi». Probabilmente si tratta delle fedi rilasciate dai revisori “laici” (De Bonis e Barbaro) e da quelli ecclesiastici (Pavoni e Apostoli) rispettivamente per il manifesto e per il tomo primo (cfr. anche *infra* le “fedi” registrate in m₁); anche se nella penultima pagina del codice (c. 137v), a seguito dell'ultima fiaba contenuta nel t. I Colombani, ricorrono due fedi in data 3 luglio 1772 (Pavoni) e del 25 luglio (De Bonis). Segnalo peraltro che la documentazione archivistica consente di appurare che il tomo primo ebbe licenza di stampa in data 18 luglio 1772, a seguito delle “fedi” rilasciate dal già citato revisore “laico” De Bonis in data 10 luglio 1772 e da quello ecclesiastico, Filippo Rosa Lanzi, in data 3 luglio 1772⁸³. Il dato comunque certo è che il manifesto venne licenziato contestualmente al tomo primo, e sia pur con autonoma certificazione di “liceità” morale e politica, e che il presente testimone manoscritto valse come antografo di stampa. Si tratta infatti di una copia in pulito, assolutamente priva di correzioni, e

⁸³ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 342, c. 104, n° 862 e f. 319.

molto sorvegliata sotto il profilo grafico e redazionale⁸⁴, su cui fu esemplata con rilevante fedeltà la redazione a stampa, fatte salve le consuete intermediazioni di stile tipografico, di cui daremo conto nel relativo apparato. [M₁].

B) Gozzi 8.5/2: «fascicolo legato da da c. 8 a c. 22 e carte sciolte (cc. 1-7 e 23-38); a. 1772; cc. 38 (cartolazione nuova a matita; bianche le cc. 5-7, 21-22 e 26-28; foglietti incollati su c. 9v e 20v); mm. 274x196 (rilevata alla c. 1). [...] Si tratta del manoscritto del *Manifesto* stampato nel 1772, quale presente in 8.5/1»⁸⁵.

Si tratta in realtà non di una documentazione unitaria, ma – come già nel caso del *Fajel* in Gozzi 17.9 – di un fascicolo conservante nuclei documentari distinti, di varia entità e valore:

1) Manifesto del Co: Carlo Gozzi / dedicato / A' magnifici Signori Giornalisti, / Prefattori, Romanzieri, Pubblicatori / di Manifesti, e Foglivolentisti dell'Adria, cc. 1r-7v (bianche le cc. 1v, 3v, 4v-7v), 274x195. Contiene, completo, il testo della sola dedica, di cui documenta, rispetto alla redazione definitiva, una precedente stesura e anche, al tempo stesso, l'evoluzione redazionale che determinerà il testo conclusivo: e cioè l'inserzione seriore (a c. 4r, segnalata da un asterisco) del futuro § 4, variante alternativa a quello che nella redazione originaria figurava con altra lezione a mo' di *post scriptum* della dedica stessa (cfr. *infra*, cap. II.3.6, p. 87) [d₁];

2) Manifesto del Co: Carlo Gozzi / dedicato / A' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Romanzieri, / Pubblicatori di Manifesti, e Foglivolentisti / dell'Adria, cc. 8r-22v (bianche le cc. 21r-22v), 275x195 alla c. 8, poi 296x197.

Contiene il testo della dedica (cc. 9r-11r; la c. 10, scritta sul solo recto, è costituita da un foglietto di formato 144x200, in cui è riportata l'integrazione del § 4; la redazione è senz'altro seriore a d₁ perché manca il *post scriptum* e figurano altre varianti evolutive), e quello del manifesto (cc. 12-20v), copia in pulito con occasionali cancellature, correzioni e integrazioni. Nel margine inferiore destro della c. 20v la fede di stampa del revisore "laico": «10 luglio 1772. Niente contro Principi e buoni costumi. Gio: Tomaso de Bonis», in quello inferiore sinistro quella del revisore ecclesiastico: «die 5 iulii 1772 viso et approbato quoad pertinet ad catholicam religionem, d. Hercules Pius Pavoni consiliarius S. Officii ven.». Si tratta, come conferma anche la presenza della certificazione per l'idoneità di stampa, di un manoscritto latore della redazione conclusiva, da cui poi

⁸⁴ Il manoscritto infatti presenta infatti un'impaginazione grafica molto accurata, distingue con scrupolo i corsivi ed è completo di note; d'altro canto, registra solo due refusi: in dedica § 8 la metatesi *epetito* (immediatamente di seguito ricorre la forma corretta *epiteto*) e nel manifesto § 21n, l'erronea concordanza in *della traduzioni*.

⁸⁵ Carlo Gozzi 1720-1806, cit., p. 134.

venne tratto M_1 , cioè la copia in pulito per l'allestimento tipografico del testo [$d_{1,1}$ - m_1];

3) cc. 23r-28v (bianche le cc. 26r-28v), 200x287, senza titolo. Contiene una redazione ridotta del solo manifesto, e deve essere lo sviluppo di m_0 (per cui cfr. *infra*, punto 5), anche se è caduta la “maschera” dell'editore (il discorso è appunto condotto dall'autore in prima persona) e la struttura argomentativa è molto più articolata, pur non raggiungendo neanche un terzo dello sviluppo definitivo (contiene infatti i §§ 1-12, omette i §§ 13-26, documenta i §§ 27-28 ma fa corrispondere alla lezione finale dei §§ 29-34 tutt'altra, molto più stringata redazione, in cui fra l'altro riconosce esplicitamente il proprio diretto impegno finanziario nell'iniziativa editoriale, contravvenendo a quello che sarà uno dei capisaldi delle sue strategie dissimulative, nonché ipotizza un'edizione in forse più di otto volumi)⁸⁶. Deve pertanto essere considerata redazione intermedia tra m_0 e m_1 e antecedente la primavera del 1772, come in particolare evidenzia l'assenza dei futuri §§ 13-26, variamente permeati dalla polemica contro le *Composizioni teatrali moderne* tradotte dalla Caminer, il cui primo tomo venne pubblicato non prima dell'aprile 1772⁸⁷ [$m_{0,1}$];

4) cc. 29r-34v, 200x288: contiene una redazione più evoluta della precedente, ma incompleta: in particolare, documenta i §§ 1-26 (con omissione dei §§ 18 e 23 – contenenti importanti riferimenti a Goldoni, per cui cfr. *infra* il relativo commento nel cap. III.4 –, nonché inversione dei §§ 15 e 16), ma l'ultimo paragrafo registra, rispetto alla lezione definitiva, un'espansione particolarmente pronunciata, che sarà appunto completamente rimossa dal testo conclusivo e che comporta comunque l'improvvisa sospensione dello sviluppo argomentativo: si tratta di una lunga e appassionata difesa della Caminer, presentata da un lato come vittima di occulti manipolatori (motivo che poi permarrà variamente modulato, e non solo nel manifesto), dall'altro come ammiratrice entusiasta dell'opera teatrale gozziana e solerte fautrice di una sua diffusione editoriale (motivo che verrà poi completamente riassorbito e rimosso dall'orizzonte polemista dell'autore); a riprova della veridicità di quanto asserito, Gozzi annuncia la pubblicazione di quella che avrebbe dovuto essere l'«assai umile prefazioncella» che la Caminer aveva originariamente ideato per le sue *Composizioni teatrali moderne*, prima di essere plagiata dagli «impostori», ma senza darne poi effettiva trascrizione. Un detrito, una cicatrice testuale di tutta questa lunga sequenza poi omessa è nella redazione definitiva del manifesto, allorché, appunto nel § 26, Gozzi formula l'ipotesi-intenzione, a cui poi non darà corso neanche nella redazione definitiva, di

⁸⁶ Cfr. *infra*, il commento al § 28 e il cap. IV.3, ai §§ 11 e 14. Per la problematica accennata a testo, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 18-25.

⁸⁷ Benché la pubblicazione fosse stata annunciata sin dall'ottobre 1771, la licenza di stampa per il primo volume era stata infatti rilasciata solo in data 31 marzo 1772: cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 342, c. 93, n° 765. Per le date di promozione e di pubblicazione dei vari tomi componenti le *Composizioni teatrali moderne* tradotte dalla Caminer, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 50-57.

«pubblicare una modesta, semplice, civile, legittima prefazioncella, e sua [della Caminer], ch'ella aveva preparata da porre alla testa delle sue opere teatrali tradotte dal francese, e che mi pervenne, comunque sia». Si tratta, con ogni evidenza, di una versione successiva alla pubblicazione del t. I delle *Composizioni teatrali moderne*, che registra la reazione prodotta “a caldo” nell'autore dalla lettura della relativa prefazione: secondo modi che verranno giudicati inadeguati all'efficacia argomentativa del manifesto (anche per la presumibile natura *fictional* del decantato documento probatorio, sulla cui annunciata produzione non a caso si interrompe il testo) [**m_{0,2}**];

5) Manifesto pubblicato da Paolo Colombani Librajo, cc. 35r-38v (bianca la c. 38r; la c. 38v, oltre ad alcuni calcoli matematici, contiene un appunto stravagante relativo al penultimo paragrafo della redazione definitiva del manifesto), 282x200. Si tratta senz'altro della redazione originaria del manifesto, ideata – secondo una pratica già collaudata, e che l'autore non mancherà di utilizzare anche in seguito⁸⁸ – ricorrendo a una “figura dello schermo”, e cioè attribuendo all'editore la paternità del testo. Che si tratti della versione originaria è naturalmente comprovato anche dall'assetto redazionale, più che dimezzato rispetto alla versione conclusiva, e contenente (preziose) indicazioni su quelle che avrebbero dovuto essere le prime intenzioni editoriali. Proprio per la sua autonomia testimoniale, nonché per il rilevante interesse storico-critico che riveste, se ne offre di seguito trascrizione integrale⁸⁹ [**m₀**].

II.3.2 *Analisi del processo genetico-rielaborativo*

Come si vede, la qualità dei testimoni è tale da rendere piuttosto agevole la ricostruzione del processo genetico e compositivo del manifesto: ideato contestualmente alla PF (che appunto annunciava l'imminente iniziativa editoriale, e con termini non dissimili da quelli ricorrenti nel manifesto, anche nelle sue più antiche redazioni)⁹⁰, e dunque ascrivibile nella sua genesi ideativo-compositiva al novembre-dicembre 1771, esso è

⁸⁸ Un importante antecedente è la prefazione intitolata *L'Editore A' Lettori dagl'occhi aperti* che Gozzi aveva redatto per quello che avrebbe dovuto essere «il tomo secondo della *Tartana*» (copia manoscritta in pulito, forse proprio per essere destinata in tipografia, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Mss. It., cl. IX, 328 [= 6080]; la citazione a c. 3v); per l'esemplificazione di altri consimili casi nella prassi editoriale gozziana, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., *passim*.

⁸⁹ Cfr. *infra*, cap. IV.3.

⁹⁰ Si confronti infatti il § 86 della PF con il § 12 del MC, attestato anche in **m₀** e **m_{0,1}**.

originariamente concepito in termini tali da dissimulare, sin dalle scelte allocutive, l'investimento della volontà autoriale e quasi di mettere la sordina al polemismo militante e apologetico, tentando sinanche di stemperarlo nel registro tendenzialmente asettico di una canonica informativa libraria (m_0); in tempi presumibilmente molto ravvicinati, Gozzi si rende conto dell'intima contraddizione di tale opzione compositiva, e cambia radicalmente registro, da un lato riassorbendo l'intermediazione della "figura dello schermo" e assumendo in prima persona la responsabilità dell'esposizione pubblica, dall'altro articolando le proprie strategie argomentative proprio facendo riferimento alle più collaudate tecniche della *noluntas auctoris* ($m_{0,1}$: si veda l'importante inserimento dei §§ 2-3, per cui cfr. *infra*, il relativo commento). In questa fase, il cui termine *ante quem* potrebbe essere considerato il gennaio-febbraio 1772, l'impostazione ideativa sembra debitrice verso l'esigenza di rispondere, oltre che alle provocazioni-sollecitazioni che avevano ispirato la PF (e dunque l'operato della Caminer e la sua eclatante affermazione nel contesto teatrale cittadino, proprio nel momento in cui il Conte aveva insediato il proprio operato artistico nel centro strategico dell'offerta spettacolare veneziana, il San Luca)⁹¹, agli attacchi di un Chiari e di un Piazza, nonché, forse, alla presa di posizione in materia teatrale che Domenico Caminer aveva espresso nell'ambito della recensione al *Del Teatro* di Francesco Milizia (tutti riconducibili al medesimo anno, il 1771)⁹²: non a caso, il baricentro argomentativo gravita tutto attorno all'esigenza di difendere «un rispettabile Pubblico» che «non dev'essere trattato come imbecille da una triviale, inonesta, rabbiosa audacia», perché «ha onorate, e che onora tuttavia di concorso con sofferenza» (§ 7) le sue opere teatrali, il cui valore artistico

⁹¹ Al riguardo, cfr. quanto argomentato nel cap. I.3, pp. 30-31, nonché il commento al § 4 della dedica del MC e al § 6 del MC, nel cap. III.4.

⁹² Per tali riferimenti, cfr. quanto osservato nel commento al § 4 della dedica del MC. È probabilmente in questa stessa fase che, come sarà argomentato a suo tempo, Gozzi avvia anche la composizione del *Ragionamento ingenuo*, la cui redazione originaria prevedeva una configurazione molto diversa da quella poi a stampa, sostanzialmente assorbita dall'apologia della Commedia dell'Arte e solo tangenzialmente interessata alla necessità di contrastare l'affermazione del dramma flebile. Su tale questione, cfr. Anna Scannapieco, *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingenuo»*, in «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», 3, 2010 (in corso di stampa).

non è certo riducibile all'apparenza dei loro «argomenti puerili» e i cui detrattori pertanto, «infelici, molesti e strani ingegnetti» (§ 6), vanno sbugiardati attraverso l'esposizione altrimenti pubblica, editoriale, delle opere stesse (a soddisfazione di quanto auspicato da quel Giuseppe Baretta che è sin dalla prima redazione del manifesto evocato come il vero ispiratore dell'iniziativa editoriale)⁹³. A quest'altezza cronologico-redazionale, e nonostante l'indubbia qualità degli investimenti già profusi nella PF, l'apporto teorico del manifesto è assai limitato, e sostanzialmente circoscritto alle pur rilevanti considerazioni che dietro titoli e argomenti «puerili» possono agire «apparecchi d'intreccio», «chiare, ed utili allegorie», «urbane facezie», «sana morale», «vigore delle passioni poste in circostanza robusta», forza di una «colta eloquenza» (§ 9) e, soprattutto, che «ne' falsi, e fanciulleschi argomenti è più difficile il tener fermo un Uditorio, e il commoverlo sino al grado delle lagrime, che con un argomento naturale, e di verità» (§ 10). A liberare le energie teoriche dell'autore – come spesso accade nell'itinerario di questo scrittore «antagonista» – saranno di lì a brevissimo altre, ben più rilevanti provocazioni contestuali, che determineranno il decisivo tracimare della *verve* polemista-teorica gozziana dai ristretti perimetri del genere (un manifesto di promozione libraria): la recensione di Domenico Caminer alla traduzione italiana del *Bourru bienfaisant* («Europa letteraria», gennaio 1772), in cui si illustrava il decadimento del teatro postgoldoniano, caratterizzato dal ritorno in auge di una commedia dell'arte aggiornata alle nuove strumentazioni dei «soggetti spagnoli» e del «meraviglioso», e – soprattutto – la pubblicazione del t. I delle *Composizioni teatrali moderne* tradotte da Elisabetta Caminer⁹⁴. Ecco allora che la necessità da un lato, di fronteggiare nuove critiche (o presunte tali)⁹⁵, dall'altro, soprattutto, di contrastare la formalizzazione e il farsi egemone di quel nuovo modello teatrale che la Caminer veniva consegnando alla prefazione delle sue traduzioni, inducono Gozzi ad articolare significativamente il piano

⁹³ Al riguardo, cfr. Ead., *Carlo Gozzi*, cit., in part. 25-28 e *passim*.

⁹⁴ Per le relative date di promozione-pubblicazione, cfr. *supra*, n. 87.

⁹⁵ Cfr. il commento al § 6 del MC.

originario del manifesto, con l'introduzione di ben 11 nuovi paragrafi (circa un terzo della redazione definitiva), ricchi naturalmente di riferimenti polemici alle nuove provocazioni culturali in atto. Ma che si tratti di una reazione "a caldo", è, come si accennava, comprovato dal fatto che la nuova redazione ($m_{0,2}$) si interrompe bruscamente, e a causa dell'incongruo sviluppo che in essa assumeva l'ultimo paragrafo (il § 26 della redazione definitiva), interamente assorbito da un ossimorico ritratto della Caminer, bilanciato tra critica, apologia e proteste di amicizia, non prive di sfumature galanti, in cui la «giovinetta» e ormai temibile concorrente veniva addirittura insignita del ruolo di *fan* della produzione teatrale gozziana e della sua stessa pubblicazione («ella mi ha ben venti volte stimolato con ingegnose ed efficaci maniere, a non tenere inedite le opere mie, ma a pubblicarle»)⁹⁶. Sulla veridicità di tali affermazioni non è dato, allo stato attuale della ricostruzione documentaria, esprimersi (anche se è certo che la Caminer mantenne sempre nei confronti del Conte, anche dopo le sue bellicose prese di posizione, toni di rispettosa ammirazione)⁹⁷; né tanto meno è dato appurare alcunché circa l'esistenza effettiva della «assai umile prefazioncella» che la Caminer avrebbe originariamente ideato per la sua collezione teatrale, prima di rendersi strumento inconsapevole (cosa non può la «femminile debolezza»...)⁹⁸ della «lorda indiscretezza degli impostori». Quanto si può ragionevolmente ipotizzare è che l'autore abbia da un lato percepito come incongruo al contesto, e potenzialmente controproducente, un simile taglio argomentativo, che finiva per sbilanciare su di un piano troppo privato (quando non intimistico) la strategia di una polemica che intendeva ambire a un respiro di carattere teorico generale (a tacere del fatto che ricondurre surrettiziamente alle sollecitazioni dell'avversaria la risoluzione a pubblicare le proprie opere poteva risultare troppo rischiosa *performance* della propria *noluntas auctoris*); dall'altro, che appunto il bisogno di un più disteso, e al tempo stesso distaccato, confronto con le posizioni assunte dalla Caminer, inducesse Gozzi a

⁹⁶ Cfr. *infra*, cap. II.3.6, pp. 91-92.

⁹⁷ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 39-40.

⁹⁸ Cfr. *infra*, cap. II.3.6, p. 92.

interrompere (e poi rimuovere dalla redazione definitiva) lo sviluppo argomentativo di $m_{0,2}$, demandando ad altra sede, più opportuna, la disanima delle relative problematiche: e cioè a quel *Ragionamento ingenuo* che non a caso è espressamente evocato dal § 26 di $m_{0,2}$ ⁹⁹. La rielaborazione della redazione originaria del *Ragionamento ingenuo*¹⁰⁰ si incunea insomma nell'elaborazione del manifesto, ne sospende probabilmente la realizzazione, e ne chiarisce anche le intenzioni finali: a cominciare dalla decisione di escludere dal piano editoriale, come invece espressamente prevedeva m_0 , la pubblicazione delle traduzioni dal francese¹⁰¹. Come poter infatti costringere il proprio impulso antagonista – e le proprie ambizioni artistiche – a misurarsi sullo stesso terreno, quello della traduzione, che distingueva l'operato della Caminer? Tanto più che una simile scelta consentiva di assestare un ulteriore, possente affondo contro l'odiosamata avversaria: «Gl'Italiani, ai quali è resa comune oggimai la lingua francese, potranno leggere ne' loro originali con maggior piacere, che in una traduzione, coteste opere, né io intendo di contribuire ad accrescere que' volumi, che fanno apparire l'Italia povera di talenti, e di educazione»¹⁰². Protratta presumibilmente sino a giugno inoltrato, e forte della chiarezza teorica guadagnata con la definitiva messa a punto del *Ragionamento*, la redazione conclusiva del manifesto giunge al controllo dei revisori ancora costellata di correzioni e integrazioni (m_1): a riprova dello strenuo impegno teorico, protrattosi per sei mesi¹⁰³, che aveva sostenuto la realizzazione del tanto temuto, e tanto desiderato, battesimo editoriale.

⁹⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr. *supra*, n. 92.

¹⁰¹ Cfr. *infra*, cap. IV.3, p. 250 e il § 32 del manifesto, inserito solo a partire da m_1 .

¹⁰² Cfr. il § 32 del MC.

¹⁰³ Del tutto destituita dunque di fondamento l'ipotesi, peraltro non suffragata da alcun riscontro documentario, che il manifesto fosse pubblicato immediatamente a ridosso del *Fajel*, «probabilmente nel febbraio del 1772» (Luisa Giari, *Carlo Gozzi in guerra con le traduzioni del teatro francese moderno, ovvero i sentimenti nascosti sotto le idee*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur*, cit., p. 197).

II.3.3 *Testimoni a stampa*

Naturalmente, dato il peculiare carattere del testo, l'unico testimone a stampa è quello legato al varo dell'iniziativa editoriale:

MANIFESTO / DEL CO: CARLO GOZZI, / *DEDICATO* / A' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, / Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, / e Fogliolantisti dell'Adria, s.n.t. [ma: Venezia, Colombani, 1772], pp. 24. La dedica, in corsivo, ricorre alle pp. 3-6; il testo del manifesto, in tondo, alle pp. 7-22. Alle pp. 23-24: Paolo Colombani Librajo / al pubblico. [C]

Del tutto anomalo, nelle sue stesse proporzioni, rispetto a consimili pubblicazioni di promozione libraria (solitamente circoscritte a poche pagine), l'opuscolo si presenta in una fattura sobria ed elegante. L'analisi della stampa, e soprattutto la possibilità di collazionarla con l'esemplare manoscritto da cui fu esemplata, denotano un notevole livello di sorveglianza tipografica e una pronunciata fedeltà all'antigrafo manoscritto. Due solo infatti i refusi (manifesto § 20: rircostanza] circostanza – *ivi* § 25: efficacissimaj] efficacissima) e cinque sole le lezioni che, anche per il riscontro della testimonianza autografa, possono essere considerate sicuramente erronee:

dedica, § 6: Considerate, Magnifici Signori, miei] Considerate Magnifici Signori miei, – *ivi*, § 7: *Jenevel*] *Jeneval* – manifesto, § 12: differenti nella loro indole, grado, grado] differenti nella loro indole grado grado¹⁰⁴ – *ivi*, § 19: intratterranno] intratterranno – *ivi*, § 34: repondez-vous] repondez-vous.

Non mancano le consuete normalizzazioni di tipo grafico e interpuntivo (di cui si offre descrizione nel paragrafo successivo), ma non in misura tale da alterare in profondità la fisionomia redazionale del testimone manoscritto.

¹⁰⁴ Anche nelle testimonianze autografe del *Ragionamento ingenuo* l'espressione «grado grado» ricorre sempre senza virgola.

Naturalmente del tutto assenti varianti di ordine sostanziale, se non in un caso, che potrebbe peraltro essere ascritto anche ad omissione involontaria (cfr. *infra*, cap. II.3.6, p. 87, al § 5).

II.3.4 Varianti grafico-formali

Secondo le stesse modalità utilizzate per la PF, si registrano qui le varianti di tipo grafico-formale riscontrabili tra testimone a stampa e testimoni manoscritti latori di copia in pulito ($d_{1,1}$, m_1 , M_1). Per segnalare la varie partizioni testuali, cui farà seguito il numero del paragrafo interessato dall'occorrenza variantistica, si farà ricorso alle seguenti abbreviazioni: D = dedica; M = manifesto; AE = avviso dell'editore.

Per le varianti di ordine sostanziale, cfr. *infra*, cap. II.3.6.

II.3.4.1 Varianti paragrafematiche: interpunzione

D § 1: $d_{1,1}$ Manifesto ch'io] M_1 C Manifesto, ch'io – $d_{1,1}$ O grandi e] M_1 C O grandi, e – $d_{1,1}$ Fogliolantisti dell'Adria; io] M_1 C Fogliolantisti dell'Adria, io – $d_{1,1}$ M_1 mezzi che] C mezzi, che – $d_{1,1}$ stampare; e non vi donerò] M_1 C stampare, e non vi donerò – $d_{1,1}$ d'altro ch'io] M_1 C d'altro, ch'io – $d_{1,1}$ benissimo che] M_1 C benissimo, che – D § 2: $d_{1,1}$ M_1 ragione ch'egli] C ragione, ch'egli – D § 3: $d_{1,1}$ M_1 stima ch'io] C stima, ch'io – D § 4: $d_{1,1}$ M_1 umiliazione che apparisce] C umiliazione, che apparisce – $d_{1,1}$ M_1 impertinenze che] C impertinenze, che – D § 5: $d_{1,1}$ in modo che] M_1 C in modo, che – D § 7: $d_{1,1}$ aspetto più forti] M_1 C aspetto, più forti – D § 8: $d_{1,1}$ M_1 manifesto ch'io] C manifesto, ch'io – $d_{1,1}$ sotto la vostra veramente immensa ombra] M_1 C sotto la vostra, veramente immensa, ombra – $d_{1,1}$ M_1 impostori riguardo] C impostori, riguardo – $d_{1,1}$ M_1 siate certi che] C siate certi, che – $d_{1,1}$ M_1 tra quelli che] C tra quelli, che – D § 9: $d_{1,1}$ M_1 triviale e inerte] C triviale, e inerte – $d_{1,1}$ scrittore che] M_1 C scrittore, che – M § 1: m_1 M_1 ragioni colle quali] C ragioni, colle quali – m_1 M_1 giudichi ch'io] C giudichi, ch'io – m_1 M_1 presumendo che] C presumendo, che – M § 2: m_1 M_1 esito teatrale che ebbero] C esito teatrale, ch'ebbero – m_1 rappresentazioni; vestite] M_1 C rappresentazioni, vestite – M § 3: m_1 M_1 da quelle che] C da quelle, che – m_1 M_1 a lungo rinchiusi] C a lungo, rinchiusi

– m₁ M₁ cambiamento che] C cambiamento, che – M₁ di questi perché] m₁ C di questi, perché – m₁ con queste, in quel modo che] M₁ con queste in quel modo che] C con queste, in quel modo, che – m₁ M₁ opere mie ch'egli] C opere mie, ch'egli – m₁ M₁ né ciò dicendo ho] C né, ciò dicendo, ho – m₁ M₁ valente ed onesto] C valente, ed onesto – M₁ tutte, e per il valore] m₁ C tutte e per il valore – M § 4: m₁ ciò ch'io] M₁ C ciò, ch'io – m₁ M₁ morigerata ed esperta] C morigerata, ed esperta – m₁ M₁ quella che] C quella, che – M § 5: m₁ M₁ Venezia parecchi] C Venezia, parecchi – m₁ M₁ energia che è] C energia, ch'è – M § 6: m₁ M₁ ragioni che] C ragioni, che – m₁ M₁ tutto ciò che] C tutto ciò, che – M § 6: m₁ M₁ Pubblico che] C Pubblico, che – m₁ M₁ opere, sarebbe] C opere sarebbe – m₁ M₁ gli increati, un benigno] C gl'increati un benigno – M § 8: m₁ M₁ pubblicazione ch'io] C pubblicazione, ch'io – m₁ M₁ protesto ch'io] C protesto, ch'io – m₁ immensa, e indefessa] M₁ immensa e indefessa] C immensa, e indefessa – m₁ M₁ applausi che] C applausi, che – m₁ M₁ ogni volta che] C ogni volta, che – m₁ M₁ ricevute per quanto posso,] C ricevute, per quanto posso, – M § 9: m₁ M₁ sul Teatro, stia] C sul Teatro stia – m₁ M₁ titoli ed argomenti] C titoli, ed argomenti – m₁ distinguere, né] M₁ C distinguere né – m₁ M₁ chiare ed utili] C chiare, ed utili – m₁ una armoniosa, ed efficacissima] M₁ una armoniosa ed efficacissima] C un' armoniosa, ed efficacissima – M § 10: m₁ M₁ Gli scrittori i quali] C Gli scrittori, i quali – m₁ uditorio e] M₁ C Uditorio, e – m₁ scrivendo, di far] M₁ C scrivendo di far – m₁ M₁ secolo, le cose] C secolo le cose – M § 11: m₁ M₁ proposizione ch'io, coll'appoggio di salde prove, sosterrò] C proposizione, ch'io coll'appoggio di salde prove sosterrò – m₁ M₁ opere che] C opere, che – m₁ M₁ dichiarando ch'io] C dichiarando, ch'io – m₁ detti ch'io posi] M₁ C detti, ch'io posi – m₁ italiane ch'io] M₁ C italiane, ch'io – m₁ M₁ e che cadendo] C e che, cadendo – M § 12: m₁ impressione, mi fa] M₁ C impressione mi fa – m₁ differenti nella loro indole grado grado,] M₁ differenti nella loro indole grado grado] C differenti nella loro indole, grado, grado – M₁ per quella novità che] m₁ C per quella novità, che – m₁ M₁ ozio che] C ozio, che – m₁ M₁ ragioni ch'io] C ragioni, ch'io – m₁ M₁ volumi che] C volumi, che – M § 13: m₁ M₁ Tutto ciò che] C Tutto ciò, che – m₁ colpa mia che] M₁ C colpa mia, che – m₁ impostori i quali] M₁ C impostori, i quali – m₁ verità idolo] M₁ C verità, idolo – M § 14: m₁ M₁ fonti da' quali] C fonti, da' quali – m₁ direzione che] M₁ C direzione, che – m₁ a proposito, e siccome] M₁ C a proposito; e siccome – m₁ la impostura] M₁ C l'impostura, – m₁ M₁ coll'arma del vero mi sarà] C coll'arma del vero, mi sarà – M₁ falsamente e] m₁ C falsamente, e – M § 14n: m₁ M₁ si dice che] C si dice, che – m₁ M₁ non è che] C non è, che – m₁ Proverò che] M₁ C Proverò, che – M § 15: m₁ M₁ corregge per non] C corregge, per non – m₁ M₁ illuminarlo s'egli] C illuminarlo, s'egli – m₁ M₁ impostura che] C impostura, che – M § 16: M₁ gli impostori e] m₁ C gl'impostori, e – m₁ verità che] M₁ C verità, che – M₁ dette e che] m₁ C dette, e che – M₁ Pubblico e] m₁ C Pubblico, e – m₁ sempre effimeri riguardo] M₁ C sempre effimeri, riguardo – m₁ M₁ passione o] C passione, o – m₁ M₁ d'Arnaud che] C d'Arnaud, che – m₁ M₁ quello che] C quello, che – m₁ M₁ dannoso e] C dannoso, e – m₁ M₁ irregolarità e] C irregolarità, e – M § 17: m₁ M₁ *cucina* non si] C *cucina*, non si – M § 18:

m₁ M₁ sosterrò che] C sosterrò, che – m₁ M₁ novità colle quali] C novità, colle quali – M § 19: m₁ M₁ generi che] C generi, che – m₁ tanto allegri quanto] M₁ C tanto allegri, quanto – M₁ pericoloso specialmente] m₁ C pericoloso, specialmente – m₁ M₁ ciò che] C ciò, che – M § 20: m₁ M₁ aducendo che (m₁: adducendo)] C adducendo, che – m₁ M₁ di improprietà ebbe] C d'improprietà, ebbe – m₁ M₁ quelle che] C quelle, che – m₁ conobbe e] M₁ C conobbe, e –:m₁ la ampollosa eloquenza, confessando] M₁ C l'ampollosa eloquenza confessando – m₁ M₁ confessando che] C confessando, che –M₁ ingegnosa e] m₁ C ingegnosa, e – M § 21: m₁ M₁ perniziosa sparsa] C perniziosa, sparsa – m₁ M₁ *agl'occhi e agl'orecchi e] C agli occhi, e agli orecchi, e* – m₁ M₁ essendo che] C essendo, che – m₁ M₁ all'intelletto ed al] C all'intelletto, ed al – m₁ M₁ a tale che] C a tale, che – M₁ troverà che] m₁ C troverà, che – M § 22: m₁ scrivere che] M₁ C scrivere, che – m₁ M₁ degl'altri che] C degli altri, che – M₁ Goldoni ed] m₁ C Goldoni, ed – M § 23: m₁ M₁ degno che] C degno, che – m₁ M₁ lusingo che] C lusingo, che – M₁ irragionevoli e] m₁ C irragionevoli, e – M § 24: m₁ M₁ coloro che] C coloro, che – certo che] M₁ C certo, che – M₁ che se] m₁ C che, se – m₁ M₁ i quali se] C i quali, se – M § 25: m₁ M₁ candida e] C candida, e – m₁ fondati e] M₁ C fondati, e – m₁ M₁ urbani e] C urbani, e – m₁ M₁ tomi ch'egli] C tomi, ch'egli – M § 26: m₁ M₁ verità ch'io] C verità, ch'io – m₁ M₁ Arnaud ch'io] C Arnaud, ch'io – m₁ assolutamente che] M₁ C assolutamente, che – m₁ M₁ secolo in cui] C secolo, in cui – m₁ M₁ non rimane che] C non rimane, che – m₁ M₁ lettere che] C lettere, che –m₁ M₁ grandeggiare facendo] C grandeggiare, facendo – m₁ M₁ pochi che] C pochi, che – m₁ M₁ Caminer fanciulla] C Caminer, fanciulla – m₁ M₁ *giovinetta che] C giovinetta, che* – m₁ M₁ *ha fatto fa] C ha fatto, fa* – m₁ *penna e] M₁ C penna, e* – m₁ M₁ amicizia che] C amicizia, che – m₁ M₁ per il suo esempio, dell'applauso] C per il suo esempio dell'applauso – M § 26n: m₁ M₁ giovine come] C giovine, come – m₁ Caminer a tradurre] M₁ C Caminer, a tradurre – m₁ penna e] M₁ C penna, e – m₁ M₁ Proverò che] C Proverò, che – M § 27: m₁ M₁ ho considerato un prezzo ch'io non meritava l'onore] C ho considerato un prezzo, ch'io non meritava, l'onore – M § 28: m₁ M₁ applausi che] C applausi, che – M § 29: 29: m₁ M₁ Colombani Librajo (m₁: librajo)] C Colombani, Librajo – m₁ M₁ solo ch'io] C solo, ch'io – m₁ M₁ Associati che (m₁: associati)] C Associati, che – m₁ M₁ se ho demeritati la cordialità, e 'l compatimento (m₁: il)] C se ho demeritata la cordialità, e 'l compatimento – m₁ Pubblico che] M₁ C Pubblico, che – M § 30: m₁ sceniche che] M₁ C sceniche, che – m₁ M₁ teatrale ch'io] C teatrale, ch'io – m₁ M₁ non essere stata che] C non essere stata, che –m₁ M₁ rappresentazioni che] C rappresentazioni, che – m₁ M₁ non darò che] C non darò, che –m₁ M₁ ciò che] C ciò, che – m₁ quella ch'io] M₁ C quella, ch'io – m₁ inezia senza] M₁ C inezia, senza – M § 31: M₁ volume, averà] m₁ C volume averà – m₁ M₁ Pubblico ch'io] C Pubblico, ch'io –M₁ per istinto e per] m₁ C per istinto, e per – M § 32: m₁ M₁ ragioni che] C ragioni, che – m₁ M₁ teatrali che] C teatrali, che – m₁ M₁ linguaggio incolto a cui] C linguaggio incolto, a cui – m₁ M₁ volumi ch'io] C volumi, ch'io – m₁ M₁ volumi che] C volumi, che – m₁ M₁ tradotte come a me fu possibile] C tradotte, come a me fu possibile, – M₁ grand'uomo che] m₁ C

grand'uomo, che – M § 33: m₁ M₁ volumi ch'io] C volumi, ch'io – m₁ pubblico che] M₁ C pubblico, che – AE § 1: M₁ Pubblico ch'io] C Pubblico, ch'io.

II.3.4.2 Varianti paragrafematiche: maiuscole

D § 4: d_{1,1} dedicatoria] M₁ C Dedicatoria – D § 5: d_{1,1} M₁ repubblica] C Repubblica – M § 2: m₁ comiche] M₁ C Comiche – m₁ M₁ italiane] C Italiane – M § 5: m₁ inglese] M₁ C Inglese – M § 8: m₁ giudice] M₁ C Giudice – M § 9: m₁ giudice] M₁ C Giudice – M § 12: m₁ patria] M₁ C Patria – M § 20: m₁ M₁ spagnola [...] spagnoli] C Spagnuola [...] Spagnuoli – m₁ M₁ spagnoli] C Spagnuoli – M § 22: m₁ comici] M₁ C Comici – M § 25: m₁ patria] M₁ C Patria – m₁ romanzi [...] giornali] M₁ C Romanzi [...] Giornali – M § 29: m₁ libraj] M₁ C Libraj – m₁ associati] M₁ C Associati – M § 32: m₁ M₁ italiani (2 occorrenze)] C Italiani – AE § 1: M₁ opere] C Opere.

II.3.4.3 Varianti grafico-fonetiche: elisione e apocope

D § 1: d_{1,1} v'ha] M₁ C vi ha – M₁ la Italia] d_{1,1} C l'Italia – D § 4: d_{1,1} M₁ gl'occhi] C gli occhi – D § 7: M₁ de' Jeneval] d_{1,1} C del Jeneval – D § 8: d_{1,1} quest'epiteto] M₁ C questo epiteto – d_{1,1} M₁ della onestà] C dell'onestà – M § 1: m₁ M₁ mi indussero] C m'indussero – m₁ M₁ tediare] C tediare – M § 3: M₁ dagl'Uditori] m₁ C dagli Uditori – m₁ M₁ la infallibile] C l'infallibile – m₁ quelle che erano] M₁ C quelle ch'erano – m₁ la accuratezza] M₁ C l'accuratezza – M § 5: m₁ M₁ che è] C ch'è – M § 7: m₁ M₁ deve essere] C dev'essere – M₁ degl'onori] m₁ C degli onori – m₁ M₁ gli increati] C gl'increati – M § 7: m₁ M₁ le altre] C l'altre – m₁ M₁ mi induce] C m'induce – M § 9: m₁ M₁ cagione] C cagion – m₁ di intreccio] M₁ C d'intreccio – m₁ M₁ una armoniosa] C un'armoniosa – M § 10: m₁ M₁ cogl'argomenti (1 sola occorrenza)] C cogli argomenti – M § 12: m₁ M₁ di una] C d'una – m₁ M₁ quello teatrale] C quel teatrale – M § 14: m₁ gl'argomenti] M₁ C gli argomenti – m₁ la impostura] M₁ C l'impostura – M § 15: m₁ essere corretto] M₁ C esser corretto – M₁ nei panni] m₁ C ne' panni – M § 16: m₁ M₁ gli impostori] C gl'impostori – M § 17: M₁ degl'esteri] m₁ C degli esteri – M § 18: m₁ M₁ gli impostori] C gl'impostori – M § 19: m₁ M₁ dire] C dir – M § 20: m₁ M₁ gli Italiani] C gl'Italiani – m₁ M₁ di improprietà] C d'improprietà ebbe – m₁ M₁ di innegabile] C d'innegabile – m₁ M₁ della esperienza] C della sperienza – m₁ de' spagnoli] M₁ C degli Spagnuoli – m₁ la ampollosa] M₁ C l'ampollosa – m₁ M₁ la irregolarità] C l'irregolarità – M § 21: m₁ di impostura] M₁ C d'impostura – m₁ M₁ gli italiani] C gl'italiani – m₁ M₁ agl'occhi e agl'orecchi] C agli occhi, e agli orecchi – m₁ M₁ gl'occhi e gl'orecchi] C gli occhi, e gli orecchi – M₁ degl'oggetti] m₁ C degli oggetti – M § 22: m₁ M₁ degl'altri] C degli altri – M § 23: m₁ M₁ alla immortalità] C all'immortalità – M § 24: m₁ dagli impostori] M₁ C dagl'impostori, –

m₁ M₁ alla innocente] C all'innocente – M § 25: m₁ M₁ si attiene] C s'attiene – M₁ ai meno] m₁ C a' meno – m₁ M₁ dalla esperienza] C dalla sperienza – m₁ M₁ alla infelice] C all'infelice – m₁ M₁ la impostura] C l'impostura – M § 26: m₁ M₁ di innegabile] C d'innegabile – m₁ M₁ si incomincia] C s'incomincia – m₁ M₁ la impostura] C l'impostura – m₁ M₁ la adulo] C l'adulo – m₁ M₁ la averei] C l'averei – m₁ una onesta] M₁ C un'onesta – m₁ M₁ quella impostura] C quell'impostura – M § 26n: m₁ M₁ una onesta] C un'onesta – m₁ M₁ come è] C com'è – M § 27: m₁ dalla inetta] M₁ C dall'inetta – M § 28: m₁ de' quali] M₁ C dei quali – m₁ M₁ la impressione] C l'impressione – M § 29: m₁ M₁ gl'ordini] C gli ordini – m₁ e il compatimento] M₁ C e 'l compatimento – M § 30: m₁ una ardità] M₁ C un'ardita – m₁ M₁ una esperienza] C una sperienza – m₁ si è] M₁ C s'è – M § 32: m₁ M₁ gli italiani (2 occorrenze)] C gl'Italiani – m₁ M₁ degli impostori] C degl'impostori.

II.3.4.4 Varianti grafico-fonetiche: i- prostetica

D § 1: d_{1,1} M₁ per spassare] C per ispassare – M § 4: m₁ M₁ per spassare] C per ispassare.

II.3.4.5 Varianti grafico-fonetiche: resa grafica del francese

M § 33: m₁ Boileau] M₁ C Boelò – M §34: m₁ M₁ repondrez-vous] C repondez-vous.

II.3.4.6 Varianti grafico-fonetiche: grafie analitiche-sintetiche

M § 18: m₁ M₁ ne meno] C nemmen.

II.3.4.7 Varianti grafico-fonetiche: consonantismo

D § 1: d_{1,1} oppinioni] M₁ C opinioni – D § 2: d_{1,1} Trufaldino] M₁ C Truffaldino – D § 3: d_{1,1} indeffessa] M₁ C indefessa – D § 6: d_{1,1} M₁ Nicola] C Niccola – M § 5: m₁ M₁ diffesa] C difesa – M § 8: m₁ indeffessa] M₁ C indefessa – M § 15: m₁ oppinioni] M₁ C opinioni – M § 16: m₁ diffesa] M₁ C difesa – M § 17: m₁ M₁ ribbrezzo] C ribrezzo – M § 20: M₁ aducendo] m₁ C adducendo – m₁ M₁ piccola] C piccola – m₁ M₁ disapprovare] C disapprovare – M § 25: m₁ M₁ annichillazione] C annichilazione – M § 26: m₁ M₁ disuasa] C dissuasa – M § 28: m₁ M₁ diffesa] C difesa – M § 30: m₁ M₁ diformata] C difformata – m₁ M₁ difusa] C diffusa – M § 33: m₁ M₁ rinovello] C rinnovello.

II.3.4.8 Varianti grafico-fonetiche: vocalismo

D § 1: d_{1,1} minaccie] M₁ C minacce – M § 26: m₁ giovane] M₁ C giovine – M § 30: m₁ M₁ *Melarançie*] C *Melarançe* – m₁ M₁ puntuale] C puntuale.

II.3.4.9 *Uso dell'articolo*

M § 10: m₁ i più interessanti] M₁ C più interessanti – AE § 1: M₁ uscire alla] a stampa] C uscire a stampa.

II.3.4.10 *Varianti morfologiche, morfosintattiche, sintattiche, ordine delle parole*

D § 2: d_{1,1} averessimo] M₁ C avressimo – M § 6n: m₁ M₁ sino oggidì] C sino al dì d'oggi – M § 12: m₁ fo la pubblicazione] M₁ C fa la pubblicazione – M § 21: m₁ M₁ vadino] C vadano – M § 21n: 21n: m₁ delle traduzioni] M₁] della traduzioni] C della traduzion – M § 22: m₁ sopra a cotesto] M₁ C sopra cotesto – m₁ basta a] M₁ C basta per – M § 26: m₁ S'io sarò] M₁ C Se sarò – M § 29: m₁ M₁ se ho demeritati la cordialità, e 'l compatimento (m₁: il)] C se ho demeritata la cordialità, e 'l compatimento.

II.3.5 *Analisi della variantistica grafico-formale*

Come si vede, la categoria variantistica di gran lunga maggioritaria è quella che si produce in ambito interpuntivo, secondo una dinamica correttoria la cui paternità per lo più si può ragionevolmente ascrivere a processi di mera intermediazione tipografica: si tratta infatti di 170 interventi, nella stragrande maggioranza identificabili con la meccanica inserzione di virgola davanti a congiunzione e rispetto ai quali i testimoni manoscritti possono trovare solo occasionale concordanza (50 complessivamente i casi in cui uno dei 2 manoscritti converge con la lezione a stampa: e segnatamente quello che valse da antografo, M₁, che concorda con C in 35 casi; negli altri 15 è invece proprio M₁ che omette una virgola invece presente in m₁ e poi ripristinata in C). La considerazione che si tratta di una caratteristica interpuntiva pressoché generalizzata nelle stampe settecentesche e che,

d'altro canto, non trova invece riscontro – nella sua meccanica sistematicità – nei testimoni autografi, induce a ritenere che la prassi gozziana in materia fosse molto più elastica e duttile, e che pertanto le lezioni documentate dal testimone a stampa non debbano indurre ad alcuna forma di soggezione ecdotica.

Molto più chiara la linea evolutiva delle intenzioni autoriali in un altro delicato ambito della paragrafematica settecentesca come quello delle maiuscole: in questo settore l'incidenza dell'intermediazione tipografica è decisamente minore, essendo già attestata nell'evoluzione delle testimonianze manoscritte una precisa tendenza all'inserimento – evidentemente percepito come caratterizzante – della maiuscola (sono infatti 11 casi sui 19 complessivi che M_1 interveniva in tal senso su m_1 ; estremamente significativo al riguardo il quadro documentario della PF – per cui cfr. *supra*, pp. 45-46 – dove addirittura è il testimone a stampa a riassorbire, in 9 casi su 14, la maiuscola presente nel manoscritto).

Non un fenomeno di meccanica sovrapposizione di stile tipografico, ma una vera e propria normalizzazione redazionale interviene nell'ambito dei fenomeni di elisione e apocope, non a caso la categoria variantistica maggiormente rappresentata dopo quella dell'interpunzione. Si tratta di una settantina di interventi, la stragrande maggioranza dei quali prevede l'introduzione da parte del testimone a stampa di forme elise o – più raramente – apocopate, ben scarsamente rappresentate (in solo una ventina di occorrenze) nei testimoni manoscritti. Se nella maggior parte dei casi la preservazione della forma piena non sembra avere alcuna caratterizzazione stilistica (ma forse è semmai solo indice di scarsa dimestichezza con la normativa grammaticale, esprimendosi in forme come *la Italia* o *la impostura*), in altri sembra decisamente connotare l'*usus scribendi* gozziano in termini di marcata estraneità a un registro letterario, o, ancor meno, toscaneggiante: penso in particolar modo alla mancata introduzione (“sanata” dalla revisione tipografica) dell'apocope postvocalica nelle forme di plurale maschile delle preposizioni articolate (*nei panni* > *ne' panni*)

sintomatica spia di letterarietà e, soprattutto, toscanismo¹⁰⁵; o, ancor più, all'utilizzo dell'elisione nelle preposizioni articolate composte con *gli* davanti a parola iniziante per vocale diversa da *i* (*agl'occhi*), e viceversa il suo sistematico rigetto davanti a parole inizianti per *i* (*gli impostori*) – entrambi normalizzati dal revisore Colombani – che apertamente configurano l'estraneità della sensibilità linguistica gozziana alle più accreditate prescrizioni normative¹⁰⁶. Nella stessa direzione va anche la mancanza di apocope postconsonantica davanti a parola iniziante per consonante, «secondo il modulo ritmico della tradizione letteraria toscana»¹⁰⁷, o la mancata elisione nel caso dei pronomi personali atoni davanti a verbo iniziante per vocale (ad esempio, rispettivamente, *dire ciò e mi induce*, naturalmente “corretti” dal testimone a stampa).

D'altro canto, non sono questi gli unici ambiti in cui quell'accigliato purista che avrebbe inteso essere il conte Gozzi si dimostra non “all'altezza” dei suoi venerati «antichi maestri», e deve rimettersi alle cure redazionali dell'editore: come attestano, nei manoscritti, la mancata prostesi di *i* davanti a *s* implicata e dopo parola uscente in consonante, «secondo abitudini consolidate della tradizione toscana, sancite da grammatici e

¹⁰⁵Cfr. riassuntivamente Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989, pp. 187-188. Per la fisionomia di questo tratto, avvertito come «tipicamente corrente o popolare», con funzione caratterizzante del codice medio di alcuni personaggi del teatro di Girolamo Gigli e di Jacopo Nelli, cfr. Beatrice Strambi, *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, Atti del Convegno (Siena 12-13 giugno 1991), a cura Luciano Giannelli-Nicoletta Maraschio-Teresa Poggi Salani, Università degli Studi di Siena, La Nuova Italia, 1994, pp. 280-281 e n.

¹⁰⁶ Fra tutti - come il più, potenzialmente, prossimo al nostro autore -, cfr. almeno Jacopo Facciolati: secondo il quale, se la possibilità di elisione per le preposizioni articolate davanti a parola cominciante per vocale era prevista «ordinariamente», del tutto da escludersi era la caduta della *i* «se non seguendo voce, che pure cominci da *i*: poiché renderebbero un suono troppo aspro, se si troncassero innanzi all'altre vocali» (Jacopo Facciolati, *Avvertimenti grammaticali*, in Id., *Ortografia moderna italiana per uso del Seminario di Padova*, Padova, Giovanni Manfrè, 1747, pp. 1 e 10). Sugli *Avvertimenti* di Facciolati, opera di larga diffusione scolastica e accreditata presso i protagonisti del mercato librario, cfr. Anna Scannapieco, *Lo statuto filologico dell'opera goldoniana nella singolare prospettiva del Padre di famiglia*, in «Problemi di critica goldoniana», III, 1996, pp. 54-55.

¹⁰⁷ Maurizio Vitale, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo Settecento: G. C. Becelli*, in Id., *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, p. 449.

lessicografi»¹⁰⁸; o, nell'ambito della morfologia verbale, la presenza di forme non sincopate nel futuro e nel condizionale di *avere*, «indice di una deviazione singolare dalla più stretta norma del tradizionalismo letterario toscanista»¹⁰⁹, o l'emergenza di un settentrionalismo come *vadino* che, per quanto anche di uso popolare nella tradizione toscanista, era esecrato da un Domenico Maria Manni come non proprio «di perfetta favella»¹¹⁰. A tacere dei comportamenti osservabili in quella che, non a caso, è la terza categoria variantistica maggiormente rappresentata, relativa al consonantismo. In quest'ambito tutti gli interventi dei revisori tipografici riguardano fenomeni di scempiamento e/o ipercorrettismo, solo in minima parte (4 casi sui 18 complessivi) già anticipati dall'antigrafo manoscritto: a riprova direi esemplare di come pressanti spinte regionalistiche giungessero a contaminare diffusamente il pur preteso purismo dell'autore¹¹¹.

La dissociazione tra teoria e prassi linguistica sembra peraltro proporsi come uno dei dati più interessanti della personalità culturale e artistica di Carlo Gozzi, sia per quanto direttamente comprova della peculiarità della sua formazione (quella di un autodidatta che, nonostante la tenacia e la passione con cui perseguì la “purezza della favella”, rimase pur sempre al di

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 448.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 472.

¹¹⁰ Domenico Maria Manni, *Lezioni di lingua toscana*, Firenze, Viviani, 1737, p. 183 (si vedano anche le osservazioni di p. 184). Per quanto attiene l'uso del verbo, in una sola occorrenza la lezione manoscritta si mostra più in sintonia con la tradizione letteraria e toscana di quanto non sappia essere la correzione tipografica, e cioè nell'accordo del participio, nei tempi composti con *avere*, con il complemento oggetto (cfr. *supra*, p. 82, la variante di M § 29). Anche nell'ambito del vocalismo si registra un caso in cui la lezione manoscritta sembrerebbe più sensibile alla tradizione toscana di quanto non lo sarà la revisione tipografica, e cioè nel privilegiare la forma *giovane*: sulla valenza toscana della forma in *a* cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966, § 139 e Luca Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei Promessi Sposi 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in «Studi linguistici italiani», XII, 1986, p. 33. Segnalo peraltro che la forma in *a* è largamente maggioritaria nella prosa del secondo Settecento e lo sarà anche nel secolo successivo, quando l'opzione manzoniana per *giovine* riproporrà quella marcata eterogeneità rispetto alle abitudini linguistiche contemporanee che aveva già caratterizzato, per questo rispetto, la prosa foscoliana (cfr. Giuseppe Patota, *L'“Ortis” e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, p. 47 e Luca Serianni, *Le varianti*, cit., pp. 33-34). Per contro, un contrassegno regionalistico – peraltro molto diffuso – è il mantenimento della vocale non anafonetica in *pontuale*, naturalmente normalizzato in sede di allestimento tipografica (M § 30).

¹¹¹ Va peraltro ricordato che, sotto questo profilo, poteva essere frequente «la non assoluta padronanza, in un tradizionalista, delle forme della tradizione letteraria e toscana»: come è stato ben dimostrato nel caso del veronese Giulio Cesare Becelli da Vitale, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice*, cit., in part. pp. 455-456.

qua della soglia di una stretta normatività), sia per quanto indirettamente suggerisce, sotto altro profilo ancora, delle intime contraddittorietà che la animavano. E l'oscuramento che su entrambi questi aspetti ha prodotto la normalizzazione tipografica non può che dispiacere, nonché problematizzare le scelte da operare in sede di valutazione ecdotica.

II.3.6 Varianti sostanziali

Secondo le stesse modalità impiegate per la PF, si registrano qui di seguito le varianti di ordine sostanziale occorrenti tra testimone a stampa (C) e documentazione manoscritta, latrice sia di redazione conclusiva (M_1 , d_1 , $d_{1.1}$, m_1) che parziale ($m_{0.1}$, $m_{0.2}$; per quanto riguarda m_0 , se ne veda invece la relativa trascrizione integrale *infra*, cap. IV.3). Anche in questo caso si riassumono nel seguente elenco i paragrafi contenuti nei testimoni manoscritti latori di redazione parziale (sicché possa agevolmente desumersi, nella lettura della descrizione variantistica, perché un testimone possa figurare assente in determinati segmenti testuali):

$m_{0.1}$: §§ 1-12, 27-28; ai § 29-34 corrisponde un solo paragrafo, con lezione completamente diversa da quella della redazione definitiva:

$m_{0.2}$: §§ 1-17 (con inversione dei §§ 15-16), 19-22, 24-26 (quest'ultimo paragrafo in una redazione molto più estesa, e completamente diversa da quella che sarà propria della redazione definitiva).

m_1 : documenta la redazione conclusiva, sprovvista tuttavia dell'avviso dell'editore

Anche in questo caso, per l'annotazione storico-critica delle principali varianti e l'analisi delle più rilevanti dinamiche rielaborative, si rinvia ai relativi passi del *Commento* (cap. III.4), e in particolare a quelli sulla Dedicà, §§ 1, 4, 8 e sul Manifesto, §§ 1, 3, 9, 11, 12, 19, 28, 29.

DEDICA

4: [in d_1 originariamente in forma di *post scriptum* (d_{1a}) e poi riformulato con correzioni come paragrafo da inserire, attraverso relativa segnalazione di asterisco, nel corpo del testo (d_{1b}): d_{1a} Non si sono mai dedicati Manifesti, e non si videro giammai poscritte nelle dedicatorie; ma alle mie *irregolarità*, ed *opere strampalate*, si può chiudere un occhio e sorpassare a tutte le formule mostruose. L'umiltà nella quale mi sono sprofondato, apparente nella mia Dedicatoria può non essere intesa da parecchi Lettori. È bene il dire la ragione di ciò, che m'era scordata. I civili rimproveri, i leggiadri disprezzi, e le polite ammonizioni che mi furono fatte, e che si leggono a stampa uscite nel giro di quattr'anni a me dirette ne' [*Postiglioni*] <Corrieri> *letterarj*, nelle *Commedie da camera*, ne' *Romanzi*, nelle *Europe letterarie*, ne' *Manifesti*, nelle *Prefazioni alle Collezioni*, m'hanno finalmente aperti gl'occhi e rispinto nel mio nulla. Ringrazio i miei maestri, e mi dichiaro di nuovo. / Ser.^e e buon amico / Carlo Gozzi] d_{1b} Darà forse meraviglia alle vostre Magnificenze il vedermi sprofondato improvvisamente in quella esemplare umiliazione che apparisce in questa mia dedicatoria. I civili rimproveri, i leggiadri disprezzi, le polite ammonizioni, che si leggono a stampa nel giro di quattr'anni a me dirette ne' vostri *Corrieri letterarj*, nelle vostre *Commedie da camera*, ne' vostri *Romanzi*, nelle vostre *Europe letterarie*, ne' vostri *Manifesti*, nelle vostre *Prefazioni alle Collezioni*, m'hanno finalmente aperti gl'occhi, e rispinto nel mio ignorantissimo nulla; e tutto mansuetudine vi chiedo grazia.] $d_{1,1}$ M_1 C Darà forse meraviglia alle vostre Magnificenze il vedermi sprofondato improvvisamente in quella esemplare umiliazione, che apparisce in questa mia Dedicatoria. I civili rimproveri, i leggiadri disprezzi, le polite impertinenze, che si leggono a stampa nel giro di quattr'anni a me dirette ne' vostri *Corrieri letterarj*, nelle vostre *Commedie da camera*, ne' vostri *Romanzi*, ne' vostri *Giornali*, ne' vostri *Manifesti*, nelle vostre *Prefazioni alle Collezioni*, m'hanno finalmente aperti gli occhi, e rispinto nel mio ignorantissimo nulla; e tutto mansuetudine vi chiedo grazia.

5: d_1 Tragedie urbane] $d_{1,1}$ Tragedie [~~urbane~~] <famigliari> M_1 C *Tragedie urbane* – d_1 $d_{1,1}$ M_1 nostra infelice ignoranza] C nostra ignoranza

8: [$d_{1,1}$ documenta la redazione condivisa da tutti gli altri testimoni ma in un cartiglio incollato con ceralacca alla pagina sottostante, che presentava una redazione leggermente diversa, le cui varianti sostanziali sembrano le seguenti (precede la primitiva redazione di $d_{1,1}$, seguono tutti gli altri testimoni)]: Se per entro a quel manifesto ch'io con tutto [?] il cuore vi dedico, troverete] Se per entro a quel manifesto, ch'io pubblico sotto la vostra, veramente immensa, ombra letteraria, o più oltre nelle triviali opere mie, troverete – alcune persone impostori <riguardo alla letteratura>, scusate questo epiteto e siate certi, che in coscienza mia non ho potuto

trovare epiteto più modesto tra quelli, che loro si converrebbero] alcune persone *impostori*, riguardo alla letteratura, giudicate sempre questo epiteto relativo alla letteratura, e non al carattere, alle azioni, e al costume dell'onestà, e siate certi, che in coscienza mia non ho potuto trovare intorno alla loro letteratura epiteto più modesto tra quelli, che loro si converrebbero

MANIFESTO

1: $m_{0,1}$ $m_{0,2}$ le mie opere teatrali scritte] m_1 M_1 C le opere mie teatrali, da me scritte – $m_{0,1}$ Truppa comica italiana detta del Sacchi] $m_{0,2}$ Truppa comica italiana detta del Signor Sacchi)] m_1 M_1 C Truppa Comica, detta del Sacchi – $m_{0,1}$ ch'io le mandi sotto a' torchj presumendole degne] $m_{0,2}$ ch'io le mandi sotto a' torchj presumendo che sieno degne)] m_1 M_1 C ch'io mandi le opere mie sotto a' Torchj presumendo, che sieno degne

2: $m_{0,1}$ Essendo state da varie Truppe comiche italiane rubate nel Teatro del Sacchi] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C Essendo state da varie Truppe Comiche Italiane, mosse dal buon esito teatrale, ch'ebbero coteste opere, rubate nel Teatro del Sacchi – $m_{0,1}$ scritte infelici] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C scritte meschini – $m_{0,1}$ scorrono per l'Italia] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C scorrono per i Teatri dell'Italia

3: $m_{0,1}$ Queste medesime rappresentazioni] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C Oltre a ciò queste medesime rappresentazioni – $m_{0,1}$ mutilarle] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C smembrarle – $m_{0,1}$ il caldo rinchiusi] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C il caldo a lungo, rinchiusi – $m_{0,1}$ Il cambiamento] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C Il necessario cambiamento – $m_{0,1}$ abbattere in personaggi tanto sgraziati, e mal sofferti, che si tronca, e si mutila] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C abbattere in Attori tanto sgraziati, e mal sofferti dagli Uditori, che si prende il partito di troncare, o di mutilare ($m_{0,2}$: dall'uditorio) – $m_{0,1}$ nella loro prima comparsa. ~~Tutte queste ragioni non mi avrebbero forse indotto a pubblicare in istampa~~ né, ciò dicendo, ho la menoma intenzione di rimproverare un valente, ed onesto Comico] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C nella loro prima comparsa; né, ciò dicendo, ho la menoma intenzione di rimproverare un valente, ed onesto Comico

4: $m_{0,1}$ divertire] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C ispassare – $m_{0,1}$ valente] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C esperta

5: $m_{0,1}$ $m_{0,2}$ nuova e capricciosa] m_1 M_1 C nuova, originale, e capricciosa – $m_{0,1}$ in difesa dell'Italia] $m_{0,2}$ m_1 M_1 C in difesa dell'Italia oltraggiata da uno scrittore Inglese

5n: $m_{0,1}$ $m_{0,2}$ *omittunt*

6n $m_{0,1}$ $m_{0,2}$ *omittunt*] m_1 Romanzi, ed altri fogli] M_1 C Romanzi, Comedie da Camera ed altri fogli

7: m_{0,1} onora tuttavia di concorso, e di applausi] m_{0,2} m₁ M₁ C onora tuttavia di concorso con sofferenza

8: m_{0,1} m_{0,2} che loro furono donati] m₁ M₁ C che mi furono donati – m_{0,1} onorare gli applausi ricevuti] m_{0,2} m₁ M₁ C onorare le rispettabili esaltazioni ricevute – m_{0,1} a piacere] m_{0,2} m₁ M₁ C a suo talento

9: m_{0,1} argomenti puerili loro, i quali restano] m_{0,2} argomenti puerili [della maggior] <di buona> parte di queste; i quali <titoli, ed argomenti fanciulleschi> restano] m₁ M₁ C argomenti puerili di gran parte di queste; i quali titoli, ed argomenti fanciulleschi restano

10: m_{0,1} Pubblico] m_{0,2} m₁ M₁ C Uditorio

11: m_{0,1} per uscire da' torchj.] m_{0,2} [con aggiunta sul margine inferiore destro della c. 31r] per uscire da' torchj; <dichiarando che io non intendo di chiudere nel numero delle facezie tutte le parole e i detti, che io posi nella bocca di quelle maschere italiane ch'io sostenni, e che cadendo talvolta nelle popolari bassezze, ho avuto in mira il divertimento del minuto popolo che per giustizia non si deve perdere di vista nelle pubbliche rappresentazioni>] m₁ M₁ C per uscire da' torchj; dichiarando, ch'io non intendo di chiudere nel numero delle facezie tutte le parole, e i detti, ch'io posi nella bocca di quelle maschere comiche italiane, ch'io sostenni sul nostro Teatro, e che, cadendo talvolta nelle popolari bassezze, ho avuto in mira il divertimento del minuto popolo, che per giustizia non si deve perdere di vista nelle pubbliche rappresentazioni.

12: m_{0,1} non solo le opere mie di Teatro, ma parecchi scritti] m_{0,2} m₁ M₁ C non solo le opere mie di Teatro differenti nella loro indole, grado grado per quella novità, che ho creduta necessaria a divertire la mia Patria, ma parecchi scritti – m_{0,1} per quelle ragioni ch'io mi riservo da pubblicare [~~nel~~ ??? ~~tomii~~] <nel corpo di que' volumi> che usciranno] m_{0,2} m₁ M₁ C per quelle ragioni, ch'io dirò ne' volumi, che andranno uscendo

13n: m_{0,2} *omittit*

14: m_{0,2} <È in errore chi dubita ch'io sia per celare i fonti da' quali ~~trass~~ ho tratti gli argomenti delle <sceniche> opere mie cangianti nell'indole per quella direzione che ho creduto a proposito, e siccome ~~io mi sono~~ ho sempre abborrito [~~tutto ciò che ha~~] <sino al menomo> colore della impostura, sarà facile coll'arma della verità abbattere i maligni tratti di questa maligna e dozzinalmente insidiosa arpia> (aggiunta nel margine destro della c. 31v).] m₁ M₁ C Non celerò i fonti, da' quali ho tratti gli argomenti delle sceniche opere mie, sempre cangianti nell'indole per quella direzione, che ho creduta a proposito; e siccome ho sempre abborrita l'impostura, coll'arma del vero, mi sarà facile abbattere cotesta arpia, falsamente, e dozzinalmente insidiosa del merito altrui.

14n: m_{0,2} *omittit*

16: m_{0,2} a quelli] m₁, M₁ C a coloro – m_{0,2} mossi da una ridicola passione che mi presentasse agl'occhi loro] m₁, M₁ C mossi da una ridicola passione, o prevenzione, che mi dipignesse agli occhi loro – m_{0,2} senza scrupolo] m₁, M₁ C senza rimorsi – m_{0,2} *sa pochissimo*] m₁ *sa pochissimo* <per un effetto dannoso, e naturale della irregolarità e superficialità della impostura del secolo>] M₁ C *sa pochissimo*, per un effetto dannoso, e naturale dell'irregolarità, e superficialità introdotta dall'impostura del secolo

16n: m_{0,2} *omittit*

17: m_{0,2} generi teatrali <che nulla hanno che fare col divertimento *fisso*, e *possibile* de' nostri Teatri>] m₁, M₁ C generi teatrali, che nulla hanno che fare col divertimento *fisso*, e *possibile* de' nostri Teatri – m_{0,2} dare per esemplari di riforma gli aborti di novità della Francia <che in Parigi dove regna la coltura dalla *camera di udienza sino alla cucina* non si soffrono, ma si cacciano nelle città di provincia meno colte, dalle quali passano tra le teste agghiacciate del Nord come ucellacci notturni di mal augurio a spaventare, e a far baloccare> e attenderò] m₁, M₁ C proporre per esemplari di riforma gli aborti della più melanconica novità della Francia, di nessuna novità tra noi, e che in Parigi, dove *regna la coltura dalla camera di udienza sino alla cucina*^(a), non si soffrono, ma si cacciano nelle Città di provincia meno colte, dalle quali passano tra le teste agghiacciate del Nord, come ucellacci notturni di mal augurio a spaventare, e a far baloccare, e attenderò – m_{0,2} offerta <all'Italia> dal fatto] m₁, M₁ C offerta all'Italia dal fatto

17n: m_{0,2} *omittit*

19: m_{0,2} con piacere <del Pubblico>] m₁, M₁ C con piacere del Pubblico – m_{0,2} quanto melanconici <che non sieno d'un costume pericoloso, specialmente nelle massime fondamentali>] m₁, M₁ C quanto melanconici, che non sieno d'un costume pericoloso, specialmente nelle massime fondamentali – m_{0,2} apprendere ~~e specialmente dal Jeneva~~] m₁, M₁ C apprendere

19n: m_{0,2} m₁ *omittunt*

20: m_{0,2} nelle circostanze] m₁, M₁ C nella robustezza delle circostanze – m_{0,2} eloquenza <confessando, che il gran Cornelio rimase immortale per il latte succhiato da quella ingegnosa, e benemerita Nazione>] m₁, M₁ C eloquenza, confessando, che il gran Cornelio rimase immortale per il latte succhiato da quella ingegnosa, e benemerita Nazione

21: m_{0,2} molti degli italiani vadino a' Teatri] m₁, M₁ C gl'italiani vadano a' Teatri (m₁, M₁: vadino)

21n: m_{0,2} *omittit*

22: m_{0,2} spogliato] m₁ M₁ C libero – m_{0,2} lodi appassionate] m₁ M₁ C lodi appassionate per interesse

23: m₁ avere [~~maggior~~] <qualche maggior> beneficio] M₁ avere qualche <maggior> beneficio] C avere qualche maggior beneficio

24: m_{0,2} dagli impostori <i quali se esamineranno la propria coscienza non la troveranno mai inclinata alla innocente pubblica utilità ma sempre a una lorda mira del proprio interesse, al riparo delle proprie indigenze, al sostentamento de' proprj vizj soltanto>] m₁ M₁ C dagli'impostori, i quali, se esamineranno la propria coscienza, non la troveranno mai inclinata all'innocente pubblica utilità, e sempre inclinata alla mira del proprio interesse soltanto

25: m_{0,2} fraterne mire] m₁, M₁ C viste fraterne – m_{0,2} sozza e venale impostura] m₁ M₁ C venale impostura – m_{0,2} m₁ dal dileggio <e dalle ingiurie sfacciate>] M₁ C dal dileggio, e dalle ingiurie sfacciate – m_{0,2} pestilenze vere] m₁ M₁ C peste vera – m_{0,2} m₁ smascherare l'impostura <letteraria>] M₁ C smascherare l'impostura letteraria

26: m₁ livida impostura] M₁ C livida impostura letteraria – m₁ Cavalieri. <Tutto farò per elezione e per dovere contro alle insidie di quegli impostori che cercano tutte le vie per farla divenire agl'occhi del mondo una ridicola caricatura, sperando ch'ella deva aver grata l'opera mia> (aggiunta cassata nell'interlinea e nel margine inferiore destro della c. 19r)] M₁ C Cavalieri.

Completamente diverso in m_{0,2} lo sviluppo del § 26, che coincide con la conclusione dell'intera redazione (incompiuta) del testo, così come documentata dal fascicolo in questione:

I semi ch'io sparsi nella prefazione al Fajel del Signor d'Arnaud che tradussi, non feriscono assolutamente che la livida impostura, e ne men per sogno feriscono la Signora Elisabetta Caminer, giovinetta modesta, d'un talento ch'io apprezzo, e che nella età sua, e nel suo sesso, a fare quanto ella ha fatto, fece moltissimo. La stima, e la sincera amicizia che le ho sempre professato e che le professo e ch'ella ben sa, non mi lasciano assolutamente credere ch'ella consideri ch'io mi avvileisca a censurare le sue traduzioni. S'ella mi avesse chiesto parere sulla traduzione e sulla produzione sul Teatro del *Jeneval* (di cui parlerò nel *ragionamento ingenuo* preliminare a' scritti miei che si stampano) la avrei sconsigliata. Sono io forse temerario a segno di giudicare infallibili i miei consigli?

La imperturbabile stima, e amicizia che professo a questa rara e [~~sempre lodabile giovine~~] <apprezzabile ragazza>, fa che io la separi dalla impostura che le ha sotto un finto nome di amicizia consegnata la pedantesca, minaccevole prefazione impressa alla testa della edizione delle sue traduzioni dal francese, ravviluppata in quella maligna e infelice astuzia che dinota il carattere vero de' maligni impostori, non atti a provare vergogna di

celarsi con faceta viltà dietro all'ombra d'una fanciulla che per tutte le ragioni deve essere rispettata.

L'errore di averla pubblicata non è che un effetto di adulazione, e di quella *femminile debolezza*, della quale cotesta da me conosciuta umilissima [ragazza] <giovinetta> fu per inavvertenza fatta confessare di essere capace.

È una lorda indiscretezza degli impostori l'espone una fanciulla a controversie letterarie pungenti, e però io pretendo non solo di diffenderla ma di giustificarla.

Protesto ch'ella ha dimostrato sempre per quanto esposi sopra al Teatro, e per quanto scrissi di non teatrale, un gentilissimo trasporto, e molto superiore al merito delle opere mie, ch'io seppi sempre disprezzare abbastanza.

Perché non restino oculti i tratti della sua onesta e pregevole parzialità, devo pure palesare, ch'ella con ogni fervore ha rimproverato l'avvilimento ch'io ho sempre dimostrato sopra a quanto scrissi per mio passatempo, e ch'ella mi ha ben venti volte stimolato con ingegnose ed efficaci maniere, a non tenere inedite le opere mie, ma a pubblicarle, verace prova ch'ella non le teneva per opere da trattare cogli epiteti di *cattive o mediocri*, epiteti da me usati per il disprezzo ch'io coltivo di me medesimo, e per diffendermi da' suoi gentilissimi stimoli. Così facendo credei ancora di darle un esempio di quella modestia della quale [sonò] <voglio esser> certo ch'ella [è] <sia> puntuale imitatrice.

Io so ch'ella aveva apparecchiata una assai umile prefazioncella semplice sua, e degna del suo buon carattere, da porre nel principio delle sue opere teatrali tradotte dal francese che divisava di porre alle stampe, quando ella fu sedotta dalla adulazione degli impostori punti dalla verità, colla lusinga di farla comparire un genio sublime, con quella di cagionare maggior esito alla sua edizione, e col farle falsamente concepire ch'ella è stata offesa; a stampare in luogo della sua prefazioncella, una loro tessitura di tela d'aragno, di affettata e falsa ombra di profonda cognizione, derisoria e pungente con arte miserabile e nulla opponente alla robustezza del vero.

Non saprei meglio giustificare questa innocente fanciulla vittima della impostura che col pubblicare la sua prefazioncella legittima che mi pervenne. Eccola.

26n: m₁ [~~Non si interpreti per inonesta malignità cimento di cosa per cosa avvenuta~~] <Chi consiglia una onesta giovane come fu sempre e com'è la Signora Elisabetta Caminer a tradurre il *Jeneval*, la espone assolutamente nell'atto della traduzione a contaminare la penna e la mente. Proverò che il *Jeneval* non è opera da far tradurre a una fanciulla. Chi interpreta cimento di cosa, per cosa avvenuta, è un riscaldato infelice maligno. Non si deve omettere quel: nella traduzione> (correzione effettuata sul margine destro della c. 19r)] M₁ C Chi consiglia un'onesta giovine, come fu sempre e com'è la Signora Elisabetta Caminer, a tradurre il *Jeneval*, la espone assolutamente nell'atto della traduzione a contaminare la penna, e la mente. Proverò, che il *Jeneval* non è opera da far tradurre a una fanciulla. Chi interpreta cimento di cosa, per cosa avvenuta, è un riscaldato infelice maligno. Non si deve omettere leggendo quel: Nella traduzione

28: m_{0,1} donati [~~dal mio Pubblico~~] <da' miei nazionali>] m₁ M₁ C donati da' miei concittadini – m_{0,1} [~~la mia penna~~] <il mio inchiostro>] m₁ M₁ C il mio inchiostro – m_{0,1} non chiederei al mio Pubblico a questi quel [~~soccorso~~] <ostegno>, che deve servire al riparo [~~d'una~~] <della> spesa considerabile <a mio peso> che porta la impressione di otto e forse più volumi in ottavo] m₁ M₁ C non esporrei certamente i miei benevoli a dipendere dall'inchiostro delle stamperie, ed a concorrere con beneficenza al riparo della spesa considerabile, che porta l'impressione di otto volumi (m₁: la impressione di otto [~~e forse più volumi~~] <volumi> in ottavo)

29-34: questa in m_{0,1} la redazione degli ultimi paragrafi:

Chiedendo ai volontarj miei [~~nazionali~~] <benevoli> cortesi il loro nome in nota al banco di [spazio bianco] librajo anticipatamente, ciò ardisco di fare per due soli fini. Il primo è per avvedermi <nel numero di quelli> se abbia demeritati la cordialità, e il compatimento di quel Pubblico che rispetterò in ogni evento. Il secondo per bilanciare sui nomi che mi si doneranno in tale associazione, se moralmente potrò assicurare almeno la spesa ch'io incontro alle spalle mie, netta da que' raggiri e da quelle perdite alle quali vanno soggette coteste imprese per quanto mi assicurano gli scrittori dell'Italia che si posero in un tale laberinto.

29: m₁ compatimento [~~del mio~~] <di quel> Pubblico] M₁ C compatimento di quel Pubblico

32: m₁ a' quali è oggimai comune la lingua francese] M₁ C ai quali è resa comune oggimai la lingua francese – m₁ tradotte <come a me fu possibile>] M₁ C tradotte, come a me fu possibile, – m₁ che [~~ostinatamente~~] <pertinacemente> considero] M₁ C che pertinacemente considero

33: m₁ [~~e ripongo~~] <riponendo>] M₁ C ripongo

AVVISO DELL'EDITORE

1: M₁ Dona Elvira <Regina di Navarra> prologo] C Dona Elvira regina di Navarra prologo – M₁ La [~~vendetta~~] <punizione> nel precipizio] C La punizione nel precipizio

CAPITOLO III

I “preamboli” al Ragionamento ingenuo

III.0 Criteri di edizione

L'analisi della tradizione testuale orienta inevitabilmente ad assumere C come testo-base sia per la PF che per il MC. Trattandosi di edizioni promosse e patrocinate dall'autore, infatti, non possono che rispecchiarne la volontà o comunque l'avallo redazionale. Si è d'altronde constatato, almeno nel caso del MC, che la stampa esempla con pronunciata fedeltà dall'antigrafo manoscritto, e che comunque (anche nel caso della PF) dà luogo a un prodotto tipografico che, rispetto allo standard settecentesco¹¹², si distingue per pulizia tipografica e redazionale (smentendo dunque appieno le future recriminazioni gozziane, ancorché rimaste inedite)¹¹³. Certo, in mancanza di specifiche indicazioni dell'autore all'editore¹¹⁴, non può non pesare il sospetto che alcuni assetti redazionali di tipo grafico-formale abbiano subito una normalizzazione dovuta più a intermediazione meccanica di stile tipografico che a espressa volontà dell'autore; né – in particolare per quanto attiene alcuni ambiti, già in precedenza analizzati e discussi – non può non dispiacere che alcune interessanti caratteristiche dell'*usus scribendi* gozziano siano rimaste, di fatto, oscurate dalla revisione tipografica. Ciò nondimeno, la scelta di C come testo-base è ovvia, in mancanza di testimoni manoscritti latori di redazione definitiva, nel caso della PF; ma anche nel caso del MC è confortata da un insieme di considerazioni: in primo luogo,

¹¹² Uno stringente termine di riferimento comparativo può essere rappresentato dalla ricchissima documentazione anche in tal senso offerta dalle stampe goldoniane, per cui non si può che rinviare all'analisi delle ricognizioni filologiche effettuate nei volumi sinora editi (41, per complessive 59 commedie) nell'ambito delle Edizione Nazionale delle *Opere* (Venezia, Marsilio).

¹¹³ In una redazione primitiva delle *Memorie inutili*, tracciando quella «Storia e vicende d'una edizione d'otto volumi di opere mie» poi rimossa dalla *princeps*, Gozzi veniva, tra le altre cose, tranciando un giudizio sprezzantemente negativo sulla qualità del prodotto editoriale: «[gli] otto volumi promessi [...] uscirono non mal stampati quanto alla carta, e all'impressione, ma scorretti in un modo da poter essere screditati a piacere da' Veneti giornalisti miei cordiali, e brutali nimici» (*Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 519).

¹¹⁴ Come quella di cui disponiamo nel caso di Metastasio, che invitava il suo primo editore, Giuseppe Bettinelli, a curare la redazione dei testi attenendosi all'*Ortografia moderna* del Facciolati: «Per l'ortografia, avvertire il correttore che si vaglia di quella del Facciolati stampata ad uso del Seminario di Padova, con la quale ho piacere di conformarmi più che con qualunque altra» (lettera a Giuseppe Bettinelli del 14 novembre 1733, in Pietro Metastasio, *Opere*, a cura di Bruno Brunelli, vol. III, *Lettere*, Milano, Mondadori, 1951, p. 97).

quella per cui sarebbe metodologicamente improprio non sentirsi vincolati all'unico testimone – quello appunto a stampa – cui sia rimasta affidata la diffusione del testo, ai modi storicamente definiti in cui ebbe corso la sua conoscenza; in secondo luogo, quella che il lettore, specialista e non, può comunque risalire all'originario assetto redazionale del testo, sotto il suo profilo grafico-formale, quale documentato dalle testimonianze autografe, attraverso l'apparato di cui si è offerta in precedenza descrizione.

La complessa stratigrafia redazionale di entrambi i testi è stata documentata negli appositi apparati (per cui cfr. capp. II.2.5 e II.3.6) che consente di seguire lo sviluppo diacronico delle varianti di ordine sostanziale. Nel caso di redazioni estesamente difformi e non risolvibili nella canonica misura di un apparato diacronico, o di materiali preparatori ritenuti di rilevante interesse per il processo genetico del testo, se ne è offerta trascrizione integrale nel cap. IV. Entrambi sono stati e saranno corredati da una scheda informativa, mentre l'annotazione storico-critica delle principali evoluzioni redazionali è stata demandata al *Commento* (capp. III.2 e III.4).

Per quanto attiene ai criteri di trascrizione – pur nell'ambito di un generale principio conservativo e fatti naturalmente salvi gli emendamenti resi necessari nel caso di lezioni palesemente erronee (per la cui descrizione cfr. *supra*, pp. 43-44 e 76) – si sono operati i seguenti interventi:

- si sono paragrafati i testi, rispettando nella numerazione la successione dei capoversi nell'originale (e anche a fronte dei frequenti sussulti “sistolici” della prosa gozziana, non di rado disposta ad affidare la tagliente lapidarietà di taluni nuclei concettuali a paragrafi sorprendentemente brevi rispetto al contesto);
- sono state trascritte in tondo entrambe le “dediche”, che negli originali figuravano in corsivo;
- sono state sciolte tutte le abbreviazioni;
- si sono preservate le maiuscole, confortati dalle linee di tendenza della documentazione manoscritta e, soprattutto, dalla convinzione che rivestissero un rilevante valore testimoniale, e non solo e non tanto per

l'inclinazione settecentesca a quel frequente impiego¹¹⁵ di cui la normativa grammaticale cercava di offrire articolate sistematizzazioni¹¹⁶, ma anche e soprattutto per il contributo che esse possono offrire alla definizione di determinate categorie concettuali (tipo "Commedia improvvisa") o al rilievo strategico di alcuni referenti (ad es. "Pubblico" o "Patria"). Si è preservata la maiuscola anche in quei casi in cui fosse occorrente a seguito di due punti a marcare il segmento testuale da essa introdotto (cfr. ad es. PF, § 6 o MC § 15);

– è stato preservato il carattere corsivo dell'originale quando impiegato per evidenziare le citazioni e, naturalmente, i titoli (nel cui ambito di si è anzi provveduto a nuova introduzione laddove l'originale li lasciasse occasionalmente in tondo; con l'avvertenza che i titoli dei giornali sono stati trascritti tra virgolette basse); è stato viceversa riassorbito quando impiegato a marcare il ruolo di un personaggio teatrale, e cioè per evitare che fosse equivocato come titolo (ad es., nella PF, i protagonisti della tragedia – Fajel, Gabriella, Cucì e Verzì – sono sistematicamente evidenziati dal corsivo, non mancando di ingenerare nel lettore confusione per i possibili riferimenti alle due tragedie di Baculard d'Arnaud e Belloy, appunto *Fajel e Gabriella*);

– gli esponenti di nota, che nell'originale ricorrono all'inizio del segmento testuale interessato, sono stati trasposti al termine, secondo l'uso moderno;

– la *j* è ridotta a *i*, sia quando intervocalica sia quando finale di parola per i plurali dei nomi in *-io*;

– per quanto attiene l'ambito delle grafie sintetiche/analitiche, è parso opportuno distinguere i criteri operativi a seconda delle seguenti tipologie:

a) per preposizioni articolate, forme avverbiali o congiunzioni composte si è proceduto a legatura solo laddove la grafia sintetica non avesse comportato il risultato di una forma scempia (e dunque *in vano* > *invano*, *in vece* > *invece*, *pur troppo* > *purtoppo*, *anzi che* > *anziché*, *per fino* > *perfino*, ma *né*

¹¹⁵Cfr. Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1978⁵, pp. 466, 535-536.

¹¹⁶Cfr. almeno Girolamo Gigli, *Regole per la toscana favella*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, p. 220; Manni, *Lezioni di lingua toscana*, cit., p. 269; Salvatore Corticelli, *Regole ed osservazioni della lingua toscana* [1745], Milano, Silvestri, 1825, p. 419.

meno) Si è naturalmente preservata la forma analitica quando attestata ancora oggi come concorrenziale rispetto a quella sintetica;

b) si è proceduto a legatura nelle parole composte ormai lessicalizzate;

– l'accentazione è stata ricondotta all'uso moderno (e dunque con la distinzione di grave ed acuto per *e* ed *o*, di contro alla generalizzata opzione per il grave proprio delle stampe settecentesche);

– sono state rispettate le alternanze (*rapresentare/rappresentare*; *spagnolo/spagnuolo*), con particolare riferimento alle oscillazioni tra forme geminate e forme scempie o al ricorrere o meno della *i* come segno diacritico di palatalità (ed es. *minaccie/minacce*);

– nella resa grafica del francese, ci si è strettamente attenuti alla lezione originale, nella consapevolezza del suo valore – a vario titolo – documentario;

– per quanto attiene il profilo interpuntivo, si è osservato un criterio conservativo laddove è stato possibile accertare il riflesso di abitudini autografe o quando la mancata incontrovertibilità di una lezione erronea ha consigliato cautela correttoria. Il rigore del criterio conservativo, peraltro, è stato temperato - da ragioni teoriche e pragmatiche - per quanto attiene alla ricorrenza della virgola davanti a *che*: da un punto di vista teorico, come già argomentato in precedenza, l'*usus punctandi* gozziano quale documentato dalle testimonianze autografe è molto più flessibile di quanto invece previsto dallo stile tipografico; da un punto di vista pragmatico è parso opportuno intervenire ad eliminare la virgola in tutti i casi in cui la sua preservazione avrebbe dato luogo, per il moderno lettore, ad un tipo di pausa aberrante o fuorviante (ed è stata pertanto espunta nella demarcazione reggente-subordinata completiva, nella scansione delle relative con funzione limitativa, nella separazione del *che* relativo da un antecedente pronominale di tipo dimostrativo).

III.1 *La prefazione al Fajel*

CARLO GOZZI

AL SIGNOR PAOLO COLOMBANI LIBRAIO.

1. Vi dono liberamente il *Fajel* Tragedia del Signor d'Arnaud, da me tradotta. Se credete di aver utile nel porla alle stampe, imprimetela, e vendetela, ma la esporrete al pubblico in istampa, prima ch'ella entri in pubblico sul Teatro.
2. Non la date a' torchi senza la prefazione che troverete nel manoscritto, desiderando io di giustificarmi col mio Pubblico, prima ch'ella sia posta sulle scene.
3. Per quel male che udirete dire di me da qualche collerico, non vi accendete. A voi deve stare a cuore un prudente affetto per il vostro interesse, a me uno scoperto, e disinteressato amore per la mia Patria.

PREFAZIONE
DEL TRADUTTORE

1. Si è rappresentata da' Comici del Teatro di Sant'Angelo in Venezia *La Gabriella di Verzi*, Tragedia del Signor Belloy tradotta dal francese in verso sciolto italiano. Si rappresenta ora da' Comici del Teatro di San Salvatore, tratta dal Francese nel metro medesimo *Il Fajel*, Tragedia del Signor d'Arnaud.
2. La *Gabriella* non ebbe incontro nel Pubblico di Venezia. Cinque sere ch'ella si è recitata, e un picciolo partito che la sostenne, non decidono della sua buona fortuna. Il poco utile che un'opera teatrale porta a' Comici, è il vero testimonio, che ella non fu accettata da un Pubblico che è numerosissimo.
3. Il *Fajel* dovrà necessariamente avere peggior fortuna della *Gabriella*.
4. L'aspetto di novità, e l'orrore, che sbalordirono alquanto que' pochi i quali concorsero alla *Gabriella*, non possono più favorire il *Fajel*, che ha per base l'argomento medesimo, tuttoché sia l'orditura sua differente.
5. L'aspetto di novità, è il maggior vantaggio che possano avere sopra un Pubblico due cattive Tragedie, come sono, al parer mio, la *Gabriella*, e il *Fajel*. La *Gabriella* colla sua comparsa ha pregiudicato il gran capitale di *Fajel* suo consorte, e quantunque egli sia di miglior pasta, non è più in istato di riscuotere que' pochi diritti che gli si converrebbero.
6. Se mi si chiedesse il perché, avendo io una così svantaggiosa prevenzione sull'esito del *Fajel*, lo lascio esporre sulla scena, risponderei: Fui pregato a tradurlo. Non avendo animo di negare un favore ch'io posso fare con qualche noia, l'ho tradotto. Si vuol esporlo, io non mi oppongo. S'egli incontra, rinunzio interamente la gloria al Signor d'Arnaud; s'egli è fischiato, compiangerò il Signor d'Arnaud di questa vergogna. Io non avrò giammai il ridicolo vapore di giudicarmi autore d'un'opera non mia, e quando sperassi di possedere abbastanza la

facoltà di ben tradurre nella mia lingua l'opera d'un estero, avrei al più, libero il cuore dal rimorso di pregiudicarla.

7. Veramente da tal rimorso non mi trovo libero affatto, e sapendo quanto difficile sia l'arte del ben tradurre, specialmente in versi, auguro agli esteri che gli italiani, i quali si accingono alla servile fatica del tradurre le opere loro, abbiano un intero possesso de' termini, delle frasi, delle eleganze, delle grazie, e delle bellezze della nostra lingua, e quella trepidazione medesima ch'io sento di diformare un originale.
8. Ho detto che la *Gabriella* è una cattiva Tragedia. Tale ella m'è sembrata sulla lettura; tale mi è comparsa sul Teatro benché animata. Dubitava tuttavia d'ingannarmi; ma il danno più che l'utile ricavato da' Comici di quella Tragedia, mi fece con fermezza discendere ad unirmi col mio Pubblico coraggiosamente.
9. Lascierò di esaminare minutamente, se in quella natura che si dice oggidì di rapresentare, ci sieno tre persone che pensino, ragionino, ed operino, come la Gabriella, il Cucì, e il Fajel del Signor Belloy; non ricercando se una donna stretta da un nodo maritale, innamorata d'uno che non è suo marito, sia uno specchio da porre sopra un Teatro; lasciando di bilanciare, se veramente sia un eroe tragico, il grand'Eroe di Cucì del Signor Belloy, che è l'amante amato, il quale informatissimo del matrimonio seguito di Gabriella con Fajel, uomo fiero, e crudele, e che sa far strappare de' cuori dal seno, deva introdursi, e introdotto ostinarsi nell'albergo d'una moglie in sommo pericolo, colla speranza sola che gli amori suoi non sieno palesi ad un marito; non sottilizzando ad imitazione di qualche noioso critico sopra a molti altri punti della *Gabriella*, i quali agl'occhi de' pochissimi suoi partigiani sembrerebbero nèi, mi strignerò ai soli punti della cagione del suo incontro ragionevolmente infelice, e unicamente per sostenere la ragione del mio Pubblico, contro alcuni pochi fanatici infraciosati, che co' loro discorsi, e con quella prudenza che hanno, sdegnosi di non vedere assaporato ciò che gustano i palati loro, trattano il Pubblico rispettabile d'una Metropoli da goffo, plebeo, ed ignorante.

10. Gabriella, Fajel, e Rodolfo di Cucì, principali personaggi di quella Tragedia, hanno tutti, nella loro circostanza, assoluta ragione, e assoluto torto. Pensano, ragionano ed agiscono continuamente mossi da questi due contrari principi, facendo di se medesimi, un esempio di virtù, e di vizio in contradizione perpetuamente. Questa innegabile verità tiene sospesi gli animi degli ascoltatori, e non gli lascia giammai determinare a nessuna compassione, né per l'uno, né per l'altro, a tal che converrà dire che dovendosi pure alla fine separare in un'opera di Teatro questi due opposti principi della ragione e del torto, il torto si rimane a' Comici che rappresentano la *Gabriella*, e la ragione si rimane appresso quel Pubblico che non l'ha sostenuta.
11. Il Signor Belloy ha cercato di far commiserare Gabriella quand'ella è morta, e di fare che Fajel, odioso per una barbara azione come è quella di far recare alla moglie il cuore sanguinoso dell'amante, commova colla sua morte, per una improvvisa scoperta innocenza della moglie, e un rimorso; ma io sfido tutti gl'Arghi della terra a penetrare la verità di quella scoperta.
12. Questo tratto, con cui il Signor Belloy spaccia il Pubblico da troppo cieco, può essere sufficiente a far passare un Pubblico dalla indifferenza al disprezzo della sua *Gabriella*.
13. Fajel, e Cucì sono a battersi, e a battersi in modo da dover restare l'uno o l'altro morto in sul campo immancabilmente. Gabriella è agitata. Ella si immagina che Cucì suo amante le uccida lo sposo, ella abborrisce Cucì. Il Pubblico è sul punto di applaudirla per tale virtuoso sentimento. Ella riflette, che lo sposo è robusto, che l'amante è debile per le ferite sofferte nell'armata. Teme che lo sposo le uccida l'amante, si affligge. Il Pubblico sospende quel giusto applauso ch'era per fare a una virtuosa moglie, se la figura un'adultera, non la caccia a fischiare, ma ride con poco onore della Tragedia del Signor Belloy.
14. Non si possono condannare i contrari sentimenti di *Gabriella*, come fuori di natura nella sua circostanza, ma non si può né meno condannare

- un Pubblico il quale, chiamato ad applaudire, o ad abborrire, è poi combattuto da circostanze che non lo lasciano risolvere a nessun effetto.
15. Questo picciolo saggio io do di quell'opera tutta appoggiata a' due opposti principi della ragione e del torto, della virtù, e dell'errore, in tutti e tre i personaggi principali, e dell'effetto ch'ella necessariamente ha dovuto fare sul Pubblico.
 16. Replicherò che una donna maritata, benché contro la sua inclinazione, e che sia innamorata d'un altr'uomo, sarà sempre un personaggio poco applaudito in Teatro dal Pubblico; ed io in iscambio di condannare il mio Pubblico perché non ha sostenuta la *Gabriella* col suo concorso, farò degl'elogi a un Pubblico che non vuole interessarsi, e commiserare una moglie che non sia vera moglie.
 17. Siccome io non sono uno de' spregiudicati del secolo, mi rallegro di vivere nel mezzo ad un Pubblico che non è ancora in accordo con alcuni ridicoli disinvolti.
 18. Se il Signor Belloy si fosse degnato di far giugnere la falsa nuova della morte di Cucì, prima che Gabriella passasse in matrimonio con Fajel, e avesse fatto giugnere Cucì non informato del maritaggio, avrebbe al parer mio potuto ordire una più fortunata Tragedia che non è la sua *Gabriella*.
 19. Il *Fajel* del Signor d'Arnaud, che per le ragioni sopra accennate, averà peggior incontro della *Gabriella*, è certo d'una miglior indole.
 20. Cucì, e Gabriella sono degni d'una determinata commiserazione. Cucì ignora il matrimonio seguito; giugne con della speranza di ottenere Gabriella per moglie. Ha un solo accidentale incontro con Gabriella, e non nel suo albergo, ma in un boschetto, dove ella è per piangere con libertà sulla nuova giunta della di lui morte. Gabriella si dirige da saggia e virtuosa moglie.
 21. Ciò, dal canto mio, non fa giudicare buona Tragedia né meno il *Fajel* del Signor d'Arnaud.
 22. Il carattere di Fajel è fuori di natura, e morendo Cucì nel quarto atto della Tragedia, non è comprensibile che un uomo infierisca, come si

vede nel quinto atto (si può dire) per una sola delicata immagine di non essere amato, a cagione d'un rivale già estinto.

23. Egli stacca dalla moglie semiviva per il dolore, una donna compagna, e che è l'unico di lei conforto. Egli le nega di vedere il padre. Egli le presenta il cadavere dell'amante. Egli le fa mangiare con violenza, e con arte il cuore dell'amante medesimo. Egli è per trucidarla sul cadavere di quello.
24. Di tali eccessi in natura non deve essere capace un uomo, e se si legge ch'egli sia stato capace in qualche storia, o in qualche romanzo, non credo che tali storie, e che tali romanzi sieno da rappresentarsi oggidì sui nostri Teatri, quando non si pretendesse di risvegliare ne' popoli l'antica barbarie. Il Signor d'Arnaud medesimo tituba sul carattere del suo Fajel. Egli fa che da se stesso si giustifichi ogni momento sul suo carattere snaturato.
25. Il carattere del vecchio Verzì padre di Gabriella è veramente dipinto dal Signor d'Arnaud con somma felicità. Un tal padre, tuttavia, magnanimo, prudente, e tenero per la figliuola, rende non verisimile la base della Tragedia.
26. Gabriella amante di Cucì al grado che si vede, non può essere giammai obbligata con violenza, da un tal padre, a sposare un Fajel, uomo conosciuto per crudele, e brutale a segno di armarsi contro il proprio padre; azione ch'io ho creduto bene di fargli esprimere nella Tragedia, giacché l'ho ritrovata nelle annotazioni fatte dal Signor d'Arnaud all'opera sua.
27. Le ragioni di Cucì per il matrimonio seguito di Gabriella con Fajel, dovrebbero essere più che contro altri, contro a Gabriella medesima. Ella non amava Cucì, se con un padre com'è il vecchio Verzì non seppe serbarsi almeno costantemente fanciulla.
28. Nell'incontro di questi due amanti, e alla improvvisa notizia del matrimonio seguito, che ragionevolmente colpisce Cucì, i sentimenti più naturali d'un amante fedelissimo come era quello, dovrebbero essere di rimproveri all'amata, ma io mi ingannerò. Il Signor d'Arnaud, che

studia la natura, ha creduto di non dovere far dire parola al suo Cucì, su questo proposito.

29. Ho tratto dal francese il suo *Fajel* con quella fedeltà che è permessa dal linguaggio de' nostri Teatri, e si troveranno nella mia traduzione le seguenti alterazioni che mi credo in debito di palesare, non facendo conto di alcune minute sostituzioni, ch'io credei necessarie.

30. Ho espurgata l'opera dalle espressioni correlative alle Crociate de' tempi di Fajel, perché il saggio, e religioso governo non avesse difficoltà a licenziarla per il Teatro. Non ho avuto l'animo del Signor d'Arnaud, né di Fajel per far mangiare il cuore di Cucì a Gabriella. Oltre a ciò, siccome io penso fuori di natura, ho creduto che Gabriella (possiamo dire agonizzante) non fosse in grado di mangiare un cuore, per quanto foss'egli ben condito dal cuoco il più eccellente. Dove Fajel avverte Gabriella di aver mangiato il cuore di Cucì, mi sono attenuto all'idea del Signor Belloy, di far recare a Gabriella in un vaso il cuore dell'amante. Ella lo crede veleno, si inorridisce vedendo un cuore; ed ecco come io fo parlare Fajel con qualche arbitrio. Ometto la risposta di Gabriella, pure arbitraria, e che si può vedere nella Tragedia.

31. *Si, sì, nel seno,
in cui dovè punir l'ira mia giusta
di tua fede tradita i neri oltraggi,
rinvenuto s'è un foglio. Io lessi in quello
che il mio rival, per prezzo del tuo affetto
volea, spirando, che il suo cor tu avessi.
(allo scudiere) Ite, nelle sue stanze, ove il mio core
sventurato fu sempre, innanzi agli occhi
abbia un diletto cor, gioisca ogn'ora...
Strappatela a' miei sguardi... a ricrearsi
nel cor, che non è il mio, vada rinchiusa.
Esecutor lo sposo è del suo amante.*

32. Parvemi per tal modo di scemare alquanto di quell'orrore di cui quella Tragedia è pur troppo sparsa, e di cui l'Uditorio nostro non è punto

vago, e il condannare Gabriella ad avere dinanzi agl'occhi nelle sue stanze per sempre il cuore dell'amante, mi sembra decreto proporzionato al carattere del nostro barbaro, e brutale geloso.

33. Si troveranno nel fine della Tragedia tradotti que' frammenti che ho troncati nel quinto atto, sicché i lettori abbiano la intera Tragedia del Signor d'Arnaud, e acciocché i Comici possano rappresentarla in quel modo che meglio sembrasse loro.
34. Aveva disposizione di troncare alcuni sentimenti del bilioso Fajel replicatissimi nel suo furioso desiderio di vendetta, ma ebbi dello scrupolo. Il Signor d'Arnaud, che studia la verità, sa che un uomo infuriato, in natura, cade spesso nelle medesime espressioni. Non ho dunque pregiudicato il Signor d'Arnaud in questa bella imitazione della natura, ma prego l'Uditorio a sofferire senza annoiarsi, i difetti della natura imitata, per conto del Signor d'Arnaud.
35. Giudico che i Comici del Teatro a San Salvatore rappresentino il *Fajel*, senza speranza di utilità, ma per una sola ragione.
36. Eglino avevano rappresentata a Verona la *Gabriella*. Pregati a non esporla in Venezia da chi favorisce la truppa de' Comici del Teatro a Sant'Angelo, discesero a tal premura cortesemente. La scarsezza di nuove Tragedie fa loro rappresentare il *Fajel*, per servire un Pubblico che amano, con variazione di generi teatrali, e per quel desiderio che hanno di persuadere il loro rispettato Pubblico, che anch'eglino sono capaci di sostenere in Teatro uno spettacolo tragico decorosamente. Dal canto mio sono persuaso di questa verità, e abbandonata che sia da alcuni un poco d'una non so qual prevenzione, non mi resterà dubbio che un Pubblico illuminato non si persuada.
37. Potrei essere condannato di audacia, per aver detto ch'io considero la *Gabriella*, e il *Fajel*, due cattive Tragedie. Dovrò giustificarmi co' Signori Belloy, e d'Arnaud, o co' pochi partigiani che possono avere queste due Tragedie?
38. A' primi dirò, ch'io rispetto la Francia in Cornelio, in Racine, in Voltere, e in altri suoi valenti scrittori tragici; che gli considero due

talenti capaci di gareggiare con quegli illustri loro nazionali, ma non colla *Gabriella*, e col *Fajel*, mostruosi fenomeni di novità, che nulla hanno che fare con quella verità, e quella natura che tanto decantano. Le prefazioni che fanno alle loro due Tragedie, più lunghe quasi delle Tragedie medesime, dipingono puntelli di giustificazione d'animi titubanti.

39. Se per avventura coteste due Tragedie hanno avuto buon incontro ne' Teatri della Francia, averò maraviglia, che chi ha fatto applauso al *Cid*, all'*Andromaca*, al *Gustavo Wasa*, alla *Zaira*, ed a tante eccellenti Tragedie di questa specie, possa applaudire alla *Gabriella* e al *Fajel*, e averò in maggior considerazione il giudizio del mio Pubblico, che non averò quello di Parigi.
40. La mia temeraria franchezza, non si degna di giustificarsi sopra a questo punto, co' pochi nostri partigiani di queste tali opere, né di adulare alcuni geni dell'Italia facetamente appassionati per tutto ciò che non è parto degli Italiani.
41. Questi torbidi ingegnetti, scordandosi la parzialità naturale che si deve avere alla propria nazione, e il debito che abbiamo di animare i talenti nazionali, cercano, non di avvertire de' difetti ne' quali ognuno può cadere, ma solo di opprimere per quanto possono gli Italiani che hanno qualche riputazione, discendendo persino alla follia di condannare quel Pubblico che costituisce loro la buona fama.
42. Tali grotteschi dotti, che non hanno, e non possono avere una solida ragione che giustifichi il loro genio, scioperati, o incapaci di produrre nulla che realmente incontri la pubblica approvazione in Teatro, chiamano il Pubblico buon giudice quand'egli applaude a un'opera non italiana da loro addottata, o infelicemente tradotta; e lo chiamano ingiusto giudice, e di gusto corrotto, quand'egli non la sostiene.
43. Tutti i generi teatrali tragici, tragicomici, e comici scritti, e ponderati, se li guardiamo puramente ne' loro effetti di felicità nel Teatro, non sono che effimere passeggiere.

44. Facendo un giusto esame al tempo trascorso, troveremo che i scrittori teatrali, se hanno voluto procurare dell'utile alle comiche Truppe, o a se medesimi, furono in necessità di cambiare l'aspetto ai generi di Teatro ogni quindici o vent'anni, donando loro un'aria di novità che abbagli, cagioni del movimento, desti della curiosità, e de' discorsi nel popolo.
45. Senza inarcare le ciglia co' pochi, troppo prevenuti per le opere teatrali che giungono dalla Francia, so ch'io non erro a giudicare la *Gabriella*, e il *Fajel* due tentativi d'indole nuova de' Signori Belloy, e d'Arnaud, appoggiati a quest'idea.
46. Ci sono de' cattivi generi, non però vuoti di passione, che riescono fortunati in Teatro, ma di tutto il torrente di composizioni teatrali, poche sono quelle che meritino di rimanere conservate come preziosi depositi nelle librerie, ed io fo una gran differenza da' Teatri che divertono un Pubblico, a una libreria che diverte pochi, e ben educati cervelli.
47. Svaporato l'aspetto di novità che abbaglia d'una cattiva nuova rappresentazione premeditata, il Pubblico vede allora tutti gli assurdi, e i difetti, e la abbandona; e goduta ch'egli abbia un'opera ottima nel Teatro per molte repliche, egli lasciando a quella un posto nelle librerie per la sua immortalità, ha ragione di non concorrere al Teatro perpetuamente ad ascoltare de' ripetitori, per lo più sgraziati, d'una composizione ch'egli sa a memoria: chi può condannarlo?
48. Ecco la ragione per cui in Italia dove regna una particolare inclinazione al Teatro, e dove i Teatri, e le Comiche Truppe sono abbondanti; da tre secoli, sopra a tutti i Teatri, trionfa in fortuna quello della Commedia improvvisa dell'arte comica. Ella, essendo sempre la stessa, è sempre rinnovata nel suo aspetto, e ne' suoi dialoghi da novelli bizzarri spiriti che la rappresentano, e che meritamente si guadagnano la pubblica grazia, ingentilendo l'arte, i caratteri, e i sali, con proporzione a' secoli dirozzati.
49. Io non ho mai veduti i Comici dell'Italia, che per loro infallibile sciagura hanno abbandonato l'esercizio della Commedia improvvisa

dell'arte (particolarità apprezzabile della sola loro nazione) in peggioramento d'oggi. Gli vediamo ridotti omai, (dopo la decadenza del Signor Goldoni, che gli sostenne, per disgrazia loro, con qualche merito alquanto tempo) mal consigliati, e peggio soccorsi, ad appoggiare tutta la sorte loro a pochi, e più brutti mostri romanzeschi teatrali che partorisca la Francia, e che si rubano, e si contendono tra di loro, per qualche caso avventurato che videro di concorso accidentale, cagionato dalla scarsezza di produzioni degl'italiani, da un Pubblico in traccia di divertimenti, e bramoso di produzioni novelle.

50. Anche una tal novità è moribonda, ed io compiango l'Italia ne' suoi Comici, e ne' suoi Poeti teatrali, i primi ingannati dall'errore, i secondi immersi in una vergognosa indolenza, e fatti schiavi d'una vilissima soggezione degl'esteri scrittori a segno di essersi ridotti a confinare i talenti loro unicamente a razzolare come galline, a fiutare come brachetti, e a tradurre, come sanno, quelle opere de' francesi che al loro odorato sembrano opportune a sostenere le comiche Truppe dell'Italia, ed a confettare il gusto d'un Uditorio italiano.
51. Ciò dicendo, non sono né ardito né indiscreto a segno di pretendere che l'Italia non deva godere, da buone penne ben trasportate nel suo idioma, e ne' suoi Teatri, il *Gustavo Wasa* di Pirone, la *Zaira* di Voltere, o alcune altre opere de' francesi, degne di ammirazione; intendo soltanto di animare gli ingegni della nostra Italia a' parti che sieno italiani, che onorino la loro nazione, e di aprire gli occhi a' Comici dell'Italia sul loro mestiere.
52. Il Sacchi rinomato Truffaldino è l'unico oggidì tra i Comici dell'Italia, che intenda le circostanze de' tempi, e il ben condurre una Truppa Comica, perché non resti sterile l'utilità della sua professione. Egli tiene la sua Compagnia esercitata nella Commedia improvvisa, e ben provveduta de' più atti personaggi a una tale rappresentazione; ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona Tragedia, Tragicommedia, o Commedia, composta o tradotta che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata. Per tal modo egli dà

respiro, e rinvigorisce l'aspetto di novità alla Commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel Teatro con frutto per quanto è lungo l'anno, e si ripara da' pregiudizi che gli può cagionare una coltura sino ad ora nell'Italia sognata. Entro a tali trinceramenti si coltiva, e si diverte il Pubblico, e si ricevono dal Pubblico que' soccorsi che ha il Sacchi, a torto invidiati da que' Comici che non sanno né la loro professione, né l'utilità che può venire a quell'arte che esercitano nell'Italia.

53. Essendo permessi da' prudenti Governi i Teatri a fine di divertire i popoli con delle facezie innocenti, e de' specchi di buona morale, se da tre secoli la Commedia improvvisa italiana ben esercitata, sarà un divertimento concesso e adottato dalla nostra nazione, se il Signor Cicognini con altri nel secolo trascorso, se li Signori Goldoni e Chiari in questo secolo, con un diluvio di composizioni, quali si sieno, non poterono disuadere l'Italia da un tale divertimento, potrò dire francamente a coloro che per fanatismo, o per una vile mercede si sono ridotti a combatterla con de' piacevoli visacci di nausea, e unicamente con alcune traduzioni di opere forestiere: infelicissimi, e mendici talenti, anzi potrò dire ancora di più.
54. Chiunque scorge, e scorge evidentemente per esperienza, essere impossibile il sostenere un divertimento teatrale al Pubblico per tutto l'anno, di genere diverso da quello ch'egli ha fisso e possibile, è un traditore del suo Pubblico se cerca con un falso zelo, e coll'impostura di farlo disgustare, e nauseare, di ciò ch'ei gode.
55. Non mi estendo a svelare gli effetti di questo falso zelo, e di questa impostura, per due ragioni. Eccole. Rispetto abbastanza il mio Pubblico, a cui professo innumerabili obbligazioni, per non volere offendere la più picciola parte di quello. Essendo io annoiatissimo di tutte le materie teatrali; dagl'effetti di cotesto falso zelo, e di cotesta impostura, nascono alcune scenette, che formano la mia porzione di divertimento. Un accurato osservatore che sa fare notomia sui frutti della prevenzione, trova di che ricrearsi.

56. Aggiungerò in difesa dell'antica Commedia italiana improvvisa, che i migliori tratti comici delle Commedie del famoso Moliere della Francia sono spoglie di questo benemerito spettacolo, e che il Signor Boelò valentissimo Poeta francese, e austerissimo legislatore dell'arte poetica, appellava cotesta Commedia, che spesso andava ad ammirare, e che resiste tuttavia a Parigi: *Un disordinato monte di sali*.
57. Se l'*Onesto colpevole*, se il *Beverley*, se il *Disertore*, se l'*Eugenia*, che tradotti piacquero sulle scene italiane, sono commedie; avverto i talenti dell'Italia, che credendo un tal genere di sussistenza, e che possa divertire per lungo tempo; un mare di Romanzi, di Novelle, di Cause celebri, che abbiamo in istampa, possono dar loro degli argomenti da esercitarsi nel tessere delle nuove rappresentazioni, senza che si abbassino alla servile fatica di tradurre delle opere uscite da' medesimi fonti, concedendo per tal modo, con sommo disonore, inerte, e incapace la loro nazione di tessere un'opera, e di produrla.
58. Chi direbbe che l'*Eugenia* del Signor Beaumarchais ch'ebbe un così buon incontro ne' Teatri nostri tradotta dal Signor Abate Perini, non sia che un Dramma formato d'una novella che si legge nel Diavolo zoppo, Romanzo spagnolo, che si tratta avvilito co' libricciuoli scartati?
59. Io vorrei bene, che quanto abbondanti sono gli argomenti, ci fosse abbondanza tra noi di ingegni educati, ed abili alle sceniche composizioni, i quali sapessero sceglierli, ed ordire sopra a quelli delle opere teatrali che piacessero, onde il mio Pubblico trovasse ne' Comici quel divertimento ch'egli cerca, e si compiacesse de' parti, e della gloria della sua propria nazione.
60. Non giudico tuttavia le opere comiche d'indole romanzesca, e di circostanze da piagnistei, sussistenti, né opportune a porre in decoro i scrittori teatrali, specialmente per la immortalità. È bene, a mio credere, il serbare l'effetto delle lagrime alle Tragedie, e il fare che le Commedie spirino sali, arguzie, critiche sul mal costume, buon esempio, e giovialità, ma con quella decenza, che sia degna d'uno scrittore, a cui si

possa dare legittimamente il titolo di scrittore, più che il titolo di scrivanello.

61. L'umanità per lo più oppressa dalle amare circostanze, e dagli acerbi pensieri, concorre alla Commedia per trarne qualche sollievo. Nella Tragedia ella lo riceve insensibilmente dal vedere i Principi soggetti alle passioni, alle debolezze, alle affezioni, ed a tutte quelle miserie che eguagliano la umanità.
62. Un picciolo discorso ch'io volli fare sulla *Gabriella* e sul *Fajel* de' Signori Belloy e d'Arnaud, m'ha fatto trascorrere sopra alcuni particolari correlativi a' nostri Teatri, ed è ben vergogna che ragionando sul proposito d'illustri scrittori, e di Tragedie, sia caduto col mio ragionamento sulle Commedie dell'arte, e sulle maschere del nostro Teatro Italiano.
63. A ciò mi indussero soltanto de' piccioli talenti, i quali per interesse, o per fanatismo, o per adulare de' Comici italiani inesperti nell'indole dell'arte loro, lungi dal farsi oggetto d'impresa di donare all'Italia, ben tradotti, i colti parti de' forestieri per onorarli, e per aggiungere a' divertimenti nostri, si sono fatti anzi unico oggetto d'impresa il disturbare, e il far volteggiare il genio naturale della propria nazione ne' suoi passatempi, e di annichillare, se loro venisse fatto, delle povere genti benemerite nell'arte comica nazionale favorite dal Pubblico, opponendo delle opere che non sono figliuole dell'Italia, tradotte in un modo che disonora gl'esteri, e l'Italia medesima.
64. So che molti cervelletti filosofi, ignudi affatto di filosofia, e che per ciò facilmente si offendono, infurieranno, e faranno de' discorsi, delle supposizioni, e de' giudizi maligni, considerando ch'io abbia scritto colle vili massime loro della impostura, della derisione, e dell'ingiuriare.
65. Mi conforta la mia sincerità, l'amore ch'ebbi sempre al mio Pubblico, un animo amico di tutti, e imperturbabile.
66. Protestandomi buon cittadino della mia Patria, la contemplo anche nella necessaria sussistenza de' suoi onesti divertimenti, e disuadendo i miei patrioti dal procurare un vano tentativo di distruggere quelli ch'ella

possiede, e animandoli a produrre de' parti nazionali ch'abbiano merito, non devo immaginarmi di dare a nessuno motivo di offendersi.

67. Sarebbero molto triviali quegli animi, che giudicassero ch'io avessi avuta intenzione di sferzare la Signora Elisabetta Caminer traduttrice della *Gabriella*, e di qualche altra opera francese prodotta sulle nostre scene. Una giovinetta che fa quant'ella ha fatto fa assai. Non disprezzo il suo buon talento. Non ho la bassezza di unirmi con chi critica gli scritti d'una fanciulla. Non la adulo, e non la consiglio nelle sue intraprese; se la consigliassi l'averei disuasa dal contaminare la penna e la mente d'una onesta fanciulla nella traduzione di *Jeneval*. Non ho altre giustificazioni da fare su questo proposito.
68. Que' rispettabili soggetti, da' quali fui troppo onorato, e che produssero la *Virginia* Tragedia, il *Saggio amico* Commedia, l'*Amor finto* e l'*Amor vero* Farsa, opere che furono applaudite da questo Pubblico, o se altri ci furono che producessero opere gradite, averanno buon intelletto per comprendere quanto sia difficile il comporre una rappresentazione teatrale che colpisca, e che poche, e colte composizioni, frutto dell'ozio de' Cavalieri, non possono far sussistere il divertimento del Teatro in questa Metropoli popolata, e dare sostegno a quattro numerose Comiche truppe, che in essa per sei mesi dell'anno si procurano il vitto. Il medesimo giusto riflesso faranno i buoni traduttori di qualche opera che meriti di essere tradotta, e che tradotta piaccia a quell'Uditorio da cui attendiamo l'approvazione.
69. Io non credo i discorsi ch'io feci sopra alla *Gabriella*, e al *Fajel* degni di passare i monti, e se gli passassero, io non li credo degni de' riflessi delli Signori Belloy, e d'Arnaud.
70. Ho de' motivi di sperare che i Signori Giornalisti, col non fare nessuna menzione di quanto esce da una penna, invero infelicissima, si lusinghino di castigare la mia audacia. Averei carissimo questo castigo.
71. Tuttavia perch'io so, che i moventi de' Signori Giornalisti non sono né la sincerità, né la brama di giovare al Pubblico con innocenza letteraria, potrebbero anche fare una menzione che mi dipignesse prosuntuoso per

istinto, o per delle cagioni ch'io so considerare frivolissime, di consenso con cotesti Signori.

72. Lunge dal credere i Teatri una cattedra, io non ho mai potuto giudicarli più che recinti, ne' quali delle adunanze vanno in traccia di spassarsi per il corso di tre ore circa; e senza paragonare le colte colle incolte opere di Teatro, anzi separandone il genere; ho creduto a proposito quelle che hanno intrattenuto un Pubblico senza pregiudicarlo nel buon costume, recando dell'utilità a' Comici.
73. Il Signor d'Arnaud nella lunga prefazione ch'egli fa al suo *Fajel*, discorrendo sulle Tragedie, sa dire, che ciò che piace a una nazione, non piace a un'altra, che il gusto è un enigma ancora da indovinarsi; ch'egli non addotta i principi fondamentali de' gusti, e che lo scrittore da Teatro deve cercare di piacere a tutte le nazioni. Verrà un secolo in cui si riderà notabilmente delle astrazioni, e delle contradizioni che si scrivono, e che si lodano in questo.
74. Il signor d'Arnaud medesimo, ragionando dello scrittore d'opere teatrali, il quale deve cercare di piacere a tutte le nazioni, non lascia di dire: *Cependant il est citoyen; ses premiers regards tombent sur ses compatriotes; il veut aussi meriter leurs suffrages.*
75. Crederò che il Signor d'Arnaud abbia avuta la mira di piacere a tutte le nazioni ne' suoi scritti teatrali, ed auguro al Signor d'Arnaud che avvenga alle opere sue un così fortunato evento, e durabile.
76. La noia che cagionano i generi teatrali d'un'indole seguente, o imitata, nelle nazioni, è quella sola che in apparenza talora cambia delle nazioni i gusti, ma virtualmente non si cambiano mai alla radice. Cotesta noia può tratto tratto far piacere come una novità nel Teatro di Parigi, ciò che piaceva in quello di Londra, a Londra ciò che piaceva a Parigi, in Italia ciò che piaceva in Francia, in Francia ciò che piace all'Italia, e alla Spagna; ma ciò non è che un Fenomeno passeggero, che dopo un breve tempo vien disprezzato dalle nazioni, le quali ricadono nel loro gusto natio.

77. Ho uditi de' Francesi d'ottimo senso compiangere la loro nazione come corrotta nel gusto in questo secolo, in cui si producono per destare la novità, ne' Teatri della Francia, gli *Onesti colpevoli*, e i *Disertori*.
78. Sia vera, o falsa la coltura del nostro secolo, lascio la briga della decisione a saturno.
79. Paleso dal canto mio con sommissione al Signor d'Arnaud, e a tutti quelli che sperano di avere il talento ingentilito sul gusto de' Teatri, che scrivendo io delle sceniche rappresentazioni, ho soltanto avuto lo sguardo in su' miei compatrioti per divertirli, per non tradirli nelle mie produzioni, per meritarmi la grazia loro, e per procurare dell'utilità alla migliore tra le molte italiane comiche truppe.
80. Non mi sono giammai immaginato di passare per autore, o per legislatore di opere teatrali, né di voler piacere a tutte le nazioni colle mie opere di Teatro, che quali si sieno, sono pur opere, e nessuno potrà giustamente negar loro il titolo di poemi.
81. Sconsiglio apertamente ognuno dal tentare una imitazione de' miei generi teatrali, e dal prendere norma, e dal concepire lusinga da quella fortuna ch'ebbero, non già perch'io gli consideri generi cattivi offendendo quel Pubblico a cui sono piaciuti, ma perché gli imitatori d'un genere teatrale ch'ebbe buona sorte, uscito da una penna, imitato da una penna diversa, ha per lo più un esito sfortunato che fa poco onore.
82. Io non ebbi giammai riguardo a scrivere ciò ch'io penso con una libertà che irrita de' geni avversi al mio pensare, i quali però si riducono a un picciolo numero contrario a' miei capricci teatrali. La esperienza lo dimostra, e non sono privo di speranza, che riguardo a' Teatri dell'Italia la mia opinione abbia da verificarsi sui posterì ancora.
83. Collo sguardo sull'Italia, e specialmente sopra a Venezia, di cui mi vanto buon Cittadino; ho ordite, e composte forse venti rappresentazioni teatrali di nuovo e bizzarro aspetto, ed ho avuto l'ardire di farle esporre sulle nostre scene coll'unico desiderio di giovare, e di divertire.
84. Il vedere i grandi che reggono, i Cittadini colti, e il minuto popolo d'un Pubblico ch'io amo, occupati, ed attenti in vari apparecchi d'innesti,

ch'io mi sono ingegnato a procurare che sieno cangianti, e proporzionati a tutti quegl'intelletti differenti che compongono un Uditorio, fu il compenso non meritato de' miei spettacoli teatrali, quali si sieno.

85. 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, non ho cercato di avvilitare una sì bella mercede col prezzolarla a' Comici, verità che irrita più d'ogn'altra alcuni de' sostenitori del sognato buon gusto ne' nostri Teatri.
86. Paleso che tutte le opere ch'io scrissi per uso del Teatro italiano, anderanno alle stampe colla storia dell'origine della nascita loro, e con quanto a me sembrerà a proposito. Non anderanno disgiunti dalla stampa di queste degli altri miei scritti infelicissimi, non perché io abbia la folle lusinga, che sieno opere meritevoli del pubblico riflesso, ma soltanto per dimostrare ch'io ho creduto che il linguaggio da Teatro, deva essere differente da quello delle colte composizioni, senza farmi malevadore però che le mie portino il pregio di quella coltura che l'Italia ridotta omai barbara nel suo linguaggio da' zelanti d'un non so quale buon gusto, chiama affettazione.
87. A que' pochi i quali per simulata benevolenza, per maligna compassione, o per cecità stanno esortandomi, o sprezzandomi come un disturbatore alla introduzione della coltura teatrale in Italia, o commiserandomi, perch'io non mi addatto al loro zelo, rispondo ch'io lodo la sottile, e sublime coltura ne' grandi, ma non nel minuto popolo. Che tuttavia, siccome io guardo i nostri Teatri puramente come recinti d'un decente divertimento, mi sono presentato co' mie capricci in questi, collo studio al genio universale de' miei compatrioti per divertirli; ma che se i premurosi della delicatezza teatrale averanno forza di ridurre i popoli dell'Italia costantemente, e generalmente al loro decantato buon gusto, allora, o procurerò di assoggettarmi a un genio cambiato, nelle

mie idee, per divertire, o non sarò sciocco a segno di andare in traccia d'una vergogna, insistendo nel Teatro per bizzarria, e mattezza, con opere d'un'indole abborrita dalla mia nazione.

88. Non ho riguardo a dire che se mai avvenisse che un Pubblico ne' suoi teatrali divertimenti concessi da' Principi come necessari, si riducesse universalmente a intendere, e a godere le sole opere colte, e sublimi, e a disprezzare, e ad abbandonare le capricciosamente facete, semplici, e intelligibili a ciascheduno, allora sarà che i Principi dovranno temere che i loro popoli sieno stati più corrotti, che educati, ed avranno maggiore necessità di invigilare sulla direzione di quelli.
89. Speriamo che ciò sia cosa impossibile ad onta delle imprudenti insidie de' ciechi alluminati, e ci consoli il vedere dove inclina con insistenza il concorso de' popoli nostri, e l'esempio che abbiamo nell'educato Pubblico della Francia, dove la commedia dell'arte italiana, e l'opera comica francese colle parodie, le critiche, le facete stravaganze, e le maschere antiche, hanno quel popolare favore, che fa spesso tremare le più leggiadre, e regolate rappresentazioni comiche, e tragiche.
90. Confesserei pubblicamente con una esemplare mansuetudine di non credermi capace di comporre né la *Gabriella*, né il *Fajel*, né l'*Eugenia*, né l'*Onesto colpevole*, né il *Disertore*, se per compenso del mio rossore in tal pubblica confessione, avessi almeno una confessione de' Signori d'Arnaud, Belloy, Fealbar, Mercier, e di tutti quegli ingegni che si considerano sciloppati in questo secolo, che non si credono capaci di innestare una forte passione, un seriofaceto, una chiara allegoria, una critica ragionata, la morale, il mirabile, colla imitazione della verità e della natura, in un *Corvo*, in un *Augel Belverde*, in un *Mostro turchino*, e in tante opere sceniche ch'io ebbi coraggio di produrre sui Teatri dell'Italia, d'argomento, invero frivolissimo, ridicolo, e fanciullesco; ma siccome i sublimi intelletti, senza fare la confessione ch'io chiedo per compenso della mia, risponderebbero superbamente di non voler avvilire, e lordare le colte loro penne in argomenti così puerili e triviali, trattengo sospesa la mia ancora, sfidando però ogni scrittore a superarmi

nella franchezza dell'animo in considerare le opere teatrali ch'io scrissi non degne della immortalità.

91. Protesto tuttavia che siccome i superbi sublimi spiriti sdegnano di abbassarsi ad argomenti, ed intrecci che intrattengano in una sola opera con innocenza, nella compassione, nella maraviglia, nell'impegno del cuore, e nel riso un Uditorio da me amato, io non mi innalzerò giammai a trattare argomenti nel Teatro che agghiaccino, e inorridischino il mio Uditorio, e specialmente mi guarderò dal lordare le morigerate scene dell'Adria col turpe specchio di scellerati famigliari, seri argomenti, novità che potria dare dovizia di teatrali soggetti, non da animare, ma da far arrossire qualunque Veneto tragico, o comico scrittore.
92. Alla umanità, per lo più inclinata ad appagare le proprie sfrenate passioni, sono perniziosissimi maestri gli empî caratteri posti in scena da un industrie scrittore, e spinti al maggior lume di un'insidia raffinata, specialmente se questi tali empî non hanno un castigo adeguato a' misfatti loro, il qual castigo proporzionato che sia, riesce uno spettacolo insofferibile agli sguardi de' nostri umani spettatori.
93. Resti l'arbitrio a' ristoratori novelli di far cambiare il gusto alla nostra nazione, resti l'arbitrio a me di divertire la mia nazione nel suo genio con quella novità, e quella coltura che mi sembra a proposito, e resti l'arbitrio alla mia nazione di concorrere a quel Teatro che più la diverte.
94. Al verso del Signor d'Arnaud;

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est durable

rispondo, che ne' scrittori, l'arte sola può far belli, e immortali tanto il vero, quanto il favoloso, e che lo scrittore senz'arte, non fa che guastare gli argomenti di verità, e di finzione; che tutte le verità non sono oggetti da Teatro, e che nulla riguardo lo spettacolo teatrale è durabile; ed opponendo al suo verso francese quest'altro italiano;

È bello sol tra noi quello che piace,

mi ritiro nel mezzo al mio adorato Pubblico, che ha somma ragione di allettarsi di ciò che lo alletta, e di non voler cadere negli effetti ipocondriaci. Prometto a questo di voler contribuire, in quanto posso, al

nazionale divertimento de' suoi Teatri, spoglio affatto di impostura, di avarizia, e di ambizione; quindi facendo de' baciamani affettuosi alli Signori Belloy, d'Arnaud, Mercier, Beaumarchais, Fealbar, a' Comici italiani che non comprendono il danno imminente loro, ed a' veri, e falsi partigiani della coltura scenica di quell'Italia, che non diverrà mai Francia, né Inghilterra nel genio suo universale, ripongo per ora la penna nel mio calamaio, il quale ha molto inchiostro.

III.2 *Commento* (Prefazione al *Fajel*)

AVVERTENZA

AL SIGNOR PAOLO COLOMBANI LIBRAIO: sulla figura del libraio veneziano – già referente editoriale di Carlo Gozzi (nonché dei suoi antagonisti, dall'«Europa letteraria» alle traduzioni di Elisabetta Caminer) e di qui a poco artefice anche dei suoi primi *omnia* – cfr. *supra*, p. 42 e nn. 71-72. Merita rimarcare l'assoluta originalità della dedicatoria, che tale a rigore non potrebbe propriamente definirsi, assomigliando di più – nei toni e nei contenuti – all'avvertimento minatorio con cui l'autore annuncia la sua patriottica “discesa in campo”.

1. *Vi dono liberamente*: l'“entrata in scena” del Gozzi teorico di teatro non poteva indossare panni più confacenti al suo talento attorico che attraverso la rimodulazione di uno dei *topoi* più insistiti del suo polemico e delle sue autorappresentazioni, quello della munifica elargizione delle proprie opere: donate non solo ai comici, ma anche all'editore, come si conviene al rigoroso aristocraticismo di un autore che si vorrebbe estraneo a qualsivoglia legge di mercato¹¹⁷, e come qui ben rimarca l'altrimenti pleonastica specificazione avverbale (*liberamente*). È interessante osservare come nella redazione primitiva del testo tale motivo fosse ancora più stucchevolmente ribadito, in modi che saranno parsi controproducenti allo stesso Gozzi (cfr. cap. II.2.5, p. 49: *pubblicatela e vendetela per conto vostro> imprimetela, e vendetela*).

¹¹⁷ Su tale problematica, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 84-85 e *passim*.

prima ch'ella entri in pubblico sul Teatro: per la cronologia della realizzazione editoriale dell'opera, nonché per la data della sua prima rappresentazione, cfr. cap. II.2.2, p. 39 e nn. 64 e 73.

2. *desiderando io di giustificarmi col mio Pubblico*: sin dalle soglie del testo, Gozzi intona un motivo chiave delle strategie argomentative della prefazione, quello cioè inteso a dissociare nettamente le proprie responsabilità autoriali dalla logica del mercato spettacolare.

3. *per quel male che udirete dire di me*: molto significativamente, la lezione originale (*udiste*: cfr. cap. II.2.5, p. 49) proiettava nel passato le censure critiche di cui sarebbe stato oggetto l'autore; l'opzione per il futuro è sintomatica spia della compiaciuta consapevolezza di stare per provocare quella che poi nelle *Memorie inutili* definirà «una Commedia, che si potrebbe intitolare: *Gl'iracondi per fanatismo*», centrando il bersaglio del proprio bellicoso antagonismo (cfr. cap. V.1, pp. 255-257).

A voi deve stare a cuore un prudente affetto per il vostro interesse, a me uno scoperto, e disinteressato amore per la mia Patria: nella redazione originaria, anche il sentimento dell'editore veniva contraddistinto come *amore*: al facile gusto della simmetria binaria (*A voi ... a me*) subentra poi l'accorta *variatio* lessicale (*affetto*) che sapientemente rimarca lo iato tra l'interesse economico dell'operatore del mercato e il disinteressato patriottismo dell'uomo di lettere (cfr. cap. II.2.5, p. 49). Quello del “patriottismo” gozziano sarà il vero e proprio *Leitmotiv* della prefazione¹¹⁸.

PREFAZIONE

¹¹⁸ Su tale tema cfr. *ivi*, pp. 30 e n, 70, 72, 114 e n. 9

1. *Si è rappresentata da' Comici del Teatro di Sant'Angelo in Venezia* La Gabriella di Verzi: per le date di pubblicazione e di rappresentazione della traduzione realizzata da Elisabetta Caminer della tragedia di Belloy, cfr. cap. II.2.2, n. 63; per la distribuzione delle parti relativamente ai principali ruoli effettuata nell'occasione dalla compagna Lapy, da un anno attiva al teatro di Sant'Angelo, cfr. *infra*, il commento al § 36. Merita qui sottolineare che l'originale francese, ideato sin dal 1765-1766, era stato edito solo nel 1770 (Paris, veuve Duchesne; la licenza di stampa era stata rilasciata in data 8 novembre 1769) e in quello stesso 1770 rappresentato a Versailles, e poi nel 1772 a Rouen; solo nel 1777, quando l'autore era già morto da due anni, sarebbe stato allestito alla Comédie Française (il 12 luglio), suscitando scalpore e turbamento nel pubblico ma anche comunque guadagnandosi un cospicuo riscontro spettacolare (ben 12 rappresentazioni nel 1777, e poi riprese annuali fino al 1792, nonché permanenza nel repertorio della Comédie Française fino al 1842 con complessivi 129 allestimenti¹¹⁹).

Si rappresenta ora da' Comici del Teatro di San Salvatore [...] Il Fajel: per la data di prima rappresentazione, cfr. cap. II.2.2, n. 73. Anche la tragedia di Baculard d'Arnaud era stata pubblicata nel 1770 (Paris, chez Le Jay; la licenza di stampa è del 10 dicembre 1769: dunque entrambe le opere escono simultaneamente, all'inizio del '70), e non sarebbe mai stata rappresentata¹²⁰. È senz'altro da ricordare il ruolo fondamentale svolto da Gozzi nell'insediamento della Compagnia Sacchi al Teatro di San Luca (detto altrimenti di San Salvatore), il tempio cittadino del teatro comico dove per un quindicennio aveva dominato, con la compagna Lapy, la drammaturgia goldoniana¹²¹.

¹¹⁹ Cfr. Henry Carrington Lancaster, *De Belloy, 1727-1775*, in Id., *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, vol. II, Baltimore, John Hopkins-London, Oxford University Press-Paris, Les Belles-Lettres, 1950, pp. 493-494

¹²⁰ Nessun riscontro documentario ha infatti la notizia che la *pièce* «aurait été représentée par le "Comédiens Français ordinaires du roi" en 1770», riportata da Béatrice Toutou, *Baculard d'Arnaud*, Paris-Roma, Memini, 1997, p. 22; cfr. invece Robert L. Dawson, *Baculard d'Arnaud: life and prose fiction*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», voll. CXLI-CXLII, 1976; in part. vol. CXLII, p. 669.

¹²¹ Al riguardo, fr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 61-67.

2. *non ebbe incontro nel Pubblico di Venezia*: non a caso, nessun cenno al presunto insuccesso della *Gabriella* ricorre nell'ideazione originaria della prefazione (cfr. cap. IV.1), come altrettanto sintomatico è l'inasprirsi della testimonianza gozziana nel processo rielaborativo del passo in questione (cfr. cap. II.2.5, pp. 49-50). Che la spinta agonistica del momento inducesse l'autore a "costruire" una tendenziosa quando non apertamente mendace prova documentaria, è d'altronde comprovato da Gozzi stesso, pronto poi – nel rifluire più disteso della memoria autobiografica – a riconoscere che «la Signora Manzoni aveva sostenuta la parte di Gabriela in quella Tragedissima con sommo valore, e *sommo applauso*»¹²². Un altro riscontro documentario sulla memorabilità della rappresentazione della *Gabriella* – anche grazie alla magistrale interpretazione di Caterina Manzoni, all'epoca prima donna della compagnia Lapy – è offerto da Francesco Bartoli (e il dato è tanto più interessante perché l'attore non solo militava nella concorrente compagnia Sacchi, ma aveva sostenuto un ruolo di spicco proprio nel *Fajel*, la tragedia-traduzione ideata per cavalcare e contrastare il successo della *Gabriella*: cfr. *infra*, commento a § 36): «Nelle gravi Rappresentazioni internavasi nella forza degli affetti più intensi, ed afflittivi, mostrandone la doglia più viva, e sospirando, e piangendo con quella verità, che richiede il Teatro, e che deve spiccarsi dall'ingegnoso, ed eccellente Attore. Chi fu a godere il *Disertor Francese* [di Mercier, sempre nella traduzione della Caminer], e la *Gabriella di Vergy*, potrà ben dire, e nel carattere di Clerì, e *specialmente in quello di Gabriella* come la Manzoni sapesse dimostrare la forza delle passioni negli estremi più forti sino a languire, e a far vedere come veracemente di dolore si muoia»¹²³. Un'interessante testimonianza dello straordinario successo che la *Gabriella*, sempre nella traduzione della Caminer, poteva riscuotere anche nei circuiti privati, è rimasta consegnata in una lettera di Francesco Albergati Capacelli del 16 luglio 1771: «Alli 7 del corrente recitammo, il *Macometto* [di

¹²² *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 461; il corsivo è mio.

¹²³ Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, t. II, Padova, Conzatti, 1782, pp. 21-22; il corsivo è mio.

Voltaire], che piacque. Alli 10 *La Gabriella*, che assolutamente rapì gli Ascoltatori, a segno che per gli applausi non potevamo in molti luoghi proseguire. Non si mancò, lodando l'Autore, di esaltare il sommo pregio della Traduzione, e di encomiare la Traduttrice. Non adulo; e forse avrà le stesse informazioni da alcuni Veneziani, che mi hanno onorato della loro presenza. Alli 14, abbiamo rappresentato *Il Disertore*, il quale ha fatto piangere gli Ascoltatori, noi attori ed il suggeritore ancora che non poteva proseguire. Tuttavolta la vera degradazione dell'incontro di questi drammi è questa: *La Gabriella*, che la vince sopra tutto, ma di moltissimo; poscia *Il Disertore*; indi *Il Macometto*»¹²⁴.

3. Come un tiro aggiustato all'improvviso dopo il pacato fluire dei due paragrafi precedenti, la lapidarietà dell'affermazione – nell'apparente paradosso di un gesto autolesionistico – fa deflagrare la tensione polemica e agonistica della teorica gozziana.

4. *L'aspetto di novità*: come vedremo in seguito (cfr. cap. V.2, pp. 260-262) si tratta di un concetto cardine della riflessione teorica gozziana, suscettibile peraltro di considerevoli sviluppi (cfr. *infra*, commento al § 5, nonché al § 44).

e l'orrore: si tratta, non tanto di una generica esternazione critica del polemista Gozzi, ma del nuovo termine di riferimento estetico (l'*horreur*, che peraltro solo un labilissimo discrimine distingue dalla più "canonica" *terreur*) a cui si ispira la tragediografia francese post-voltairiana, e segnatamente con le due opere di Belloy e Baculard (al riguardo, di cruciale importanza teorica proprio le lunghe prefazioni con cui i due autori corredarono la pubblicazione delle rispettive tragedie)¹²⁵. Sul rapporto *crainte-terreur-horreur*, è stato opportunamente osservato che «la *terreur est*

¹²⁴ Robero Trovato, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (Nov. 1768-Nov. 1771)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 28, 1984, p. 169.

¹²⁵ Per una loro disamina cfr. Jean-Noël Pascal, *Présentation a Le cœur terrible. Gabrielle de Vergy tragédie de Dormont de Belloy (1770). Fayel tragédie de Baculard d'Arnaud (1770). Gabrielle de Passy parodie d'Imbert et d'Ussieux (1777)*, textes établis et présentés par J.-N. Pascal, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, in part. pp. XXXVI-XLI.

etendue comme une variante hyperbolique de la crainte [la categoria aristotelica di riferimento], une sorte de *surenchère* destinée à potentialiser l'effet tragique. Le diptyque traditionnel devient ainsi en quelque sorte un triptyque – forcément problématique car la frontière est ténue entre la terreur et l'horreur, toujours proscrite par les poétiques classiques – qui n'est pas qu'une simple question de mots: un authentique questionnement sur la nature de l'émotion tragique et sur l'effet de la tragédie»¹²⁶.

ha per base l'argomento medesimo: nell'ambito della plurisecolare fortuna arrisa al tema del “cuore mangiato”¹²⁷, un posto di sicuro rilievo riveste la tragica e orrificata storia di Gabrielle de Vergy e Raoul de Couchi: la prima, andata suo malgrado in sposa per volere del padre a Fayel, amata riamata il prode cavaliere (valorosamente partecipe della terza crociata al seguito di Filippo Augusto) pur mantenendosi fedele ai propri doveri di sposa; la funesta gelosia del marito, non paga dell'innocenza di Gabrielle, indurrà Fayel a uccidere in duello l'avversario e a costringere la moglie a mangiarne il cuore. Già tramandata da varie fonti medievali, aveva conosciuto nel corso del '700 francese una rinnovata e crescente fortuna, grazie al *repêchage* effettuato da Marguerite de Lussan nell'ambito dei suoi *Anecdotes de la cour de Philippe Auguste* (6 voll. 1733-1738; più volte ristampato e ancora assai letto negli anni sessanta: «mon sujet – dichiarerà Belloy nella prefazione alla tragedia – étatit généralement connu par une tradition ancienne, & plus encore par cette Romance délicate & pathétique, restée dans la bouche de tout le monde [...]. Le Roman de Mademoiselle de Lussan, intitulé les Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste, a été très-célèbre, & est encore lu avec plaisir»¹²⁸); nonché all'essere stato oggetto di un racconto del duca de La Vallière, *Les infortunés Amours de Gabrielle de Vergy et de Raoul de Coucy* (edito nel 1752 sul «Mercure»), o di uno di La Vieuille d'Orville (*La Comtesse de Vergy, nouvelle historique, galante et*

¹²⁶ Cfr. *ivi*, p. XV. Il più recente intervento sul tema si deve a Winter, *Il cuore mangiato*, cit.

¹²⁷ Al riguardo cfr. Mariella Di Maio, *Il cuore mangiato, storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996; per il trattamento del motivo nelle tragedie di Belloy e Baculard, cfr. rispettivamente pp. 48-49 e 75-78.

¹²⁸ Pierre Laurent Buirette de Belloy, *Gabrielle de Vergy. Tragédie par M. De Belloy citoyen de Calais*, Paris, Veuve Duchesne, 1770, pp. 1-2.

tragique, del 1722, ma varie volte ristampato fino al 1766)¹²⁹. Proprio l'estrema fortuna del racconto fece sì che esso potesse essere simultaneamente assunto per le sperimentazioni drammaturgiche di due autori pur così diversi come Belloy e Baculard (l'uno, ad approfondimento di quel filone "patriottico" inaugurato con il clamoroso successo de *Le Siège de Calais*, 1765; l'altro ad estremizzare quel genere "sombre" cui aveva dato vita con *Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges*, 1764, e, ancor più, con *Euphémie ou le Triomphe de la Religion*, 1768); anche se la circostanza per cui due tragedie che costruivano il proprio *plot* sul medesimo argomento fossero edite nello stesso anno non ha mancato di alimentare un dibattito sulla priorità ideativa dell'una o dell'altra: ma, come osserva il massimo specialista in materia, questa è destinata a rimanere una «question insoluble»¹³⁰. Dal nostro punto di vista, invece, non può non apparire evidente non solo e non tanto l'agonistica concorrenza che si instaura tra le traduzioni della Caminer e di Gozzi, quanto – a monte – la conoscenza estremamente ravvicinata che i due autori italiani mostravano di avere delle più recenti sperimentazioni d'oltralpe, nonché il coraggio repertoriale di cui entrambi si facevano promotori nell'offerta teatrale veneziana: di gran lunga all'avanguardia rispetto a quella parigina, dal momento che – come s'è visto – le due tragedie non ebbero che tardiva o addirittura nulla vita spettacolare nel loro paese d'origine.

Merita infine segnalare che della circostanza per cui due (e più) autori francesi potessero trattare lo stesso argomento erano stati tempestivamente informati i lettori dell'«Europa Letteraria»: «Ne abbiamo un esempio recentissimo: il Signor di *Arnaud*, il Signor di *Belloy* celebri Francesi Scrittori, ed un altro anonimo trattarono lo stesso Argomento in Tragedia, il primo col titolo di *Fayel*, il secondo con quello di *Gabriella di Vergy*, il terzo con l'altro della *Contessa di Fayel*. La *Gabriella di Vergy* fu tradotta da Elisabetta Caminer, e recitata da' Comici detti di S. Angelo. Fu ricevuta

¹²⁹ Per altri riscontri documentari cfr. Dawson, *Baculard d'Arnaud*, cit., vol. CXLII, pp. 665-668 e *Le cœur terrible*, cit., pp. XXXIV-XXXV e 219-242.

¹³⁰ Pascal, *Présentation*, cit., p. XXIX; cfr. anche p. XXIII.

con applauso, e replicata per varie sere. La già famosa *Caterina Manzoni* superò l'aspettazione dell'uditorio, sostenendo la parte di *Gabriela* [sic]»¹³¹.

5. *L'aspetto di novità, è il maggior vantaggio*: è interessante osservare che originariamente la formulazione era più estremistica, risolvendo *tout court* nella *novità* il felice riscontro spettacolare di un'opera (*è tutto il vantaggio > è il maggior vantaggio*: cfr. cap. II.2.5, p. 50); ancora più significativo è che in tempi estremamente ravvicinati, all'atto cioè di redigere il *Ragionamento ingenuo*, lo stesso motivo sarà ripreso per essere sottoposto a stringente relativizzazione: «la novità dell'opere teatrali non trova alcuna grazia dal Pubblico, se non ha qualche merito intrinseco»¹³². Nella rapidissima evoluzione concettuale è dato scorgere come la riflessione teorica gozziana sapesse tempestivamente affrancarsi da ogni *input* meramente polemica per attingere a più mature articolazioni di giudizio estetico.

due cattive Tragedie, come sono, al parer mio: per quella che potrebbe sembrare una singolare astuzia della storia – e che è in realtà solo la riprova di come il dibattito teatrale settecentesco fosse ben più mosso e problematico delle consuete semplificazioni storiografiche – Gozzi si trova qui a esprimere un giudizio che era già stato formulato qualche mese prima, e in termini ben più *tranchants*, da uno dei capofila dei *philosophes*: nel numero del 15 marzo 1770 della *Correspondance littéraire*, infatti, Grimm, aveva recensito entrambe le tragedie e, dopo aver già liquidato la *Gabrielle* di Belloy come noiosa a un grado estremo («m'a fait bâiller»), rimarcava fra le altre cose come esse presentassero «le même sujet traité par deux grands hommes également pauvres de génie, également impuissants, dont l'un se laisse aller à sa languer, l'autre se démène comme un diable pour vous la dérober»¹³³.

¹³¹ «L'Europa Letteraria, t. I, p. II, ottobre 1771, p. 99; corsivo originale.

¹³² *Ragionamento ingenuo*, in Carlo Gozzi, *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772, t. I, p. 66.

¹³³ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, par M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1879, t. VIII, pp. 480-484, mars 1770; le citazioni alle pp. 481 e 482.

6. *Fui pregato a tradurlo*: «Il Sacchi mi pregò a tradurgli dal francese in versi, il *Fajel*, Tragedia del Signor d'Arnò, lusingandosi di riprodur con frutto la Ricci in quell'opera. Io risi della sua lusinga senza negare il favore»¹³⁴. In realtà, non è da escludere una forte incidenza del parere gozziano nella decisione di allestire la *pièce* concorrente della *Gabriella*, visto che era stato proprio il “poeta di compagnia” a inibire alla compagnia Sacchi la messinscena dell'opera di Belloy tradotta dalla Caminer (cfr. cap. IV.1): puntare sul *Fajel* di Baculard avrebbe consentito di salvaguardare gli interessi della compagnia da lui patrocinata e ad un tempo – alquanto sornionamente – la propria cavalleresca disponibilità a non ledere quelli della compagnia assistita dalla Caminer. D'altro canto, solo una conoscenza molto ravvicinata, e inevitabilmente pregressa, delle due tragedie francesi avrebbe potuto consentire a Gozzi di realizzare la sua traduzione e, soprattutto, il corredo teorico che la sosteneva, nei ristretti margini di tempo a disposizione. È quindi altamente verosimile che, anche in questo caso, ci si trovi di fronte ad una delle tante *performances* di quella *noluntas auctoris* a cui Gozzi affidò costantemente la sua autorappresentazione: prodotta, nel caso specifico, per rimuovere da un orizzonte pubblico le proprie – comprovate – responsabilità nelle politiche repertoriali della compagnia e, forse ancor più, la propria assidua e aggiornata frequentazione di quel teatro francese contemporaneo su cui intendeva scatenare un'agguerritissima battaglia culturale.

con qualche noia: ‘solo con piccolo disturbo’. Anche in questo caso, la conoscenza della lezione originaria (*l'ho tradotto <con una affannosa condiscendenza>*: cfr. cap. II.2.5, p. 50) consente di misurare come Gozzi venga costruendo in dettaglio il suo personaggio-autore, tutto calibrato sull'aristocratica distanza (quella appunto che intercorre tra un'*affannosa condiscendenza* e una *qualche noia*) rispetto al ludo scenico e all'universo teatrale nel suo insieme.

¹³⁴ *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 460; per la valutazione complessiva della testimonianza autobiografica relativamente alla genesi del *Fajel*, cfr. cap. V.1, pp. 255-257.

il ridicolo vapore di giudicarmi autore d'un'opera non mia: è il primo dei numerosi fendenti che l'esacerbato polemico gozziano assesta nei confronti della Caminer.

averei al più, libero il cuore dal rimorso di pregiudicarla: l'amor proprio del traduttore valente è appagato dalla semplice consapevolezza di non alterare con la propria necessaria opera di mediazione la – eventuale – bontà dell'originale: perfettamente simmetrico al precedente affondo polemico, è questo sfoggio di *humilitas* con cui Gozzi surrettiziamente rimarca la propria onestà intellettuale (e, di riflesso, la propria, autentica, identità autoriale)¹³⁵.

7. *diformare*: 'deformare, sfigurare'.

8. Si apre qui la sequenza, che si concluderà col § 18, dedicata alla dissezione critica della tragedia di Belloy (sull'estremo travaglio redazionale di questo passaggio argomentativo, cfr. cap. II.2.5, pp. 50-51).

benché animata: dal gioco degli attori e, più in generale, dagli effetti della messinscena.

mi fece con fermezza discendere: i deludenti introiti ricavati dalla compagnia, e dunque a monte il mancato consenso del pubblico, lo confermò – oltre ogni dubbio cautelativo – nella negatività del suo giudizio di lettore e di spettatore.

9. *in quella natura che si dice oggidì di rapresentare*: è una rivendicazione che ricorre frequentemente nella lunga *Préface* con cui Belloy corredò l'edizione della *Gabrielle*. Si considerino, a titolo d'esempio, le seguenti affermazioni: «Frappez, percez mon cœur; osez le déchirer, l'écraser par le coups le plus terribles; mais consolez-moi par ce tendre sentiment de la

¹³⁵ Sul Gozzi traduttore del teatro francese, e sia pur relativamente alle sole opere edite (mentre le nuove acquisizioni manoscritte dispiegano al riguardo un materiale documentario molto più ricco), cfr. Lucie Comparini, «*Cela est trop commode pour être séant*». Carlo Gozzi traducteur de tragédies françaises dans la polémique théâtrale de son temps, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur*, cit., pp. 209-222.

pitié, l'une des plus douces voluptés que la Nature ait sagement ménagées à l'Homme»; « Il [le Public] verra avec quel soin je cherche dans le cœur humain les premiers secrets de mon Art. C'est-là que la Nature les a placés: c'est-là qu'elle offre à tous Auteurs Tragiques une Mine féconde & inépuisable»¹³⁶.

non ricercando se una donna stretta da un nodo maritale [...] sia uno specchio da porre sopra un Teatro: è uno dei motivi che avrebbe rimarcato, nel suo intransigente antilluminismo, Julien Louis Geoffroy (1743-1813), sodale di Fréron (alla cui «Année littéraire» collabora dal 1776 alla chiusura del giornale) e poi critico drammatico di spicco del primo Ottocento, in particolare attraverso le «Journal des débats». Recensendo infatti alcune riprese ottocentesche dello spettacolo, Geoffroy poteva denunciare che nella tragedia di Belloy trionfasse lo spirito dei lumi col suo «transformer les vices en vertus, et les vertus en vices», come dimostra la vicenda di una donna che non ama il proprio marito, benché ne sia teneramente amata, e che intrattiene degli incontri segreti con il proprio amante, pur continuando lungo tutta l'opera a decantare la propria virtù (1802); o ancora infierire contro l'ipocrisia della protagonista e la sua pretesa di trasfigurare la propria fragilità morale in virtù: «c'est cette fausse morale qui caractérise les écrivains de ce temps-là: la poésie dramatique consacrait alors les passions, présentait les devoirs comme des chaînes honteuses, et les égarements du coeur comme des mouvements légitimes de la nature» (1813)¹³⁷.

pochi infraciosati [...] sdegnosi [...] trattano [...]: ulteriore attacco alla militanza francofila della Caminer e dell'«Europa letteraria»; peraltro l'evoluzione variantistica osservabile nel segmento in questione (e per cui cfr. cap. II.2.5, p. 51) consente di misurare come Gozzi venisse progressivamente costruendo una propria retorica dell'*indignatio*, che indirettamente illumina la sostanziale labilità dei propri referenti polemici.

¹³⁶ Belloy, *Gabrielle de Vergy*, cit., pp. 10 e 22-23.

¹³⁷ Cit. in *Le cœur terrible*, cit., pp. LXV e LXIV).

10. *hanno tutti, nella loro circostanza, assoluta ragione, e assoluto torto*: Gozzi interpreta come irresolutezza drammaturgica quella che nell'intenzione di Belloy era stata la deliberata scelta di mescolare sempre pietà e terrore «en tâchant qu'après une Scène où l'on aurait frissonné, el en vint une autre où l'on pût s'attendrir», e ciò per realizzare il principio teorico in base a cui «l'horreur», entro cui deve situarsi l'orizzonte estetico della nuova tragedia, è tollerabile solo «lorqu'elle me conduit à l'attendrissement [...]. En un mot, les larmes sont le baume salutaire qui doit couler sur les blessures que l'Auteur Tragique fait à l'ame du Spectateur»¹³⁸. Le conseguenze rappresentative di una simile opzione – nonché la circostanza per cui il *plot* è affidato a «peu d'Acteurs & peu d'événemens»¹³⁹ – fanno effettivamente sì che i tre personaggi siano costantemente sottoposti (e marcatamente Fayel, fino allo scioglimento della tragedia) a un perpetuo oscillare tra la propria condizione di vittime (della passione amorosa come delle ingiuste coercizioni sociali – essendo «le but moral» dell'opera quello di «montrer les suites funestes des mariages mal-assortis, des inclinations violentées par des parens despotiques»¹⁴⁰) e i reiterati tentativi di contrastarla, in un pendolarismo tra *ragione* e *torto* di cui Gozzi, tutto sommato, ben coglie la scarsa persuasività drammaturgica. *dovendosi pure alla fine separare in un'opera di Teatro questi due opposti principi [...]:* straordinario esempio di clausola argomentativa affidata a *pointe* giocosa.

11. *per una improvvisa scoperta innocenza della moglie, e un rimorso*: effettivamente troppo repentina e scarsamente verosimile la presa di coscienza di Fayel, che irrompe nell'ultima scena all'improvviso sconvolto dal rimorso (*Qu'ai-je appris? – ah cruels, laissez-moi mon erreur*) per quanto ha saputo, fuori scena, garantirgli il padre di Gabrielle sull'innocenza della figlia (motivo solo tangenzialmente evocato, nella

¹³⁸ Belloy, *Gabrielle de Vergy*, cit., pp. 16 e 10.

¹³⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 20.

scena immediatamente precedente, da una battuta di Isaure, confidente di Gabrielle).

tutti gl'Arghi: definizione antonomastica della persona a cui nulla sfugge, dal celebre personaggio mitologico dotato di cento occhi e deputato a rappresentare emblematicamente la capacità di sorveglianza e vigilanza.

12. *spaccia il Pubblico da troppo cieco*: la lezione definitiva riprende e amplifica la rete metaforica evocata con la figura di Argo, sostituendosi a una formulazione originaria meno meditata (*spaccia il Pubblico per imbecille*: cfr. cap. II.2.5, p. 52).

13. *Fajel, e Cucì sono a battersi*: nella scena 5 dell'atto IV, dopo che Coucy, sorpreso da Fayel nel suo incontro con Gabrielle, invoca la *Loi des Chevaliers* e persuade l'uomo furibondo a battersi in duello anziché farlo arrestare e uccidere dalle guardie.

debile: «cultismo tradizionale e d'uso nel linguaggio poetico»¹⁴¹.

14. *Non si possono condannare i contrari sentimenti di Gabriella*: alla luce delle considerazioni precedenti e di quelle immediatamente successive, simile affermazione non va certo presa come l'improvvisa palinodia di un Gozzi disposto a sottoscrivere il credo estetico di Belloy, ma semmai come l'implicito approfondimento di un concetto cardine della sua teoria teatrale: altre sono le leggi della natura, altre quelle della rappresentazione teatrale (che non possono mantenere *sic et simpliciter* irresoluta una contraddizione sentimentale, ancorché possa essere data *in natura*, ma devono appunto saperla tradurre in persuasiva ipotesi spettacolare). Appaiono pertanto del tutto incongrue le considerazioni che tale passaggio argomentativo ha potuto suscitare: «Questa citazione è interessante sotto due aspetti, perché da un lato vanifica una delle critiche più forti messe in campo da Gozzi contro la *Gabriella di Vergy*, dall'altro testimonia uno stato di incertezza del pubblico veneziano che riflette non tanto un difetto del dramma ma un

¹⁴¹ Vitale, *Conservatorismo classicistico*, cit. p. 447.

merito degli attori: i comici della compagnia Lapy riescono a calibrare sulla scena, con naturalezza, la resa dei sentimenti contrastanti dei personaggi senza cadere nel ridicolo, così che lo spettatore viene tenuto in equilibrio tra lo stato di partecipazione compassionevole ed il necessario distacco critico»¹⁴².

17. *Replicherò: ‘ripeterò, ribadirò’.*

farò degl’elogi a un Pubblico che non vuole interessarsi, e commiserare una moglie che non sia vera moglie: sono considerazioni non tanto mosse da un generico conservatorismo ideologico (non certo di esclusivo appannaggio del veneziano Conte reazionario, ma anche ampiamente diffuse oltralpe: si vedano le citate critiche di Geoffroy nel commento al § 9), quanto piuttosto dettate dalla im-pertinenza spettacolare del personaggio stesso (*sarà sempre un personaggio poco applaudito in Teatro dal Pubblico*).

18. *Se il Signor Belloy si fosse degnato:* Gozzi rimprovera all’autore francese la mancata assunzione di accorgimenti drammaturgici che avrebbero conferito più persuasivo pathos alla rappresentazione (e che si troveranno invece operativi – come rimarcherà lo stesso Gozzi – nella tragedia di Baculard, almeno in relazione al secondo motivo, quello di Coucy che ritorna ignaro del matrimonio cui è stata costretta l’amata: cfr. § 20).

19. Inizia qui la disamina critica della tragedia di Baculard contestualmente alla giustificazione del proprio operato di traduttore, sviluppate sino al § 34. *Il Fajel del Signor d’Arnaud [...] è certo d’una miglior indole:* sulla maggiore modernità e incisività spettacolare della tragedia di Baculard rispetto a quella di Belloy conviene anche la più aggiornata critica

¹⁴² Giari, *Carlo Gozzi in guerra con le traduzioni del teatro francese moderno*, cit., pp. 206-207.

contemporanea¹⁴³; ma forse più interessante è osservare che, ancora una volta, Gozzi si mostra in sintonia con quella che era stata la posizione di Grimm, il quale, pur critico – come s'è visto – verso entrambe le tragedie, concedeva senz'altro un qualche credito a quella di Baculard: «Sa pièce, malgré la bêtise féroce du châtelain Fayel, l'imbécillité du preux de Vergy, et la sottise de la belle Gabrielle mourante, a pourtant un mérite: c'est qu'on y retrouve le coloris du temps, cet esprit de chevalerie, cet alliage d'honneur, de bravoure, d'amour et de religion, qui donnent à ces siècles si grossiers et si barbares un air si poétique. [...] Je sais gré à d'Arnaud d'avoir senti qu'en faisant une tragédie des fureurs d'un mari jaloux il fallait ennoblir son sujet par tout ce que l'histoire et l'esprit du siècle pouvaient lui fournir de teintes précieuses pour la couleur de ses personnages»¹⁴⁴. Il dato è tanto più singolare in quanto Baculard era particolarmente in viso ai *philosophes* a causa dei gravi dissapori insorti con Voltaire, pur all'origine suo protettore¹⁴⁵, e proprio per questo era stato “arruolato” dal partito opposto – quello sostanzialmente capeggiato da Elie-Chaterine Fréron – che svolse fra l'altro un ruolo determinante nel successo anche internazionale dell'autore (segnatamente attraverso l'assidua opera di *battage* promozionale nei suoi confronti svolta dall'«Année littéraire», a cui d'altronde lo stesso Baculard collaborò, non mancando di svolgervi anche ruoli determinanti)¹⁴⁶.

24. e se si legge ch'egli sia stato capace in qualche storia, o in qualche romanzo, non credo che tali storie, e che tali romanzi sieno da rappresentarsi oggidì sui nostri Teatri: ancora una sorprendente sintonia con le posizioni di Grimm (cfr. *supra*, commento ai §§ 5 e 19): «Au reste, le sujet de *Gabrielle de Vergy* [che, come specificato, più sopra è lo stesso del *Fayel*] n'est pas un sujet de tragédie; M. le duc de La Vallière en a fait une romance et c'est là son véritable cadre M^{me} de Lussan l'a rapportée dans ses

¹⁴³ Cfr. Pascal, *Présentation*, cit., pp. LIII-LIV.

¹⁴⁴ *Correspondance littéraire*, cit., p. 482.

¹⁴⁵ Su tutta la vicenda, cfr. Dawson, *Baculard d'Arnaud*, cit., in part. vol. CXLI, pp. 142-238.

¹⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 243; nonché Touitou, *Baculard d'Arnaud*, cit., pp. 75-84.

Anecdotes de la cour de Philippe-Auguste, qui est un roman. [...] Ne pleurez pas sur les infortunes de Gabrielle de Vergy, parce qu'elles ne sont pas vraies: ce n'est qu'un conte qu'il fallait laisser en romance, où il est très-touchant, mais qui n'est nullement propre ni convenable à la tragédie»¹⁴⁷.

Il Signor d'Arnaud medesimo tituba sul carattere del suo Fajel: in realtà Baculard guarda al carattere di Fayel come allo «chef-d'oeuvre de *la nature théâtrale*»¹⁴⁸, uno «de ces caracteres qu'Aristote mettoit à la tête des inventions dramatiques» (*ivi*, p. XI), non dedica particolare attenzione argomentativa alla “giustificazione” del suo «carattere snaturato» (come invece mostra di fare Belloy), non avendo piuttosto dubbio alcuno che un'«excellent morale nous offre le supplice d'un cœur qui est son propre bourreau» (*ibidem*).

25. *Il carattere del vecchio Verzi*: il personaggio del padre di Gabriella – assente nella tragedia di Belloy – doveva, secondo l'intenzione di Baculard incarnare «un de ces anciens chevaliers qui n'avoient d'autre passion que l'honneur», arricchito dei sentimenti propri della «tendresse paternelle»¹⁴⁹. Sono proprio queste caratteristiche però che, giusta i rilievi gozziani, rendono scarsamente verosimile la funzionalità del personaggio nell'economia della narrazione (in quanto proprio Vergi è il responsabile del funesto matrimonio della figlia, sottratta al suo legittimo promesso sposo, l'amato Coucy). Inoltre, com'è stato opportunamente rilevato, la sua «disparition entre la fin du deuxième act et la phase ultime du dénouement peut malheureusement apparaître comme une maladresse dramaturgique»¹⁵⁰.

26. *giacché l'ho ritrovata nelle annotazioni fatte dal Signor d'Arnaud all'opera sua*: nella scena cruciale del confronto tra Fajel e Verzi (I.3) il protagonista infatti, per esemplificare l'estremismo della sua iracondia,

¹⁴⁷ *Correspondance littéraire*, cit., pp. 482-483.

¹⁴⁸ Francois Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, *Fajel, tragédie par M. D'Arnaud*, Paris, Le Jay, 1770, pp. X-XI, corsivo originale.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. XII.

¹⁵⁰ Pascal, *Présentation*, cit., p. XLVIIn.

riconosce che «Il Ciel m'ha data un'alma, in cui / Tutto il venen dell'ire sue tremende / Versa, ed avviva tutte le sue fiamme. / *Armar questa mia destra un dì potei / Contro al mio genitor.* Natura stessa / Riceve degli oltraggi dal mio core», laddove nell'originale l'esemplificazione manca nel testo («Le ciel me fit une ame où son courroux affreux / Versa tous les poisons, alluma tous les feux; / Tout, la nature même a reçu des outrages / De ce cœur»), e resta invece affidata a una glossa («*Tout, la nature même.* Fayel s'était armé contre son pere»; anche nell'*Extrait de l'histoire du châtelain de Fayel*, pubblicato in appendice alla tragedia, Baculard ricordava che «le premier trait de fureur qui lui [Fayel] échappa, fut de s'armer contre son pere»)¹⁵¹.

27. *non seppe serbarsi almeno costantemente fanciulla*: non potendo andare in sposa al suo amato Coucy, avrebbe potuto almeno – stanti le pretese magnanimità e tenerezza paterne – sottrarsi al matrimonio con Fayel, imponendo la propria volontà di restare *fanciulla*, cioè *celibe* (questa d'altronde la lezione originaria: cfr. cap. II.2.5, p. 53).

28. *ma io mi ingannerò*: movimento – consueto alla prosa gozziana – di antifrastica *humilitas*.

30. *Ho espurgata l'opera dalle espressioni correlative alle Crociate*: come già ricordato, l'argomento della tragedia ha per sfondo la terza crociata e, particolarmente nella versione di Baculard, sono frequenti i riferimenti a eventi storici e costumi degli antichi cavalieri, essendo scopo precipuo dell'opera quello, patriottico, di mostrare come nell'«*ancienne chevalerie*» fosse racchiuso il «*caractere primitif de notre nation*» e di fornire «*leçons de moeurs & de bravoure*»¹⁵². Non è ben chiaro perché Gozzi evochi come ragione dei suoi emendamenti il potenziale pericolo della censura governativa, dal momento che l'argomento delle crociate non aveva mancato di essere proposto sulle scene veneziane: in particolare quello della

¹⁵¹ Baculard d'Arnaud, *Fayel*, cit., p. 119.

¹⁵² *Ivi*, pp. XXVII e XXXVII.

quarta crociata (e non a caso, visto il fondamentale ruolo rivestitovi dalla Serenissima), che aveva per esempio ispirato una “rappresentazione scenica” del fratello Gasparo, l’*Enrico Dandolo* (andata con successo in scena nel 1755) o nel secolo precedente, una tragedia di Francesco Contarini (*Isaccio*, 1615), nonché, nei decenni successivi, una di Lucio Antonio Balbi (*Alessio Comneno, o sia I Veneziani in Costantinopoli*, 1791).

Non ho avuto l’animo del Signor d’Arnaud, né di Fajel per far mangiare il cuore di Cucì a Gabriella: è senz’altro l’innovazione più rilevante, condotta peraltro sulla falsariga – come Gozzi stesso riconoscerà in seguito – di quella che era stata la soluzione drammaturgica di Belloy, delle cui lunghe riflessioni sul problema principe di «adoucir l’atrocité de la catastrophe»¹⁵³ l’autore veneziano sembra aver tenuto debitamente conto. In un’altra variante del finale, proposta in appendice alla traduzione insieme all’originale francese rielaborato, Gozzi mostra maggiore audacia innovativa, facendo sì che il cuore di Cucì sia – nell’intervallo tra l’a. IV e l’a. V – condensato «in un ristretto brodo di estratto» e che Gabriella lo beva credendolo un veleno¹⁵⁴.

33. *acciocché i Comici possano rappresentarla in quel modo che meglio sembrasse loro*: considerevole – e del tutto anomala, nel panorama dell’editoria teatrale coeva – quest’attenzione alla polifunzionalità spettacolare del testo, tanto più singolare perché è proprio con la traduzione del *Fajel* che Gozzi pone a battesimo la propria identità autoriale (e ci si aspetterebbe dunque la predisposizione ad una statica identità testuale, custode della volontà d’autore).

¹⁵³ Belloy, *Gabrielle de Vergey*, cit., p. 11, e cfr. tutte le argomentazioni fatte valere alle pp. 11-15.

¹⁵⁴ Per un’analisi comparativa dei finali si vedano i citati studi di Susanne Winter e, soprattutto, di Lucie Comparini (di cui è particolarmente condivisibile la considerazione conclusiva: «Le jeu des différentes variantes annotées du dénouement de *Fajel*, qui sont en soi un fait tout à fait original, dépasse le contexte théâtral vénitien et débouche sur une leçon dramaturgique donnée aux auteurs autant qu’aux traducteurs, suggérant une possible, bien que furtive, rivalité avec le théâtre français, ainsi qu’une relative concession, théoriquement réticente, mais pratiquement jouissante, à l’évolution des genres»; «*Cela est trop commode pour être seant*», cit., p. 222).

34. *replicatissimi*: ‘continuamente ripetuti’. *Il Signor d’Arnaud, che studia la verità*: cfr. *infra*, commento al § 94.

36. *da chi favorisce la truppa de’ Comici del Teatro a Sant’Angelo*: Elisabetta Caminer, di cui sono stati ricostruiti i rapporti con la compagnia Lapy¹⁵⁵.

discesero a tal premura cortesemente: in realtà, come già ricordato, più che uno spontaneo consenso della compagnia Sacchi valse la determinante mediazione di Gozzi stesso (cfr. *supra*, commento al § 6 e cap. IV.1).

La scarsezza di nuove Tragedie fa loro rappresentare il Fajel: è evidente invece che c’erano anche ragioni di provocatoria concorrenza, stante la sovrapponibilità dei rispettivi *plot*, come riconosciuto dallo stesso Gozzi, e come già segnalato in precedenza.

per servire un Pubblico che amano, [...] e per quel desiderio che hanno [...]: era un’esigenza che l’intelligenza imprenditoriale del capocomico Sacchi aveva espresso già dieci anni prima – nella stagione di pieno successo delle *Fiabe* – allorché chiese al suo “poeta di compagnia” di scrivere due tragicommedie, o «Drammi flebili», «per porre in qualche credito la sua Truppa, combattuta da’ serj degli altri Teatri, anche nell’aspetto del serio»¹⁵⁶.

Dal canto mio sono persuaso di questa verità: a spiegare le ragioni di tale “persuasione” giove richiamare la circostanza per cui Gozzi, promuovendo e curando addirittura legalmente il passaggio della compagnia Sacchi al San Luca, si era reso anche responsabile, nei confronti della proprietà del teatro, dell’efficacia dell’offerta repertoriale della compagnia¹⁵⁷. In realtà, nel giro di poco più di un anno, dalle pagine della già citata prefazione a *Il cavaliere amico* e alla *Doride*, Gozzi esplicherà in termini meno assertivi e molto più problematici il suo reale punto di vista sull’ampliamento repertoriale di una

¹⁵⁵ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 46-50.

¹⁵⁶ Dalla prefazione a *Il cavaliere amico, o sia Il trionfo dell’amicizia*, edita insieme alla *Doride ossia La rassegnata* nel t. III dell’edizione Colombani, 1773; le due *pièces* erano state composte e rappresentate nel 1762. Sull’argomento, cfr. Carmelo Alberti, *Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie serio-facete oltre le favole teatrali*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 215-271.

¹⁵⁷ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 61-67.

compagnia – come quella Sacchi – specializzata in un specifico tipo di offerta spettacolare: «Nulla più dirò sopra queste due Tragicommedie, che potrei intitolare Drammi flebili. [...] Un solo riflesso farò sopra di esse. Un Poeta, che voglia aiutare una Truppa comica sola, la quale sia in credito per un genere, e in discredito per un altro nell'universale, non farà certamente grand'onore a se stesso, né darà grand'utile alla Truppa soccorsa, se la vorrà occupata in quel genere, di cui non è creduta nell'universale capace. Il tempo, il cambiamento degli Attori, e l'insistenza lunga senza riguardi a scapito della borsa, può giugnere a far il prodigio di renderla fortunata generalmente. In Italia, e specialmente in Venezia, i molti Teatri, i gusti, e i partiti divisi, e coltivati da' Comici, fanno dicervellare i Poeti».

Di grande interesse la testimonianza offerta dalla redazione originaria del paragrafo (per cui cfr. cap. II.25, pp. 53-54), che informa su quella che era stata la distribuzione delle parti nelle due tragedie allestite dalle compagnie concorrenti: in quella del Sant'Angelo, il ruolo di Fajel era stato sostenuto da Tommaso Grandi, quello di Gabriella dalla Caterina Manzoni e quello di Cucì da Giuseppe Maiani; in quella del San Luca i ruoli erano stato giocati rispettivamente da Petronio Zanarini, Teodora Ricci e Francesco Bartoli. Dal che si evince che la sfida di Gozzi e della "sua" compagnia era davvero imponente: essendo solo i due attori impegnati nella parte di Fajel a poter gareggiare (se ne riconsideri la relativa testimonianza di Bartoli: «[Grandi] Uno studio indefesso, una buona presenza, una espressiva naturale senza bassezza alcuna, una pulitezza lodevole, ed uno spirito pronto, lo condussero a non temere il suo emulo [Giuseppe Maiani, insieme al quale sosteneva il carattere dell'Innamorato nella compagnia Lapy], ad eguagliarlo ne' meriti, e ad acquistarsi una pari riputazione sulle Venete Scene, ed in altre provincie. La parte di Valcour nel *Disertor Francese*, quella di Fajel nella *Gabriella di Vergy*, ed altre molte, gli meritavano degli applausi ben dovuti, e lo distinsero per uno de' migliori Comici de' nostri tempi»; «[sin dal 1767 nella compagnia Sacchi, Zanarini è] un eccellente recitante, il quale innalzasi in valore sopra tutti gli altri, ed ha già stabilita la sua riputazione in Venezia, e non meno in quasi tutte le principali città

d'Italia. Nelle parti *dignitose e gravi* [...]; ed in quei caratteri spiranti grandezza, e pieni di foco, egli rendesi certamente impareggiabile. 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 sa egli così ben piacere e dilettere a segno di strappare dalla mani, e dalle labbra degli uditori i più sonori applausi»¹⁵⁸. Quanto agli altri interpreti, difficilmente l'esordiente Ricci (da appena un anno arruolata nella compagnia Sacchi come prima donna, e ancora alle prese con il suo difficile rodaggio) avrebbe potuto avere speranza di competere con l'acclamata eccellenza interpretativa della Manzoni (per cui cfr. commento al § 2) e tanto meno suo marito Francesco Bartoli (scialba figura di innamorato, assunto nella compagnia a rimorchio della moglie) avrebbe potuto contrastare l'estro attorico di Giuseppe Maiani (a cui il Bartoli stesso tributa pagine entusiaste, non mancando di dedicargli un sonetto in cui fra l'altro si afferma: «Nel Socco, e nel Coturno ei Roscio imita; / Per l'Arte Teatral niun di più brama, / Essendo all'eccellenza in lui salita»¹⁵⁹).

38. *gli considero due talenti capaci di gareggiare con quegli illustri loro nazionali*: il riconoscimento ha quasi del sorprendente, se non nel caso di Belloy (che in particolare dopo il trionfale successo de *Le Siège de Calais*, 1765, l'opera che inaugurava il filone della tragedia nazionale patriottica, «had come to be ranked with Lemierre as second only to Voltaire among dramatists of his day»¹⁶⁰), per certo in quello di Baculard, le cui sperimentazioni teatrali precedenti il *Fayel* (*Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges*, 1764, e ancor più *Euphemie ou le Triomphe de la Religion*, 1768) avevano avviato e portato al successo quel *genre sombre* che non sarebbe dovuto riuscire particolarmente congeniale all'autore

¹⁵⁸ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., rispettivamente t. I, p. 273 e t. II, p. 279; corsivo originale.

¹⁵⁹ *Ivi*, t. II, p. 11. Sui comici gozziani cfr. Anna 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*, cit., pp. 11-27 e Piermario Vescovo, *Il repertorio e la «morte dei sorzi». La compagnia di Antonio Sacchi alla prova*, *ivi*, pp. 141-153.

¹⁶⁰ Lancaster, *De Belloy, 1727-1775*, cit., p. 467.

veneziano, e che era stato d'altronde premessa al *genre terrible* di cui il *Fayel* aveva voluto essere realizzazione¹⁶¹.

39. *hanno avuto buon incontro ne' Teatri della Francia*: Gozzi si mostra non informato sull'andamento effettivo dell'offerta teatrale francese contemporanea (cfr. commento al § 1).

applauso al Cid, all'Andromaca, al Gustavo Wasa, alla Zaira: opere rispettivamente di Pierre Corneille (rappresentata per la prima volta nel gennaio 1637 ed edita nello stesso anno), di Jean Racine (prima rappresentazione 17 novembre 1667, edita nel 1668), di Alexis Piron (prime rappresentazione ed edizione 1733), di Voltaire (prima rappresentazione 13 agosto 1731, edita nel 1733).

40. Conclusa la discussione critica delle due tragedie, nel cui brioso polemismo è già distintamente trapelata la tensione teorica dell'autore, la prefazione dispiega nella sua maggior parte le riflessioni di Gozzi sul teatro, prendendo l'abbrivio (§§ 40-42) dalla caustica censura dei *torbidi ingegnetti* che sostengono la produzione teatrale francese, con fanatica indiscriminazione, e a detrimento della fortuna e dello sviluppo di una drammaturgia nazionale.

geni: nell'accezione (occorrente poi anche al § 42) di 'persone con determinato carattere, indole, gusto'.

41. *torbidi*: 'offuscati da sentimenti colpevoli e disonesti'; la qualificazione immediatamente declina la pericolosità socio-culturale degli *ingegnetti*.

scordandosi la parzialità naturale che si deve avere alla propria nazione [...]: una delle affermazioni più nette del "patriottismo" gozziano.

cercano [...] solo di opprimere per quanto possono gli Italiani che hanno qualche riputazione: forse il riferimento potrebbe andare alla considerazione conclusiva con cui Elisabetta Caminer siglava la recensione al *Sofà*, la *pièce*

¹⁶¹ Si vedano al riguardo le dichiarazioni contenute in Baculard d'Arnaud, *Fayel*, cit., pp. V-VI.

con cui Francesco Albergati Capacelli aveva tentato l'imitazione delle fiabe gozziane, e che aveva espressamente dedicato all'ammirato autore veneziano: «che il Sig. marchese Albergati segua ad impiegare il suo conosciutissimo talento in composizioni di genere più regolato, onde accresciuto si vegga il numero de' buoni pezzi Teatrali italiani»¹⁶². Sviziati anni dopo, nella citata "lettera" a Baretti del 15 settembre 1776, il ricordo di tale valutazione affiorerà ancora bruciante, e, naturalmente, sarà filtrato da uno smaccato gusto deformante: «L'analisi della ragazza [Elisabetta Caminer] sostiene buona quell'opera [il *Sofà*], ma termina con un pettoruto monarchesco ricordo poco o nulla differente nel sentimento da questo: *Noi consigliamo lo Scrittore di questa Favola a non perdere il suo talento in simili spregievoli inezie*»¹⁶³. Lo stravolgimento è tanto più eclatante, e sintomatico, qualora si consideri che la recensione della Caminer si era aperta proprio con un elogio senza riserve di Carlo Gozzi: «nel genere di essa egli [Albergati] scelse per modello le note favole di quello cui l'ha dedicata, del Nob. Sig. Conte Carlo Gozzi degnissimo pella celebrità acquistatagli dal suo talento degli omaggi de' begl'ingegni, come lo è delle lodi che riceve in questa fra tante sincera Dedicata pel suo bell'animo, pel soave costume, per la sana filosofia»¹⁶⁴. Allo stesso Albergati, inoltre, dalle colonne dell'«Europa letteraria», Elisabetta Caminer aveva e avrebbe tributato entusiastica attenzione, come può sinteticamente mostrare quanto auspicato nell'annuncio della pubblicazione dei primi volumi del *Teatro comico* edito dal Pavini (1771), definiti tali da «far desiderare ardentemente gli altri susseguenti volumi di Opere che illustrano il ['danno lustro al'] *decaduto Teatro italiano, e possono trarci da quel letargo, in cui restano tanti bravi talenti* riguardo a questo utile, e dilettevole studio»¹⁶⁵: un'annotazione critica verso la produzione teatrale coeva che – pur nella sua genericità – poteva aver colpito l'ombrosa suscettibilità di un autore come Gozzi che nell'ultimo decennio aveva dato un contributo fondamentale al

¹⁶² «L'Europa letteraria», t. II, p. I, 1° novembre 1770, p. 81.

¹⁶³ *Lettere*, cit., p. 121; corsivo originale.

¹⁶⁴ «L'Europa letteraria», t. II, p. I, 1° novembre 1770, p. 79.

¹⁶⁵ *Ivi*, t. V, p. II giugno 1771, p. 70, il corsivo è mio.

rinnovamento dell'offerta spettacolare cittadina e nazionale. Ma, come si vede, si resta nel campo di pure, e labili, ipotesi: la sensazione di fondo è piuttosto che il Solitario venga qui seguendo la strategia del «creare “il nemico da cui difendersi”»¹⁶⁶.

42. *chiamano il Pubblico buon giudice quand'egli applaude a un'opera non italiana da loro adottata, o infelicemente tradotta*: il possibile riferimento – ma, anche in questo caso, con beneficio d'inventario – potrebbe andare ad una nota di rettifica con cui la Caminer pubblicava l'estratto del «*Mercure de France*» dedicato alla recensione dell'*Account* di Baretti: laddove il giornalista francese annotava che «Quasi tutte le tragedie di Cornelio, Racine, Crebillon e Voltaire tradotte in versi sciolti furono rappresentate in Italia, ma la nazione non è in istato di gustarle perocché non conosce peranche il piacere di piangere, e sarebbe stata inviolabilmente fedele a Pantaloni, a Brighella, e ad Arlicchino se *Goldoni* e *Chiari* non fossero comparsi», la giornalista veneziana in una nota in calce replicava che «*L'Olimpia* del Sig. di *Voltaire* e il *Beverlei* tradotte dal Sig. *Capitanacchi*, l'*Eugenia* tradotta dal Sig. Ab. Perini, l'*Amor filiale* tradotto da *Elisabetta Caminer*, fanno fede, che gl'Italiani hanno imparato oggimai a piangere poiché furono siffatte opere universalmente applaudite, ed hanno estremamente commossi gli spettatori»¹⁶⁷.

e lo chiamano ingiusto giudice, e di gusto corrotto, quand'egli non la sostiene: impossibile in questo caso individuare eventuali riferimenti; piuttosto, si percepisce l'eco di uno dei motivi critici con cui il Gozzi granellesco aveva assalito Goldoni: «Quando una sua commedia non fa gente, / Fegeio chiama stolti i nazionali, / ingrati, sciocchi, ignoranti, stivali, che del buon non s'intendono per niente. // Quando ad un'altra concorre il torrente, / dice: E' veneti son dotti e morali, / rari intelletti, spirti principali; / al merto fan giustizia veramente. // Se vanno a Truffaldino, egli s'affanna, / di nuovo li beffeggia e va all'eccesso, / e grida: Oh folli, oh mia sorte

¹⁶⁶ Sulla tematica, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 29-42.

¹⁶⁷ «L'Europa letteraria», t. III, p. II, Primo Febbrajo 1770, p. 82; corsivo originale.

tiranna! // Così non condannando mai stesso, / ora i popoli assolve, ora condanna; perdio! rider farebbe un uom di gesso»¹⁶⁸. Superfluo precisare che di tali presunti atteggiamenti goldoniani non si hanno riscontri.

43. *non sono che effimere passeggiere*: il femminile va probabilmente riferito ad un implicito concetto di “opera” (mentre in precedenza erano evocati, al maschile, i *generi teatrali [...] scritti, e ponderati*). Va comunque rilevata la netta perentorietà – quasi assiomaticità – dell’enunciazione teorica, che tanto più efficacemente pone in risalto la natura paradossale dell’assunto: proprio le opere premeditate e distese – quelle che si vorrebbero affidate alla rassicurante fissità della scrittura – sono in realtà effimere, geneticamente condannate all’obsolescenza. È uno dei concetti cardine della teoria teatrale gozziana, poi non a caso ampiamente sviluppato nel *Ragionamento ingenuo*. Credo peraltro che non sia mai stata rilevata la straordinaria sintonia di vedute con quanto al riguardo aveva già sostenuto (e sia pur relativamente al solo ambito commediografico) il fratello Gasparo, in un articolo della «Gazzetta Veneta» (n° LXXII, 11 ottobre 1760) che merita almeno in parte citare: «I costumi sono una cosa infinitamente volubile e che spesso si cambiano, massime quelli che sono delicati e fini [...]. La commedia pensata e scritta gli coglie con diligenza e tutti gl’imita, onde di là a pochi anni, passata la voga di tale o tal costume, eccovi la commedia vecchia e intarlata. [...] la commedia scritta non si muta mai ed è sempre quella medesima che fu scritta dall’autor suo, onde il ripeterla viene a noia, perché a poco a poco gli ascoltanti l’imparano, per così dire, a mente»¹⁶⁹.

44. *ogni quindici o vent’anni*: Gozzi non si limita a teorizzare l’incessante necessità di innovare i generi teatrali – essendo solo la “novità” in grado di garantire la vitalità del teatro stesso (e cfr. anche *supra*, commento ai §§ 4 e

¹⁶⁸ Edito per la prima volta negli *Atti Granelleschi dell’anno 1760*, il sonetto sarebbe stato riproposto nel t. VIII della Colombani, pp. 197-198.

¹⁶⁹ Gasparo Gozzi, *La “Gazzetta Veneta”*, a cura di Antonio Zardo, Firenze, Sansoni, 1915, p. 298.

5) – ma anche a proporre, sulla scorta dell’esperienza, un’interessante periodizzazione. Ciò che comunque è davvero considerevole è l’originalità della prospettiva argomentativa fatta valere, quella della “utilità” – cioè del tornaconto economico – necessaria agli operatori del mercato teatrale, siano essi comici o autori: a riprova di come nella presunta natura retriva e passatista dell’autore agisse invece una lucidità diagnostica estremamente sensibile alle logiche della modernità.

46. *preziosi depositi nelle librerie*: l’ironia appena dissimulata dell’espressione sarà pienamente disambiguata dal passaggio successivo, che per altra via rivela quanto “avanguardistico” e “democratico” il granellesco Solitario potesse rendersi all’atto di riflettere su contenuti e finalità del fenomeno teatrale: spingendosi a declinare il motivo – pur canonico – dell’antagonismo vitalità spettacolare-vitalità letteraria di un testo teatrale in un senso decisamente critico verso la dimensione che più avrebbe potuto stargli a cuore e da cui prende invece recisamente le distanze, stante il dirompente riconoscimento dei limiti di una *libreria* che può interessare solo *pochi, e ben educati cervelli*.

47. *d’una cattiva nuova rappresentazione premeditata*: nella redazione originaria – ricca peraltro di varianti (cfr. cap. II.2.5, pp. 54-55), a riprova del delicato passaggio argomentativo scandito da questo paragrafo – non figurava la qualificazione del “premeditato”: essenziale, invece, a giustificare quell’apologia della commedia dell’arte che “improvvisamente” irromperà nel paragrafo successivo.

ha ragione di non concorrere al Teatro perpetuamente ad ascoltare de’ ripetitori: per le cospicue affinità con il giudizio al riguardo già espresso dal fratello Gasparo, cfr. commento al § 43.

48. In posizione strategica (si è esattamente al centro della prefazione), e in modi apparentemente imprevedibili (in realtà sapientemente dosati, come si è avuto modo di considerare sinora), si accampa l’esaltazione ragionata

della commedia dell'arte: e non caso particolarmente pronunciato fu il travaglio elaborativo del paragrafo (cfr. cap. II.2.5, p. 55), dalla specificazione delle particolari condizioni contestuali che consentirono proprio all'Italia di dar vita al fenomeno, alla ricerca della denominazione più calzante (e in particolare con la cassazione della qualifica di *antica*, che avrebbe inibito l'apologia della sua intramontabile attualità, e avrebbe fatto il gioco di quelle che erano stati gli argomenti della teoria goldoniana), al rilievo delle sue capacità evolutive.

da tre secoli, sopra a tutti i Teatri, trionfa in fortuna quello della Commedia improvvisa dell'arte comica: cospicua anticipazione di quello che sarà uno dei principali nuclei argomentativi del Ragionamento ingenuo.

essendo sempre la stessa, è sempre rinnovata nel suo aspetto: anche questo sarà uno dei capisaldi teorici del *Ragionamento ingenuo*, nonché della sua *Appendice*; rinviando l'approfondimento storico-critico del motivo all'occasione deputata, gioverà in questa sede rimarcare come la particolare prospettiva entro cui Gozzi lo declina (quello cioè della maggiore redditività, spettacolare e dunque economica, della commedia improvvisa rispetto alla premeditata) era già stata, ancora una volta (cfr. commento ai §§ 43 e 47), anticipata dal fratello Gasparo: «Se poi mi chiedeste quali sieno di maggiore utilità a' teatri, vi risponderai le improvvisi, perché queste sono di maggior durata delle altre e non senza ragione. [...] la commedia scritta non si muta mai [...]. Cambiasi bensì l'altra, in cui, rimanendo intera la prima orditura, mutasi il dialogo ogni sera e rinnovasi ad ogni rappresentazione e, secondo che da questi o da que' commedianti viene rappresentata, rifiorisce, ringiovanisce, e quasi sopra un vecchio tronco nuovi rami e germogli rimette. Se qualche cosa è invecchiata, il valente comico la tronca e vi sostituisce novità; se qualche favorevole circostanza gli si presenta, la coglie, e con quel fuoco che viene somministrato dall'obbligazione del parlare improvviso, a tutto dà vita e calore, prendendosi, per così dire, in aria, motti, pronte risposte, berte, burle in sul fatto, che fanno più pronto effetto delle meditate e pensate»¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Gozzi, *La "Gazzetta Veneta"*, cit., p. 298.

bizzarri: ‘fantasiosi’, ‘in grado di attirare l’attenzione per la propria originalità’.

49. Anche in questo caso, cospicue anticipazioni di quelle che saranno alcune delle più rilevanti strategie argomentative tanto del *Ragionamento ingenuo* quanto dell’*Appendice*: la decadenza – economica, oltre e prima ancora che artistica – delle compagnie comiche che, avendo abbandonato l’esercizio dell’arte per seguire la moda del premeditato, hanno perso la possibilità di attingere a quella che era la loro principale fonte di varietà repertoriale; la “riabilitazione” dell’operato goldoniano; la responsabilità degli *infraciosati*, *torbidi ingegnetti* nel degrado dell’offerta teatrale contemporanea.

che gli sostenne, per disgrazia loro, con qualche merito alquanto tempo: sostanzioso annuncio di quelli che saranno i vari risarcimenti tributati all’odiosamato avversario nel *Ragionamento ingenuo* (ma si veda anche il § 23 del MC, e il relativo commento), annuncio peraltro molto impegnativo pur nella sua formulazione sintetica: perché, al di là della rituale condanna di un Goldoni che avrebbe dato un contributo determinante alla rovinosa decadenza della commedia dell’arte, viene a chiare lettere affermata la sua capacità di aver garantito ai comici il continuo ricambio e arricchimento repertoriale. Di rilevante interesse inoltre il fatto che la lezione originaria (cfr. cap. II.2.5, p. 55) non prevedeva l’incidentale limitativa (*per disgrazia loro*): a riprova, fra le altre cose, di come Gozzi venga costruendo stilisticamente la “retorica della denigrazione” nei confronti del suo idolo polemico.

mal consigliati, e peggio soccorsi: classico esempio di plurale “dissimulativo”, essendo in realtà il riferimento polemico indirizzato alla sola Elisabetta Caminer, l’artefice per eccellenza della promozione dei *mostri romanzeschi teatrali* importati dalla Francia (e si noti che la lezione originaria prevedeva un più generico *mostri teatrali*: cfr. cap. II.2.5, p. 55).

50. *a razzolare come galline, a fiutare come brachetti*: l'approfondimento intensivo della rete metaforica animalesca (assente nella redazione originaria: cfr. cap. II.2.5, p. 55) esprime efficacemente il risentimento patriottico dei rilievi gozziani.

confettare: in senso figurato, 'lusingare, raggirare, imbrogliare, ingannare' (attraverso il 'rivestimento di uno strato di zucchero').

51. Altro sfoggio di energico patriottismo, non a caso frutto di attenta elaborazione stilistica (cfr. cap. II.2.5, p. 55: *dell'Italia> della nostra Italia; che sieno italiani> che sieno italiani, che onorino la loro nazione; a' Comici> a' Comici dell'Italia*).

52. *Il Sacchi rinomato Truffaldino è l'unico oggidi tra i Comici dell'Italia, che intenda le circostanze de' tempi*: l'estremo rilievo teorico del passaggio argomentativo (e, naturalmente, il valore cruciale della sua funzione apologetica e militante) farà sì che l'esteso paragrafo sarà oggetto di citazione integrale nel *Ragionamento ingenuo*. Già anticipato nel § 36 (per cui cfr. *supra* il relativo commento), l'encomio della lungimiranza imprenditoriale del Sacchi è tanto più originale, e dunque rilevante, perché rimarrà un vero e proprio *unicum* nelle varie testimonianze mitografiche che si succederanno sul *rinomato Truffaldino Sacchi* (da un Goldoni a un Casanova), tutte assorbite dalle sue prodigiose doti interpretative e mai sollecite nel ricordare le sue virtù manageriali; merita peraltro sottolineare che il Bartoli – membro, com'è noto, della compagnia per un buon periodo – riterrà opportuno riprodurre per esteso questo giudizio gozziano nella voce delle sue *Notizie* dedicate ad Antonio Sacco.

non resti sterile l'utilità: si noti l'insistenza sul motivo economico del fare teatrale.

rinvigorisce l'aspetto di novità alla Commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel Teatro con frutto per quanto è lungo l'anno: anche la produzione della commedia dell'arte – nonostante tutta la sua intrinseca versatilità e potenziale inesauribilità – non si sottrae alle leggi che

governano l'offerta teatrale, e in primo luogo la necessità di esibire quell'*aspetto di novità* che solo un'accorta *variatio* delle strategie repertoriali può garantire.

Entro a tali trincieramenti: 'al riparo di queste solide misure difensive, cautelative'; l'area semantica evocata dall'uso figurato del termine ben illumina il disincantato realismo che nutre la concezione teatrale gozziana.

53. Ancora un'anticipazione di quelli che saranno alcuni cruciali nuclei argomentativi del *Ragionamento ingenuo*, qui allineati in termini di stretta e sintetica concatenazione in funzione della polemica anti-Caminer: dalla (ribadita) longevità trisecolare della commedia dell'arte, alla significativa licenza sempre concessale dalle autorità governativa, alla sterile opposizione mossale dall'interno stesso dell'istituzione teatrale, tra Sei e Settecento, dalla triade Cicognini-Goldoni-Chiari.

potrò dire francamente [...] infelicissimi, e mendici talenti: di questa e svariate altre provocazioni gozziane, il fronte dei Caminer terrà conto a distanza, e nel merito specifico potrà velenosamente replicare, più di un anno dopo la pubblicazione del *Fajel*: «In questa messe [di benemeriti traduttori] pure volle per altro imbrogliarsi *qualche insetto letterario*, cui la lingua francese è tanto nota, quanto ad un Cafro ['tipo razziale dei negridi, frequente fra i Bantu dell'Africa sud-orientale'] la italiana, o poco più; quindi videsi il *Fajel* del S. di Arnaud tradita e non tradotta, e pure con *temeraria franchezza* stampata con un ammasso d'indegni insulti a tutti i traduttori, ed a non pochi de' più rinomati autori esteri»¹⁷¹.

54. Anche in questo caso, la rilevanza polemico-teorica del passaggio argomentativo farà sì che il paragrafo sarà oggetto di citazione integrale nel *Ragionamento ingenuo*, mentre la definizione della commedia dell'arte come genere *fisso* ('permanente nel suo gradimento presso il pubblico') e *possibile* (*a sostenersi*, come recitava la redazione originaria: cioè

¹⁷¹ «L'Europa letteraria», t. III, p. I, Maggio 1773, p. 58; corsivo originale; sulle genesi e lo sviluppo della polemica Gozzi-Caminer, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., *passim* e, per il passo ora citato, part. pp. 82-85.

suscettibile di agevole ripresa, stante la sua versatilità e le particolari risorse della sua economia compositiva) sarà oggetto di varie menzioni, anche all'interno del MC (§ 17). Nel breve giro di un periodo vengono infatti allineati i capisaldi sinora enunciati (necessità di alimentare con varietà repertoriale un'offerta spettacolare strutturalmente molto articolata, piena rispondenza della commedia dell'arte a tale esigenza) e sviluppati in un potente affondo contro i “manipolatori delle coscienze”, veri e propri traditori della Patria, che alienano il pubblico da quella tipologia spettacolare che gli è più congeniale (e dunque utile al sostentamento dei teatri). Non a caso, è proprio in questo contesto che si accampa per la prima volta quella che diventerà una parola tematica chiave nell'*universum* gozziano, e che già in questi primi scritti teorici ricorre (insieme ai suoi derivati) con sintomatici indici di frequenza (5 nella PF, ben 18 nel MC): quella dell'*impostura*. «Impostura – come ha felicemente sintetizzato Vittorio Roda – sono anzitutto, nella personalissima semantica del Gozzi, la cultura e l'ideologia dell'Illuminismo, lievitate come sono da un fermento trasformistico che da una parte converte un'effimera moda (un “andazzo” appunto) in rivolgimento decisivo, e dall'altra prolifera in un incontrollabile metamorfismo gnoseologico ed assiologico, in una pletora di mistificanti prestiti e scambi di funzioni»¹⁷².

Proprio la forte esposizione ideologica dell'affondo polemico, indurrà anche Elisabetta Caminer a farne menzione, attraverso un riutilizzo *pro domo sua* non privo di ironica malizia (ma sostanzialmente eludendo i termini del problema sollevato da Gozzi): «io direi agli oppositori del Dramma flebile: Deh, lasciateci piangere pelle disavventure che opprimono la virtù, anziché costringerci a ridere pelle felici riuscite della malizia, del vizio! [...] noi siamo paghi d'una serie commovente d'avvenimenti familiari piucché d'un giro forzato di stravaganze. Lasciateci adunque far uso in pace delle potenze dell'anime nostre sensibili, e andate pure dove si ride, che non saremo men buoni amici per questa differenza di genio. [...] Il popolo ama di piangere, e

¹⁷² Vittorio Roda, *Unità e pluralità nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi* [1981], in Id., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991 p. 18.

ascolta le sei, le otto, le quindici, le venti sere di seguito lo stesso Dramma: chi è quel potente che possa formare un partito così numeroso e costante, a dispetto del sentimento interiore del popolo? Finirei di parlare in mia difesa, ripetendo il tratto giudiziosissimo d'un celebre nostro Scrittore: *È un traditore del suo Pubblico che cerca con un falso zelo e coll'impostura di farlo disgustare e nauseare di ciò ch'ei gode*»¹⁷³.

55. *obbligazioni*: 'motivi di riconoscenza'.

per non volere offendere la più picciola parte di quello: la parte che risulta costituita dai sostenitori del "dramma flebile", e che l'autore dichiara appunto di non voler offendere, "svelando gli effetti dell'impostura" (e cioè l'aver sostanzialmente plagiato l'autonomia di giudizio del pubblico stesso). *Essendo io annojatissimo di tutte le materie teatrali*: l'ennesima esternazione della *noluntas auctoris*, qui peraltro resa funzionale al giocoso motteggio che fa seguito (la propria passione "metateatrale", nutrita dalle *scenette* prodotte dagli *effetti del falso zelo e dell'impostura*).

Un accurato osservatore che sa fare notomia sui frutti della prevenzione: è una delle più calzanti autodefinizioni che l'autore abbia offerto di se stesso, preludio alle tante consimili che costelleranno le *Memorie inutili*.

56. *i migliori tratti comici delle Commedie del famoso Moliere della Francia sono spoglie di questo benemerito spettacolo*: si tratta di un'affermazione decisamente in controtendenza con quanto al riguardo sostenuto dalla trattatistica settecentesca: dalle *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736) di Riccoboni, il cui principio argomentativo principe era stato teso a dimostrare come il geniale autore francese avesse saputo inverare e portare a inedita perfezione tutte le sue fonti di ispirazione (e, *in primis*, proprio la commedia dell'arte), a quel vero e proprio mito di Molière che Goldoni era e sarebbe venuto costruendo, anche beninteso per legittimare in chiave mitografica il proprio operato

¹⁷³ Elisabetta Caminer, *Prefazione della traduttrice*, in *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, t. I, Venezia, Colombani, 1772, pp. XIV-XVI; corsivo originale.

“riformatore”¹⁷⁴. Si potrebbe anzi ragionevolmente sospettare che dietro simile dichiarazione agisca un implicito riferimento critico proprio a Goldoni, e all’insussistenza di quella nobile genealogia con cui aveva cercato di promuovere la propria identità, e il proprio successo, di autore teatrale.

il Signor Boelò: verso il «legislatore del Parnaso», Nicolas Boileau (o Boileau-Despréaux, 1636-1711) Gozzi nutrì una costante e fervente ammirazione (un «grand’uomo, che pertinacemente considero il miglior Poeta della Francia», come si esprimerà del § 32 del MC), concretizzatasi nella traduzione e nell’annotazione di svariate sue opere (e segnatamente delle *Satire*), costitutive dell’intero t. VI dell’edizione Colombani; ancora nel 1804, in quel suo testamento spirituale che fu *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de’ nostri giorni*, poteva «senza esitare» dire di considerare Boileau «il miglior Poeta, e il più giudizioso critico che abbia avuta la Francia»¹⁷⁵.

austerissimo legislatore dell’arte poetica: «scrittore di una eccellente poetica sulla regolarità, e squisitezza del gusto»¹⁷⁶, Boileau fu appunto, com’è ben noto, autore di una fortunatissima *Art poétique*, edita nel 1674 e divenuta per un paio di secoli punto di riferimento essenziale della cultura europea. Contrariamente a quanto lascia surrettiziamente presumere questa premessa, la definizione di seguito citata non ricorre affatto nell’*Art poétique*, né in alcuna delle opere di Boileau che Gozzi ebbe a tradurre; bensì in un giudizio – riportato da Claude Brossette (1671-1743), sodale ed editore di Boileau – che l’autore avrebbe espresso dopo la lettura del *Théâtre italien* di Evaristo Gherardi e in cui appunto si afferma che «j’y ai trouvé de fort bonnes choses; il y du sel partout, c’est un “grenier à sel”»¹⁷⁷. La definizione di Boileau – che sarà ripresa anche nella *Più lunga lettera*

¹⁷⁴ Al riguardo, cfr. Giorgio Padoan, *L’erede di Molière*, in «Quaderni Veneti», 20, dicembre 1994, pp. 57-96 e Carlo Goldoni, *Il Molière*, a cura di Bodo Guthmüller, Venezia, Marsilio [C. Goldoni, *Le Opere*, Edizione Nazionale], 2004.

¹⁷⁵ PLL, p. 115.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Boleana*, in *Lettres familières de Boileau-Despréaux et Brossette*, Lyon, Cizeron-Rival, t. III, cit. in Xavier De Courville, *Un Apôtre de l’Art du Théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, t. II, (1716-1731) *L’expérience française*, Paris, Droz, 1945, p. 13

(«Boelò [...] chiamava quella italiana Commedia ch'esisteva in Parigi: *Monte di sali disordinato*») ¹⁷⁸ – era da Gozzi molto probabilmente attinta dall'*Avertissement* all'edizione definitiva del *Théâtre italien* di Gherardi, di cui possedeva un esemplare: dove appunto l'autore affermava «je me contente de dire que si le premier voulume que l'en donnai en 1694, & dont j'ai parlé ci-dessus, a merité le nom de *Grenier à sel*: nom glorieux qui lui a été donné par cet homme divin, ce genie superieur, à qui le ciel a donné des connoissances & des lumieres qu'il a refusées à tous les autres hommes, afin que tous les autres hommes devinssent les sujets de ses satyres, j'espere que celui-ci pourra meriter le nom de *Saline*, étant & beaucoup plus ample & beaucoup plus correct que le premier» ¹⁷⁹.

57. *Se l'Onesto colpevole: L'Honnête Criminel, ou L'amour filial* di Charles-Georges Fenouillot de Falbaire (1727-1800), composto ed edito a Parigi nel 1767 (e poi in una versione corretta nel 1768), ben rappresenta il genere lagrimoso e sentimentale, ispirandosi ad un fatto storico contemporaneo (la drammatica vicenda del protestante Jean Fabre che si sacrifica per il padre vittima dell'intolleranza religiosa) e proponendosi di illuminare le coscienze attraverso l'effusione sentimentale su di una delicata problematica politica; d'altra parte, come d'abitudine per i drammi che la censura proscriveva dai teatri parigini, e nonostante che Diderot lo raccomandasse a Garrick, ebbe in Francia un'irrisoria vitalità spettacolare (la sua prima rappresentazione avvenne in forma privata, nel gennaio del 1768, e le fecero seguito solo alcuni allestimenti in provincia), e poté approdare (trionfalmente) alla Comédie Française solo all'inizio della rivoluzione ¹⁸⁰. In Italia invece, e precisamente a Venezia, il dramma di Falbaire veniva tempestivamente tradotto da Elisabetta Caminer per la

¹⁷⁸ PLL, p. 115.

¹⁷⁹ Cito dall'edizione Paris, Briasson, 1741, t. I, pp. 8-9 n.n. dell'*Avertissement qu'il faut lire*). Sullo straordinario rilievo storico-critico del giudizio di Boileau, cfr. Piernario Vescovo, *Verso la Moscovia. Miti della partenza e dell'erranza*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, Atti del Convegno (Paris, 18-20 ottobre 2007), in «Revue des études italiennes», n.s., t. 53, n° 1-2, Janvier-Juin 2007, pp. 17-32, in part. p. 31.

¹⁸⁰ Cfr. Félix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1910, p. 169

compagnia Lapy e rappresentato al San Luca nel carnevale del 1768-69, con un alto numero di repliche, anche se con incassi non eccezionali, come documentato nel prezioso *Squarzo degli utili del teatro per le recite relative degli Autunni e Carnovali 1758-1770*¹⁸¹. A *L'Honnête Criminel* Gozzi dedicherà analitica attenzione nel *Ragionamento ingenuo*.

se il Beverley: la «tragédie bourgeoise» di Bernard-Joseph Saurin (1706-1781), ispirata a *The Gamester* (1753) di Edward Moore e centrata sui disastrosi effetti della passione per il gioco, era andata in scena alla Comédie Française il 7 maggio 1768 (e nello stesso anno edita) incontrando quello che sarà poi un duraturo successo (73 rappresentazioni fino al 1790); anche in questo caso, con straordinario tempismo la Caminer ne realizzò la traduzione, perché la compagnia Lapy potesse portarla in scena al San Luca nella stagione autunnale di quello stesso 1768 (e fu l'opera con cui si avviò il sodalizio tra la giovanissima – ancora diciassettenne – giornalista e la compagnia Lapy)¹⁸²: in base ai dati del citato *Squarzo*, siamo in grado di appurare che l'opera ebbe nel suo primo allestimento un discreto riscontro spettacolare (6 rappresentazioni), che non conobbe tuttavia in seguito conferma (fu ripresa, con appena due rappresentazioni, solo nella stagione autunnale del 1769).

se il Disertore: edito a Parigi nel 1770, *Le déserteur* di Louis-Sébastien Mercier era stato tradotto dalla Caminer per la stagione autunnale 1771 della compagnia Lapy e aveva ottenuto un clamoroso successo. La traduttrice – e, a più titoli, regista – di quella *pièce*, un'esultante Elisabetta Caminer, così ne scriveva a Giuseppe Pelli Bencivenni, il nuovo direttore delle fiorentine «Novelle letterarie», all'indomani del fortunatissimo ciclo di recite: «il pubblico veneto giustificò il mio giudizio [sul *Disertore*]. Non v'è memoria a Venezia d'un incontro simile; fu replicato quel Dramma 23 sere, e fino

¹⁸¹ Per un'analisi dei dati al riguardo desumibili dalla formidabile testimonianza del documento (conservato a Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, Archivio Vendramin, 42.F.4/19), nonché per l'importanza della traduzione della Caminer, che veniva a formalizzare il suo rapporto professionale con la compagnia Lapy, cfr. Scannapieco, «...*gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio*», cit., pp. 152-157.

¹⁸² Cfr. Ead., *Carlo Gozzi*, cit., pp. 47-48.

all'ultima si rimandava la gente, che più non capiva in teatro»¹⁸³. Insieme ad un altro dramma di Mercier, *Jenneval ou le Barnevelt français*, il *Disertore* sarà uno degli idoli polemici del *Ragionamento ingenuo* (e cfr. anche *infra*, commento al § 67 e al § 7 della dedica del MC).

se l'Eugenia: il dramma *larmoyant* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) – storia di una nobile fanciulla raggirata in finte nozze da un libertino che alla fine si ravvede – era stato rappresentato con contrastato successo alla Comédie Française nel gennaio 1767 ed edito nello stesso anno (corredato dell'importante *Essai sur le drame sérieux*, in cui sulla scorta delle teorie diderotiane si argomenta l'eccellenza del nuovo genere – «intermédiaire entre la comédie héroïque et la comédie plaisante» – per il teatro moderno); in Italia, ad una traduzione anonima del 1768 (pubblicata sotto falsa data di Cosmopoli) fece seguito nel 1769 quella dell'abate Giulio Perini (1740-1801), erudito fiorentino che soggiornò a lungo a Venezia, fu sodale dei Caminer e tra l'altro collaboratore dell'«Europa Letteraria» (la traduzione, realizzata con lo pseudonimo di Luigi Pieroni fu edita dapprima a Vicenza da Vendramin-Mosca, nel 1769, e poi a Venezia da Geremia, nel 1770). Era stata posta in scena «con sommo applauso» dalla stessa compagnia Sacchi (come ci informa Gozzi nell'*Appendice al ragionamento ingenuo*) e ricorrerà poi frequentemente – a cavallo tra Sette e Ottocento – nei repertori delle compagnie Goldoni, Venier, Bianchi e Fabbrichesi.

Cause celebri: inaugurato nella Francia del primo Settecento con le *Causes célèbres et intéressantes avec les jugemens qui les ont décidées* di François Gayot de Pitaval (dal 1734 al 1743 20 volumi con tirature altissime – fino a 4.000 copie – e un immediato successo internazionale con traduzioni in

¹⁸³ Lettera di Elisabetta Caminer, 28 settembre 1771, in Archivio di Stato di Firenze, *Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni*, f. XVI, n° 3941. La Caminer non avrebbe naturalmente mancato di ricordare lo strepitoso successo della messinscena anche dalle colonne dell'«Europa letteraria»: «V'hanno poche persone, specialmente a Venezia, alle quali non sia noto il *Disertore*, altro dramma del sopraccennato Mercier, e terzo di questo volume [il t. I delle *Composizioni teatrali moderne*. Egli fu esposto e replicato nel Carnevale 1771 da' valorosi Comici della Compagnia detta di S. Angelo pel corso di 23 sere consecutive, con sempre maggiore applauso e concorso. Per quasi tutta l'Italia fu rappresentato da altre Compagnie comiche, e quasi dappertutto ebbe un egualmente favorevole incontro» («L'Europa letteraria», Gennaio 1772, p. 67).

Inghilterra, Germania e Italia, dove si moltiplicarono libri e periodici dello stesso genere), quello delle *cause celebri*, cioè «pubblicazioni che presentavano in forma narrativa processi sia del remoto passato, sia recentissimi, che avevano sollevato clamore per i protagonisti coinvolti o per gli argomenti trattati», fu un «fortunatissimo genere letterario a cavallo tra la giurisprudenza e il romanzo», da cui l'Europa settecentesca venne letteralmente inondata e che svolse un ruolo determinante nello «spazio letterario definitosi come sfera specifica dell'opinione pubblica, come asse centrale del discorso politico prima e dopo la rivoluzione», facendosi spesso veicolo di un «illuminismo volgarizzato»¹⁸⁴. «L'efficacia commovente e intrigante delle “cause” stava proprio nel *remuer les passions*, nel suscitare impulsi di partecipazione emotiva, tentazioni e repulsioni da parte di lettori posti di fronte a passioni elementari e perciò “contemporanee”», secondo lo schema di una «relazione veridica di una realtà che supera la fantasia, della vita che sfuma nel romanzo [...] Le motivazioni dei protagonisti appartenevano al repertorio più convenzionale, qua e là rinverdito dai *Caratteri* di La Bruyère: gelosia, egoismo, tirannia delle passioni, talora influenze diaboliche. I dispositivi essenziali erano dei più triti e percorrevano tutto il registro dei camuffamenti e degli smascheramenti (risorsa tipica del teatro coevo), delle menzogne e dei segreti svelati»¹⁸⁵. Pur mancando – per quanto a mia conoscenza – studi specifici sulla diffusione del fenomeno in Italia, è dato appurare che l'opera del Pitaval venne tempestivamente tradotta a Napoli (*Cause celebri e interessanti co' giudizi, che l'hanno decise. Tradotte dal francese*, 6 voll., Napoli, Vincenzo Pauria, 1755-1756); e che qualche anno dopo anche a Venezia venne pubblicata (ne annuncia infatti l'uscita del t. X, per i torchi di Pietro Valvasense, la «Gazzetta Veneta» redatta dal Chiari, nel n° 49, 29 Luglio 1761, con questo significativo commento: «Il solo titolo di questa Opera ne fa il suo panegirico; e non v'ha ordine di persone, che trovarla non possa utile per

¹⁸⁴ Cfr. Aldo Mazzacane, *Letteratura, processo e opinione pubblica: le raccolte di cause celebri tra bel mondo, avvocati e rivoluzione*, in *La costruzione della verità giudiziaria*, a cura di Marcella Marmo e Luigi Musella, Napoli, ClioPress, 2003, pp. 53-100; le citazioni alle pp. 53-54, 58, 61.

¹⁸⁵ Cfr. *ivi*, pp. 81-82.

gran modo, e dilettevole ancora. Ella è piena di storie curiose, di casi strani, di non più intesi esempj di virtù singolari, [...]. Ci sono in essa de' giudizj malagevoli, delle direzzioni acutissime di famosi Giuriconsulti, per venire a fine de' loro disegni. Ci sono de' discorsi elloquenti per impetrare i voti de' Tribunali in Cause civili, criminali, Ecclesiastiche, e miste d'ogni carattere. Il ventesimo Volume di questa Opera ne sarà l'ultimo a tenore della edizione Francese, e chi si compiacerà d'averla intera presso di sé, non se ne troverà mai pentito, anzi le farà quella giustizia, che a lei fa tutta l'Europa, dove si è disseminata a questa ora amplamente, e se ne fecero molte replicate edizioni»; nel n° 94, 16 Gennaio 1762, se ne segnala la conclusione, non trascurando di celebrarne nuovamente il «pregio»: «In esse [nelle Cause] si trovano i fatti più memorabili dell'Istoria; i punti più difficili della Legislatura; e gli avvenimenti più curiosi; il tutto maneggiato con l'arte più fina ed isquisita; e sparso di molta erudizione ed insegnamenti per rendere l'Opera non meno utile a' Professori dell'Avvocatura, che amena, e dilettevole ad ogni genere di persone. Il merito della medesima viene comprovato sufficientemente dall'accoglimento del Pubblico, per il pronto esito delle copie che se ne fece in Francia, e pel numero grande degli Associati di questa nuova edizione Italiana»). D'altronde, lo stesso riferimento gozziano induce a tenerlo nel conto di un genere stabilito; e di alcuni rinomati fatti di cronaca nera, da cui gli scrittori di teatro avrebbero potuto – stanti le ironiche indicazioni dell'autore – trarre sapido materiale drammaturgico sarà fatta espressamente menzione nella dedica (§ 6) del MC (e per cui si veda il relativo commento nel cap. III.4).

concedendo: 'ammettendo, inducendo a riconoscere'.

con sommo disonore, inerte, e incapace la loro nazione: un'altra vibrante espressione del patriottismo gozziano, non a caso frutto di un'attenta messa a punto stilistico-argomentativa (cfr. cap. II.2.5, p. 57).

58. *l'Eugenia del Signor Beaumarchais [...] Signor Abate Perini*: cfr. *supra*, commento al § 57.

Dramma formato d'una novella che si legge nel Diavolo zoppo, Romanzo spagnolo: più che dall'originale spagnolo (*El diablo cojuelo* di Luis Vélez de Guera, 1641), l'*Eugénie* traeva spunto dalla sua rielaborazione francese, *Le Diable boiteux* di Alain-René Lesage (pubblicato per la prima volta nel 1707 e poi, con soppressioni ed aggiunte, nel 1726), e in particolare dalla novella intitolata *Histoire des amours du comte de Belflor et de Léonor de Cespèdes*; la critica contemporanea francese (da Charles Collé a Grimm) additava anche altre fonti, sia romanzesche che teatrali: dalla *Clarissa* di Richardson (1748) alla *Miss Jenny* di Madame Riccoboni (1764) alla *Fanni* di Baculard d'Arnaud (1764, poi confluita nelle *Épreuves du sentiment*, 1767), dai *Généreux Amis* di Scarron al *Point d'honneur* di Lesage¹⁸⁶. È senz'altro degno di nota che Gozzi stesso, come documenta una precedente redazione di questo paragrafo (cfr. cap. II.2.5, p. 57) aveva desunto da una non meglio identificata «novella romanzesca», presumibilmente tratta proprio da Lesage, l'ossatura per un'opera teatrale che si era anche accinto a “tessere” e che poi avevo interrotto perché l'uscita, in libro e in scena, della traduzione Perini dell'*Eugénie* (attribuita peraltro a Mercier) gliene aveva guastato la «novità».

che si tratta avvilito co' libricciuoli scartati: in realtà il romanzo di Lesage aveva avuto in Italia una ragguardevole fortuna editoriale: ben cinque traduzioni, tutte pubblicate da editori veneziani, tra il 1716 e il 1739¹⁸⁷.

59. *e si compiacesse de' parti, e della gloria della sua propria nazione*: ennesima *performance* del patriottismo gozziano. È interessante osservare che in una precedente redazione (cfr. cap. II.2.5, pp. 57-58) si innestava a questo punto un ulteriore passaggio argomentativo in cui, dopo aver richiamato «la decadenza delli Signori Chiari e Goldoni» (e implicitamente lamentata la perdita che ne era conseguita per la vitalità della drammaturgia nazionale), si indicavano solo due opere italiane che avessero avuto buon

¹⁸⁶ Cfr. Maurice Lever, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, t. I, *L'irrésistible ascension (1732-1774)*, Paris, Fayard, 1999, p. 521.

¹⁸⁷ Cfr. Maria Rosa Zambon, *Les romans français dans les journaux littéraires italiens du XVIII^e siècle*, Firenze-Paris, Sansoni Antiquariato-Marcel Didier, p. 66.

esito, e cioè le tragedie *Virginia* di Durante Duranti (1768) e *I Longobardi* di Alessandro Carli (1769): l’inserito – oltre ad essere controproducente per l’ombra che indirettamente gettava sulla propria produzione – veniva a turbare il piano della strategia argomentativa, che difatti riprenderà incalzante nel paragrafo successivo per portare a compimento la condanna del nuovo genere romanzesco-*larmoyant*.

60. *È bene, a mio credere, il serbare l’effetto delle lagrime alle Tragedie, e il fare che le Commedie spirino [...]:* decontestualizzata dall’insieme argomentativo (che è mirato a dimostrare l’incompatibilità delle *opere comiche d’indole romanzesca, e di circostanze da piagnistei* con la buona produzione teatrale), l’asserzione ha indotto ad attribuire al Gozzi teorico di teatro un rigore classicista che, con ogni evidenza, nulla ha a che fare non solo con la sua concreta prassi artistica, ma – come vedremo – nemmeno con le sue posizioni teoriche. Questo passo sarà oggetto di citazione testuale nel *Ragionamento ingenuo*.

scrivanello: spregiativo di ‘scrivano’, che è già di per sé qualifica infamante (‘chi esercita il mestiere di scrivere o copiare per conto di altri’), a cui non a caso si limitava la redazione originaria (cfr. cap. II.2.5, p. 58).

61. *L’umanità per lo più oppressa dalle amare circostanze, e dagli acerbi pensieri*: argomentazione alquanto anomala nel quadro dell’apologetica teatrale sei-settecentesca, per lo più incline a evocare il valore deterrente dello spettacolo teatrale rispetto ad altre (viziose) distrazioni, o la sua funzione etico-conoscitiva.

insensibilmente: ‘in modo impercettibile’.

62. *è ben vergogna che ragionando sul proposito d’illustri scrittori, e di Tragedie, sia caduto col mio ragionamento sulle Commedie dell’arte*: con dissimulata ironia si chiude la cospicua sezione – aperta dal § 48 e “provocata” dalla discussione sulla produttività spettacolare tanto della nuova drammaturgia francese quanto, più in generale, delle opere teatrali

premeditate – dedicata all’esaltazione della commedia dell’arte; a sua volta funzionale, nel prosieguo argomentativo della prefazione, a ribadire la propria patriottica “dichiarazione di guerra” agli *infraciosati torbidi ingegnetti* e, ancor più, a introdurre quell’apologia del proprio operato artistico che annuncia le future, più articolate enunciazioni teoriche dell’autore (il MC e, soprattutto, il *Ragionamento ingenuo*).

63. Sempre ispirato da un vibrante patriottismo (*disturbare e far volteggiare il genio naturale della propria nazione, genti benemerite nell’arte comica nazionale, opere che non sono figliuole dell’Italia, tradotte in un modo che disonora gl’esteri, e l’Italia medesima*), Gozzi assesta qui uno dei suoi più vigorosi affondi – non a caso ancora una volta frutto di un denso travaglio rielaborativo (cfr. cap. II.2.5, pp. 58-59) – contro la Caminer, accusata per ragioni variamente infamanti (dall’interesse al fanatismo, passando per la circonvenzione di professionisti incapaci) di voler stravolgere l’identità nazionale e distruggere chi invece cerca di difenderla. Si noti per inciso come l’autore non abbia alcuna preclusione contro le traduzioni dei *colti parti de’ forestieri*, quando siano realizzate in un’ottica di arricchimento repertoriale (e non strumentalmente e “totalitaristicamente” fatte valere come opera di – antipatriottica – propaganda ideologica).

64. *cervelletti filosofi, ignudi affatto di filosofia*: una delle consuete formulazioni paradossali e demistificanti della prosa gozziana.

65. *la mia sincerità, [...] un animo amico di tutti, e imperturbabile*: non poteva mancare, in questa prima esposizione pubblica della propria identità autoriale, la prefigurazione di motivi poi tipici delle *Memorie inutili*.

67. *Sarebbero molto triviali quegli animi, che giudicassero ch’io avessi avuta intenzione di sferzare la Signora Elisabetta Caminer [...]. Non ho la bassezza di unirmi con chi critica gli scritti d’una fanciulla*: anche – e ancor più – poi nel MC (per cui cfr. in particolare il § 26; nonché i capp. IV1 e

IV.2), Gozzi deve bilanciare il proprio *furor* polemico non solo con i contrastanti sentimenti nutriti, su un piano esistenziale non meno che culturale, verso la Caminer, ma anche con le scandalose operazioni di “killeraggio” di cui la giovanissima giornalista e traduttrice era stata fatta oggetto: prima tra tutte quella condotta dalle colonne del «Nuovo Corriere Letterario» da Cristoforo Venier, che aveva creato vario scalpore e indignazione anche *extra muros* e che era costato all’abate-giornalista una pesante condanna dei Riformatori dello Studio di Padova¹⁸⁸. E merita senz’altro ricordare che di qui a pochissimo la Caminer sarà oggetto di un calunnioso ritratto proprio nell’opera di un acerrimo nemico di Gozzi, *I castelli in aria* di Antonio Piazza¹⁸⁹.

traduzione di Jeneval: cfr. *supra*, commento al § 57; la Caminer avrebbe pubblicato la traduzione del dramma di Mercier solo nel t. IV delle sue *Composizioni teatrali moderne*, edito non prima dell’autunno 1772¹⁹⁰, ma l’aveva realizzata per la messinscena al Sant’Angelo nella stagione autunnale 1771, che «fece un incontro sorprendente, e fu replicato moltissime sere con sempre eguale concorso ed applauso»¹⁹¹, laddove in Francia il dramma di Mercier aveva ricevuto ben diversa fortuna spettacolare¹⁹².

68. *soggetti, da’ quali fui troppo onorato*: il riferimento va in particolare a Francesco Albergati Capacelli, che a Gozzi aveva dedicato con lusinghiere parole *Il sofà* (Venezia, Pavini, 1770), per cui cfr. anche *supra*, commento al § 41.

la Virginia Tragedia: cfr. anche *supra*, commento al § 59; circa l’utilizzo repertoriale da parte di compagnie veneziane della tragedia di Duranti sappiamo, dai dati del citato *Squarzo*, che era stata proposta solo una volta,

¹⁸⁸ Sulla questione, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 34-35 e 50n.

¹⁸⁹ Al riguardo, cfr. Franco Fido, *Bettina in bianco e in nero: ritratti letterari di Elisabetta Caminer*, in Id., *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 145-154.

¹⁹⁰ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 52-53n.

¹⁹¹ Caminer, *Composizioni teatrali moderne*, cit., t. IV, p. 8n.

¹⁹² Cfr. Gaiffe, *Le Drame*, cit., pp. 200 e 202.

e in piazza di terraferma (Torino), nella primavera del 1768 (con due sole rappresentazioni). Anche il fratello Gasparo, in un articolo sul «Sognatore italiano» del 30 luglio 1768, aveva fatto di questa tragedia una più che positiva menzione, parlandone come di un modello «dal quale potrebbero nascere anche delle migliori tragedie di quelle che abbiamo avuto fino ad ora»¹⁹³.

il Saggio amico Commedia, l'Amor finto e l'Amor vero Farsa: entrambe di Albergati; la prima rappresentata con grande successo dalla compagnia Lapy al teatro San Luca nel carnevale 1769-1770¹⁹⁴ e naturalmente recensita in termini entusiastici dall'«Europa letteraria»¹⁹⁵; la seconda invece proposta una sola serata dalla stessa compagnia nella stagione autunnale del 1768 (cfr. *Squarzo*, cit.). Davvero ragguardevole il *lapsus* per cui nella redazione originaria (cfr. cap. II.2.5, p. 59) Gozzi designasse la commedia di Albergati con il titolo goldoniano di *Vero amico*: la *pièce* di Albergati, per riconoscimento dell'autore stesso, era infatti nata come approfondimento di tematiche goldoniane («Goldoni ha fatto *Il vero amico*. Io vorrei mostrare che se l'amico vero non è *amico saggio* ancora poco vale», scriveva l'Albergati alla Caminer il 20 maggio 1769)¹⁹⁶; e soprattutto, nella ricezione degli spettatori, essa era frequentemente identificata come opera goldoniana¹⁹⁷.

che poche, e colte composizioni, frutto dell'ozio de' Cavalieri, non possono far sussistere il divertimento del Teatro in questa Metropoli popolata: sulla tematica in questione, cfr. Scannapieco, «...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio», cit.

quattro numerose Comiche truppe: in questi anni si tratta della compagnia Sacchi (teatro San Luca), della Lapy (Sant'Angelo), della Medebach (San

¹⁹³ Gasparo Gozzi, *Il Sognatore italiano*, a cura di Michele Cautadella, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1975, p. 191.

¹⁹⁴ Cfr. Anna Scannapieco, «...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, in «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238, in part. pp. 152-156.

¹⁹⁵ «L'Europa letteraria», t. IV, p. II, Primo aprile 1770, pp. 74-77.

¹⁹⁶ Cfr. Trovato, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., p. 137.

¹⁹⁷ Cfr. Carlo L. Curiel, *Il teatro S. Pietro di Trieste. 1690-1801*, Milano, Archetipografia, 1937, p. 410.

Giovanni Grisostomo); al teatro San Samuele, dopo il riassetto proprietario del 1768 (con cui terminava la gestione Grimani) prevalsero gli interessi musicali, anche se continuò ad essere utilizzato come teatro comico: e proprio nel 1772 avrebbe ospitato un evento capitale nella storia teatrale cittadina, e cioè la *tournée* della compagnia comica francese diretta dal celebre Aufresne¹⁹⁸.

sei mesi dell'anno: quelli propri della stagione d'autunno e di carnevale; nei rimanenti mesi dell'anno le compagnie erano impegnate nelle cosiddette "piazze di terraferma", in *tournées* per lo più di area centro-settentrionale.

69. *gli* [...] *li*: si noti la stretta concomitanza delle due forme per l'accusativo della terza persona plurale del pronome personale, la prima delle quali di netta ascendenza arcaica e toscana¹⁹⁹, la seconda in via di affermazione proprio nel corso del Settecento (è ad esempio predominante nel «Caffè»), ancorché osteggiata dai grammatici²⁰⁰.

70. *col non fare nessuna menzione di quanto esce da una penna, invero infelicissima*: sull'infrangibile cortina di silenzio che Gozzi seppe effettivamente provocare nella pubblicistica coeva circa le proprie attività editoriali, giusta la "strategia del danno" così alacramente perseguita dall'autore stesso, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 96-100.

71. *i moventi de' Signori Giornalisti, non sono né la sincerità, né la brama di giovare al Pubblico con innocenza letteraria*: un motivo assai riccamente modulato dalla polemica gozziana, e che troverà alcune felici incarnazioni rappresentative nella *Marfisa bizzarra* (cfr. ad es. XII.114.5-8 e XII.115: «In Francia esser potean quindici, o venti, / Che viveano a giornata d'impostura, / Stampando fogli settimanalmente / Rubati da altri malamente. // Aveano in

¹⁹⁸ Sui retroscena e la valenza politica dell'iniziativa – su cui si sarebbe soffermato a lungo il Gozzi dell'*Appendice al ragionamento ingenuo* – cfr. Anna Scannapieco, "Io non soglio scrivere per le stampe...": *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, cit., pp. 183-185.

¹⁹⁹ Cfr. Rohlfs, *Grammatica storica*, cit., § 462.

²⁰⁰ Cfr. Vitale, *Conservatorismo classicistico*, cit., p. 459.

questi i poltron Paladini / Storia, commercio, e gran filosofia, / Tutto per dieci, o quindici Carlini, / Semi, piante, scoperte, geografia, / Manifatture, macchine, mulini / Novelle, agricoltura, chirurgia, / Mediche controversie, e pro, e contrario, / E carta da fregarsi il taffanario»; cfr. anche *ivi*, 123-126). *frivolissime*: sono tali – come si conviene alla consueta maschera della *noluntas auctoris* – tutte le questioni di attinenza teatrale.

72. In una delle redazioni originarie (cfr. cap. II.2.5, pp. 60-62) si innestava a questo punto uno sviluppo completamente diverso della sezione conclusiva della prefazione, immediatamente assorbito dall'apologia del proprio patriottico contributo alla produzione teatrale nazionale.

Lunge dal credere i Teatri una cattedra, io non ho mai potuto giudicarli più che recinti: anche in questo caso, la PF inaugura quello che poi ricorrerà come motivo topico di tutta la riflessione teorica gozziana, dal *Ragionamento ingenuo* alla *Più lunga lettera*; motivo che è stato tuttavia – come vedremo – spesso assunto in un'ingenua prospettiva decontestualizzante, facendo perdere di vista che Gozzi è pronto anche ad invocarne, con solo apparente contraddizione, il correlato opposto e complementare, facendo infatti aperto riferimento all'ineludibile potere formativo geneticamente proprio del teatro.

73. *nella lunga prefazione ch'egli fa al suo Fajel*: il riassunto che qui e nel paragrafo successivo Gozzi propone delle posizioni di Baculard è alquanto tendenzioso; si consideri infatti l'originale: «Quand on aura bien défini ce que peut être le goût, quand on aura bien fixé sa nature, établi ses limites, alors nous pourrons entrer dans cette profonde discussion: mais, lorsque je vois qu'à Londres on ne sçauroit trop attacher la curiosité sur de certains objets, & qu'à Paris, ces mêmes objets nous font détourner la tête, je me garde bien d'adopter des principes fondamentaux de ce goût qui est une énigme que l'on n'a point encore devinée. Il est pourtant du devoir d'un écrivain qui aspire à étendre les bornes de son art, de chercher à plaire, s'il peut, à tous les hommes; volia le grand objet qu'il doit avoir sans cesse

devant les yeux. *Cependant il est citoyen; ses premiers regards tombent sur ses compatriotes; il veut aussi mériter leurs suffrages*»²⁰¹.

74. *Verrà un secolo in cui si riderà notabilmente delle astrazioni, e delle contraddizioni che si scrivono, e che si lodano in questo*: in realtà il motivo della necessaria diversificazione della prassi compositiva in relazione ai diversi contesti nazionali era già stato efficacemente sostenuto proprio del “nemico” per eccellenza di Carlo Gozzi, e cioè Goldoni. Tra tutti i riferimenti possibili, si pensi alla prefazione della *Scozzese*, in cui contrastando il punto di vista del suo massimo *sponsor*, Voltaire, poteva rimarcare come «la natura medesima è differentemente da per tutto modificata; e convien presentarla con quegli abiti, e con quegli usi, e con quelle nozioni, e prevenzioni, che sono meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare»²⁰². Era infatti Voltaire che aveva sostenuto la possibilità di «ouvrages qui peuvent réussir dans toutes les langues, parce que l’auteur peint la nature, qui est partout la même»²⁰³.

75. *Crederò che il Signor d’Arnaud abbia avuta la mira di piacere a tutte le nazioni ne’ suoi scritti teatrali*: alla luce di quanto ricordato *supra* (commento al § 73), l’asserzione gozziana è pienamente mistificante, essendo invece stato scopo precipuo dell’autore francese quello di declinare l’innovatività del proprio assunto drammaturgico secondo le caratteristiche ricettive della sua platea di riferimento.

76. *La noia [...] è quella sola che in apparenza talora cambia delle nazioni i gusti, ma virtualmente non si cambiano mai alla radice*: ulteriore messa a fuoco dei fattori che governano l’andamento del mercato teatrale, in base naturalmente all’orizzonte d’attesa del pubblico: al binomio noia-novità (per cui cfr. commento ai §§ 4-5 e 44) fa da contrappeso la sostanziale

²⁰¹ Baculard d’Arnaud, *Fayel*, cit., pp. XXI-XXII; il corsivo è mio.

²⁰² Carlo Goldoni, *La scozzese*, a cura di Marzia Pieri, Venezia, Marsilio [Carlo Goldoni, *Le Opere*, Edizione Nazionale], 2006, p. 70.

²⁰³ Cit. *ivi*, p. 37.

permanenza del “gusto” nazionale. Si tratta, con ogni evidenza, di una calibratura argomentativa funzionale non solo e non tanto ad una rinnovata, ancorché tacita, esaltazione della commedia dell’arte (vera e propria gloria nazionale), quanto soprattutto alla rivendicazione – che si aprirà a partire dal § 79) del proprio operato artistico, deliberatamente fedele al gusto dei *compatrioti*.

segunte: ‘che ha séguito, che è di moda’.

tratto tratto: ‘di tanto in tanto’.

77. *Ho uditi de’ Francesi*: numerosi furono infatti gli opinionisti francesi risolutamente avversi al nuovo genere (*larmoyant* o *sérieux*), tra cui un Charles Collé, che arrivò a definirlo la «tragédie des femmes de chambre»²⁰⁴. Anche un Carlo Goldoni, da qualche anno inurbato a Parigi, poteva condividere il punto di vista qui espresso dal suo “fratello nemico”: «Veggio di quando in quando le ombre di Molière, di Cornelio, di Racine, alla Commedia Francese; ombre rispettabili, i di cui corpi non sono stati ancora rimpiazzati. Pare che nelle loro tombe sia sepolto anche il genio della nazione. Non si vedono gli allievi di questi grand’uomini. La vivacità ha preso il luogo del sentimento, e il sorprendente ha preso quello della ragione»²⁰⁵.

78. *saturno*: per antonomasia – secondo le indicazioni dell’astrologia e della medicina dall’antichità al rinascimento – il pianeta che esercita maggiore (e ambigua) influenza sul temperamento degli uomini, rendendoli dediti alla meditazione e alla filosofia, come alla malinconia e alla pazzia.

79. Accortamente preparato dall’articolata e lucida disanima della produzione contemporanea, delle regole che governano l’offerta spettacolare, delle mistificazioni dell’*impostura* intellettuale del secolo e del

²⁰⁴ Cfr. Charles Collé, *Journal et Mémoires de Ch. Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis 15 (1748-1772)*, vol. III, Genève, Slatkine Reprints, 1967, pp. 241-244.

²⁰⁵ Lettera a Giambattista Roberti del 18 febbraio 1765, in Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XIV, Milano, Mondadori, 1956, p. 332.

necessario patriottismo che deve guidare gli operatori dell'istituzione teatrale, è finalmente messo a nudo il cuore strategico dell'intera prefazione, la sua funzione di bellicoso preludio alla “discesa in campo” editoriale dell'autore²⁰⁶.

con sommissione: «con tutta l'umiltà», come recitava la redazione originaria (cfr. cap. II.2.5, p. 63), attingendo ad una delle parole-chiave delle future strategie apologetiche dell'autore.

80. *titolo di poemi*: nell'accezione più generale di 'opera poetica'. Si tratta di un'affermazione in netta controtendenza con tutte quelle in cui Gozzi millanterà la sua aristocratica distanza (se non disprezzo) verso il ludo scenico, il proprio disimpegnato esercitarsi nella produzione di “capricci teatrali”.

81. *Sconsiglio apertamente ognuno dal tentare una imitazione de' miei generi teatrali*: Gozzi prende netta e acuta posizione contro quanto era già avvenuto, sia ad un livello “alto” di sperimentazione letteraria (con *Il sofà* di Albergati) che a quello “basso” di produzione seriale (con le prove di un Francesco Bartoli)²⁰⁷, consapevole che la caratterizzazione più estrinseca della propria opera (il meraviglioso, la commistione dei generi, gli effetti speciali della scenotecnica) avrebbero potuto – nell'ignoranza dell'effettiva sapienza drammaturgica che sottostava alle sue prove – dar facilmente luogo ad imitazioni triviali. Tale posizione sarà apertamente argomentata nella prefazione a *Zeim, Re dei Genj* (t. III Colombani, p. 130): «Credo di poter esprimere con franchezza, che tutti quelli, i quali si potranno a comporre un'opera dell'indole delle dieci Fiabe, ch'io produssi ne' Teatri, con una considerazione poco decente d'un tal genere, e con un'idea soltanto di unire un'arsenale di stravaganze, di decorazioni, di trasformazioni, e di diavolerie, abbiano ad aver la punizione del disprezzo nel ceto nobile, e colto, che merita il disprezzo, ch'eglino hanno per tali composizioni. Uno

²⁰⁶ Cfr. cap. I.3, pp. 28-31.

²⁰⁷ Sulle quali cfr. Scannapieco *Le convenienze*, cit., pp. 22-23n.

scopo, e un fondo morale, un apparecchio d'intreccio ingegnoso, delle circostanze forti, e ben architettate, la passione introdotta, e ben maneggiata, dovranno esser sempre i principali, ed accessorj di adornamento, dovranno essere le decorazioni, e 'l prodigio, per ottener, che i saggi ancora onorino questo genere dei loro riflessi, e della loro considerazione».

82. *Io non ebbi giammai riguardo a scrivere*: anche in questo caso, nella redazione originaria (cfr. cap. II.2.5, p. 63) ricorrevano due espressioni chiave dell'apologetica gozziana, *umiltà e ingenuità*.

83. *Collo sguardo sull'Italia, e specialmente sopra a Venezia, [...] coll'unico desiderio di giovare, e di divertire*: sintetica quanto efficace dichiarazione di poetica, peraltro capace di coniugare vetusti *topoi* dell'estetica classicistica (*iuvare-delectare*) con una dirompente, eversiva proposta spettacolare (*rappresentazioni teatrali di nuovo e bizzarro aspetto*). Merita segnalare che in una delle precedenti redazioni (cfr. cap. II.2.5, pp. 63-64) non mancava di ricorrere in questo paragrafo il riferimento alla munifica gratuità con cui l'autore aveva elargito il suo soccorso ai comici, motivo poi nella redazione definitiva più distesamente, ed efficacemente, ripreso al § 85. In un'altra redazione intermedia, invece, più dettagliata era la definizione della specificità drammaturgica della propria produzione teatrale (cfr. *ibidem*: «venti rappresentazioni teatrali di nuovo aspetto, bizzarramente innestate, di forte passione, di faceto, di critica, di morale e di mirabile»).

84. *i grandi che reggono, i Cittadini colti, e il minuto popolo*: interessante testimonianza sull'orizzonte interclassista del pubblico gozziano (della cui veridicità non c'è ragione di dubitare), che sarà poi sviluppata nel *Ragionamento ingenuo*²⁰⁸.

²⁰⁸ Sul tema in oggetto, cfr. Anna Scannapieco, *Il pubblico teatrale nella riflessione teorica di Carlo Gozzi*, in *Autori lettori e mercato nella modernità letteraria*, Atti del Convegno (Padova-Venezia 16-19 giugno 2009), Venezia, Marsilio, in corso di stampa.

vari apparecchi d'innesti: in maniera molto sintomatica, il campo metaforico evocato per definire la specificità della propria produzione drammaturgica è quello proprio dell'arte tessile: dovendosi per *apparecchio* (in tal caso sinonimo di 'apparecchiatura') intendere il 'complesso delle operazioni che si fanno subire ai tessuti dopo la tessitura, per mettere in evidenza ed esaltare i caratteri delle fibre che li compongono e conferire loro qualità adatte all'uso cui sono destinate', o 'trattamento a cui vengono sottoposti i tessuti per migliorare il loro aspetto, per renderli adatti al loro scopo' (anche nel dialetto veneziano, *parechio* ha quest'accezione specifica, come dettagliatamente spiega il Boerio: «in tutte le manifatture di seta, nastri, berrette, cappelli ecc. questa parola significa il lustro e la consistenza, che si dà alle stoffe ed altre merci per mezzo delle colle, gomme, ed altre droghe disciolte nell'acqua»); e per *innesto* potendosi ritenere implicato il significato di 'procedimento attraverso il quale si cerca di modificare alcune delle proprietà (meccaniche, tintoriali ecc.) delle fibre' (o comunque, più in generale, il senso figurato di 'inserzione di un nuovo elemento in un complesso preesistente, eterogeneo'). Gozzi viene quindi definendo le proprie prove drammaturgiche come compiuti elaborati, raffinati ed evoluti artefatti, riattivando e sviluppando sino a un punto di non ritorno una rete metaforica che era stata consustanziale alla genesi stessa della commedia dell'arte: faccio cioè riferimento al termine *canovaccio*, da *canevas* («grosse toile claire pour la tapisserie à l'aiguille» secondo la definizione del *Littré*), da cui era discesa la valenza metaforica – come ha chiarito Piermario Vescovo in uno studio di prossima pubblicazione – del «testo-canovaccio, nella sua nudità, [che] è la stoffa (grezza e corposa) sopra cui si ricama o, meno frequentemente, si disegna la traccia di ciò che sarà poi, o che verrà volta per volta, “ricamato” dallo spettacolo». È evidente che l'*apparecchio d'innesto* si situa agli antipodi del *canovaccio*, pur – e proprio – facendo riferimento allo stesso ambito semantico di artefatto tessile: ed è circostanza – mi pare – che ben illumina, anche dal punto di vista dell'elaborazione teorica e del vocabolario tecnico che la sostiene, la distanza tra Gozzi e quella commedia dell'arte di cui sarebbe stato l'ultimo donchisciottesco

interprete. Il che ci condurrebbe, per vie impensate, a rimeditare la profonda acutezza di un'osservazione di Mario Apollonio: «Quanto alla Commedia dell'Arte, accademica vecchiarda ch'egli [Gozzi] pretendeva ringiovanire, se n'allontanò con passo meno fermo, ma più lesto che l'avversario dichiarato, Goldoni»²⁰⁹.

che sieno cangianti e proporzionati a tutti quegl'intelletti differenti: la qualità *cangiante* – cioè il requisito del tessuto elaborato in modo tale che le diverse incidenze della luce producano sfumature iridescenti e mobili sfumature di colore – è appunto effetto di un *apparecchio d'innesto*, ed è garanzia di un elaborato che sa raggiungere ed emozionare una platea di spettatori eterogenei.

85. *contemplare i sublimi talenti che pressiedono al Governo, paghi per se medesimi del passatempo non solo, ma soddisfatti*: 'di vedere gli autorevoli esponenti del governo essere gratificati del divertimento spettacolare e ad un tempo dell'innocenza dell'intrattenimento popolare da esso costituito'.

non ho cercato di avvilitare una sì bella mercede col prezzolarla a' Comici: cfr. commento all'Avvertenza, § 1.

86. *Paleso che tutte le opere ch'io scrissi per uso del Teatro italiano, anderanno alle stampe*: la calibrata ripresa anaforica dell'*incipit* del § 79 (*Paleso... Paleso*: cfr. il relativo commento) ribadisce quale fosse il reale obiettivo strategico della traduzione-edizione del *Fajel*.

Non anderanno disgiunti dalla stampa di queste degli altri miei scritti: la stretta contiguità ideativa ed elaborativa (cfr. cap. II.2.2, pp. 40-41) spiega come qui siano echeggiati contenuti e toni che saranno propri del MC.

soltanto per dimostrare ch'io ho creduto che il linguaggio da Teatro, deva essere differente da quello delle colte composizioni: è una riprova delle insanabili contraddizioni dell'aristocraticismo gozziano, che tra l'altro indussero l'autore a mettere «sotto tutela l'edizione del suo teatro, facendola "scortare" dalla pubblicazione di altre opere che ne riscattassero quella che,

²⁰⁹ Mario Apollonio, *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano, Athena, 1932, p. 242.

a chiare lettere, veniva definita la sua indegnità estetica», provocando deleteri effetti sul riscontro commerciale dell'iniziativa editoriale²¹⁰.

87. *A que' pochi i quali*: per l'identificazione dei – reali, o per lo più, presunti – avversari e critici dell'operato gozziano, cfr. il commento alla dedica del MC.

lodo la sottile, e sublime coltura ne' grandi, ma non nel minuto popolo: un'altra cospicua anticipazione del *Ragionamento ingenuo*, già qui immediatamente sviluppata nel paragrafo successivo.

capricci: termine chiave della presunta *humilitas* gozziana, per cui cfr. anche *supra*, commento al § 80.

io guardo i nostri Teatri puramente come recinti d'un decente divertimento: cfr. *supra*, commento al § 72.

o procurerò di assoggettarmi a un genio cambiato [...] o non sarò sciocco a segno di andare in traccia d'una vergogna: 'o farò in modo di scrivere anch'io ispirandomi al nuovo «decantato buon gusto» di cui saranno stati resi schiavi i «miei compatrioti», o comunque non mi ostinerò in un tipo di produzione che sarà stata resa «abborrita dalla mia nazione»'; si tratta di un'ipotesi apocalittica, come chiarito nei paragrafi successivi.

mattezza: 'follia, stoltezza, irresponsabilità, stravaganza'.

88. *allora sarà che i Principi dovranno temere che i loro popoli sieno stati più corrotti, che educati*: è uno dei punti di forza della *Weltanschauung* teatrale gozziana, poi ampiamente sviluppata nel *Ragionamento ingenuo*, e per solito un po' troppo sbrigativamente liquidata come riprova del suo retrivo conservatorismo. Si tratta invece, a ben vedere, di un'assai moderna presa di posizione contro le insidie – ancorché camuffate di illuminato progressismo – di ogni tentazione "monologica": come acutamente già rilevava Ferdinando Taviani, «Carlo Gozzi contrappose ai programmi unilaterali di riforma il buon senso che partiva dalla pluralità dei teatri

²¹⁰ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 106-111.

possibili. Avversario delle idee nuove e moderne, poté trasformarsi in un profeta del teatro a venire in quanto avversario dell'unilateralità»²¹¹.

89. *ciechi alluminati*: nella felice formulazione ossimorica uno dei più efficaci affondi gozziani contro le *imprudenti insidie* della modernità.

nell'educato Pubblico della Francia, dove la commedia dell'arte italiana, e l'opera comica francese: il riferimento va naturalmente alla Comédie italienne e all'Opéra-comique (che proprio alla vigilia dell'arrivo di Goldoni a Parigi, nel 1762, erano state riunite nello stesso teatro), e su cui si soffermerà a lungo l'*Appendice al ragionamento ingenuo*. In questa sede gioverà rimarcare da un lato l'ironica acutezza della controffensiva gozziana (ricordare agli *infranciosati torbidi ingegnetti* in cosa consista effettivamente l'*educazione* del pubblico francese, la vera ragione di un'evoluta civiltà teatrale), dall'altro la sua capacità di esemplificare concretamente la produttività di un'offerta spettacolare eterogenea (contro quel "monologismo" bersagliato nel paragrafo precedente).

90. *sciloppati*: arcaico per *scioppati*, 'conservati in sciroppo di zucchero'; il significato figurato è normalmente quello di 'blandito a scopo di inganno o di seduzione' (così, ad esempio, in Aretino) o anche di 'vezzeggiato, carezzato', ma in questo caso varrà piuttosto quello di 'dotato di particolare allettamenti'.

innestare una forte passione, un seriofaceto, una chiara allegoria, una critica ragionata, la morale, il mirabile, colla imitazione della verità e della natura: sintetica ma puntuale definizione della propria poetica, dove è particolarmente ragguardevole il riferimento all'*imitazione della verità e della natura*, luogo topico dell'estetica teatrale settecentesca, e qui tuttavia piegato a significativa evoluzione-torsione concettuale dagli elementi contestuali di riferimento (dal *mirabile* alla *chiara allegoria*).

²¹¹ Ferdinando Taviani, *Introduzione a Carlo Gozzi*, a cura di Ferdinando Taviani-Mirella Schino, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 [ma 2001], p. XXVIII.

91. *siccome i superbi sublimi spiriti sdegnarono di abbassarsi [...] io non mi innalzerò giammai*: si noti la cura stilistica del sarcasmo polemico, accortamente bilanciato sul gioco antifrastico (*abbassarsi-innalzare*).

dell'Adria: sorta di metonimia genealogica per indicare Venezia (da *Adria*, la città sull'Adriatico da cui il nome del mare ha tratto origine).

turpe specchio di scellerati famigliari, seri argomenti: in particolare attraverso la disanima critica delle opere di Mercier (cfr. *supra*, commento al § 57), il cui nome non a caso esplicitamente ricorreva in una delle redazioni originarie del paragrafo (cfr. cap. II.2.5, pp. 65-66), sarà questo uno degli idoli polemici del *Ragionamento ingenuo*. Anche nel paragrafo successivo, la menzione di *un industriale scrittore* va senz'altro riferita a Mercier, e alla sua produzione teatrale le relative argomentazioni critiche, che ancora una volta saranno oggetto di specifico sviluppo tanto nel *Ragionamento ingenuo* che nell'*Appendice*.

94. *verso del Signor d'Arnaud*: con l'*auctoritas* di Boileau l'autore francese infatti chiudeva la sua *Préface*, a dimostrazione del fatto che «il n'y a que la raison & le sentiment qui mettent un sçeau durable à nos travaux» e che non bisogna mai porsi «en contradiction avec le naturel & la vérité»²¹². Come lo stesso Baculard avvertiva, la citazione modificava intenzionalmente l'ultima parola (nell'originale infatti il verso – il 43 dell'*Epistre IX* – recitava «Rien n'est beau que le Vrai. Le Vrai seul est aimable»²¹³).

rispondo: la necessità di dimostrare il carattere inesorabilmente effimero di un'opera teatrale (e quindi di contrastare quel requisito della *durabilité* con cui, come s'è visto, Baculard aveva fatto valere *pro domo sua* la citazione di Boileau) induce Gozzi a mettere in discussione l'*auctoritas* del suo venerato maestro; non mancando peraltro di allineare altri importanti capisaldi della sua teoria teatrale (non esistono requisiti aprioristici di teatralità e dunque sono suscettibili di codificazione spettacolare tanto il *vero* quanto il *favoloso*; la mancanza di *arte* – nella fattispecie, la capacità di codificazione

²¹² Baculard d'Arnaud, *Fayel*, cit., p. XLII.

²¹³ Cfr. Nicolas Boileau-Despréaux, *Épîtres. Art Poétique. Lutrin*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952, p. 48.

spettacolare – inevitabilmente inibisce il trattamento drammaturgico di qualsiasi argomento, sia di *verità* che di *finzione*; non tutte le *verità* sono trasponibili in scena. Per il sintomatico travaglio rielaborativo di questo passo, cfr. cap. II.2.5, p. 66).

opponendo al suo verso francese quest'altro italiano: per una singolare ironia della sorte, Gozzi è indotto dal suo polemismo ad assumere una strategia argomentativa che era stata propria di un suo disprezzatissimo rivale all'atto del proprio esordio editoriale: era stato cioè proprio Pietro Chiari, dalle pagine prefative della sua prima edizione teatrale a sostenere che «a parer mio dall'esito di cose tali [quelle teatrali] giudicar si dee del loro merito: dicendo, come diceva Molliere, che sempre è bella quella Commedia che piace. Tenendomi a questa massima, che presso tutti oggidì è indubitabile, lagnarmi io non posso, né delle Commedie mie, né di me medesimo; perocché le comprese in questo Tomo ricevute furono più, e più volte con universale benignissimo gradimento»²¹⁴; l'*auctoritas* molièriana invocata è probabilmente quella delle affermazioni ricorrenti nella prefazione ai *Fâcheux* (1661): «Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles: le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur le pièces que j'aurai faites, et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace. En attendant cet examen, qui peut-être ne viendra point, je m'en remets assez aux décisions de la multitude, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne»²¹⁵; altamente probabile anche il ricordo della *Critique de l'École des femmes* [1663], e in particolare di due battute di Dorante, controfigura di Molière: «Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y

²¹⁴ Pietro Chiari, *L'Autore a' Leggitori*, in *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide*, t. I, Venezia, Pasinelli, 1752 p. VII

²¹⁵ Molière, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, vol. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 483

soit pas juge du plaisir qu'il y prend? [...] Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait de nécessité que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous»²¹⁶.

L'*auctoritas* che vale per Gozzi è peraltro certamente quella di Racine, nella memorabile formulazione che aveva ricevuto con la *Préface* a *Bérénice* (1670: «La principale Règle est de plaisir et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première»²¹⁷), e che il nostro infatti evoca a più riprese (dalla citata "lettera" a Baretto alla PLL)²¹⁸.

effetti ipocondriaci: quelli di 'acuta e grave malinconia' prodotti dal nuovo genere teatrale di importazione francese.

ripongo per ora la penna nel mio calamaio, il quale ha molto inchiostro: memorabile *explicit*, dal bellicoso valore militante, che getta ampia luce sull'agonismo della personalità dell'autore e della sua imminente iniziativa editoriale²¹⁹.

²¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 663.

²¹⁷ Jean Racine, *Œuvres complètes*, édition présentée établie, et annotée par Georges Forestier, vol. I, *Théâtre – Poésie*, Paris, Gallimard, 1999, p. 452.

²¹⁸ Per altri esemplari antecedenti del motivo nel Seicento francese, cfr. Alfred Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* [1913], Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 181-188.

²¹⁹ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 72-73.

III.3 *Il manifesto promozionale dell'edizione Colombani*

MANIFESTO
DEL CONTE CARLO GOZZI

DEDICATO

A' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori,
Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti,
e Foglirolantisti dell'Adria.

Molto Magnifici Signori miei.

1. Dedico a Voi il Manifesto ch'io pubblico, perché siete veramente il decoro, e i restauratori della Veneta Letteratura, de' nostri Teatri, e de' Torchi dell'Adria. Quant'obbligo non vi ha la nostra Patria, e l'Italia tutta! Le vostre traduzioni, i vostri lumi, i vostri progetti, i vostri estratti, le vostre sentenze, le vostre minacce sono gemme d'un prezzo inestimabile. O grandi, e potentissimi alleati Romanzieri, Giornalisti, Prefattori, Pubblicatori di Manifesti, e Foglirolantisti dell'Adria, io mi confesso ignorantissimo, specialmente nelle opere di spirito teatrali, e vi prego a permettere che quanto scrissi, per assistere gli *Strioni*, e per ispassare la mia Patria, possa uscire da' Torchi al Pubblico. Non dubitate; io non vi tenterò mai con que' mezzi che vi fanno prevaricare nelle degne vostre opinioni, e che sono dispotici di quella tanta dottrina, che possedete, perché scriviate del bene ne' vostri fogli di quanto io farò stampare, e non vi donerò mai que' tomi di generi teatrali, né d'altro, ch'io farò uscire alle stampe colla tolleranza delle vostre Magnificenze; sapendo benissimo che non sono degni di essere collocati nelle scancerie di Voi Magnifici, e rispettabili alleati, e che non meritano né gli estratti, né i riflessi delle scientifiche, riflessive, e perspicacissime vostre dita instancabili.
2. Chi non sa che dopo la partenza del nostro Signor Goldoni (il quale è partito per la sola ragione ch'egli ha pagate le sue poste) non averessimo più potuto andare a' nostri Teatri, e non avressimo più potuto in quelli interessarsi, né ridere, né piangere, se non foste stati Voi, e 'l *Truffaldino finto principe*?
3. Accettate questo mio picciolo tributo per conto di quella stima ch'io fo di Voi, de' vostri ricordi, e delle vostre proposizioni; la qual stima sarà indefessa, siccome nell'avvenire vi avvederete.

4. Darà forse meraviglia alle vostre Magnificenze il vedermi sprofondata improvvisamente in quella esemplare umiliazione che apparisce in questa mia Dedicatoria. I civili rimproveri, i leggiadri disprezzi, le polite impertinenze, che si leggono a stampa nel giro di quattr'anni a me dirette ne' vostri *Corrieri letterari*, nelle vostre *Commedie da camera*, ne' vostri *Romanzi*, ne' vostri *Giornali*, ne' vostri *Manifesti*, nelle vostre *Prefazioni alle Collezioni*, m'hanno finalmente aperti gli occhi, e rispinto nel mio ignorantissimo nulla; e tutto mansuetudine vi chiedo grazia.
5. Vorrei poter contribuire al vostro progetto ossequiato de' *Drammi flebili*, e delle *Tragedie urbane*, che suggerite a' Veneti talenti, lontanissimi dalle mie trivialità, perché Voi collegati col Libraio Geremia, e co' vostri sublimi Comici, poteste dar splendore alla vostra Repubblica letteraria, e divenire ricchi in modo, che non aveste più bisogno di seccare la nostra ignoranza.
6. Considerate Magnifici Signori miei, se per avventura il *Piantella*, *Don Niccola*, e il *Panizza*, o altri celebri giustiziati potessero darvi argomento per delle urbane *Tragedie interessanti di nobili passioni*, e da fare de' *rapidi progressi*.
7. Questi sarebbero argomenti famigliari notissimi, e si potrebbero ridurre in *Tragedie urbane* di nuovo aspetto, più forti del *Jeneval*. Che sembra alle Vostre Magnifiche Signorie?
8. Se per entro a quel manifesto ch'io pubblico sotto la vostra, veramente immensa, ombra letteraria, o più oltre nelle triviali opere mie, troverete ch'io appello alcune persone *impostori*, riguardo alla letteratura, giudicate sempre questo epiteto relativo alla letteratura, e non al carattere, alle azioni, e al costume dell'onestà, e siate certi che in coscienza mia non ho potuto trovare intorno alla loro letteratura epiteto più modesto tra quelli, che loro si converrebbero.
9. La dottrina de' vostri occhi, de' vostri orecchi, de' vostri nasi, e de' vostri artigli riceva con gratitudine il mio tributo, e gli avvertimenti di quel triviale, e inerte scrittore, che si protesta

Delle Vostre Signorie molto Magnifiche

Servitore, e buon amico

Carlo Gozzi

CARLO GOZZI

All'umanissimo suo Pubblico

1. Tra le molte ragioni, colle quali gli amici miei cercarono di persuadermi a dare alle stampe le opere mie teatrali, da me scritte per solo divertimento, e donate alla Truppa Comica, detta del Sacchi, meritevole di sostegno, alcune finalmente m'indussero a risolvermi ad un tal passo. Le paleserò a' miei Concittadini, perché non si giudichi ch'io mandi le opere mie sotto a' Torchi presumendo che sieno degne di uscire alla luce, per una mia particolare ambizione.
2. Essendo state da varie Truppe Comiche Italiane, mosse dal buon esito teatrale ch'ebbero coteste opere, rubate nel Teatro del Sacchi, di volo, e assai male, le tessiture delle mie rappresentazioni, vestite queste con dialoghi di scritte meschini, scorrono per i Teatri dell'Italia, mostri illegittimi.
3. Oltre a ciò queste medesime rappresentazioni, che da molti anni si replicano tuttavia dalla Truppa Sacchi con della fortuna, sono però oggidì in molte parti rese diverse da quelle, che furono nel loro nascere. Passando questa Truppa in varie Città nel corso delle stagioni, il bollire della state le fa troncane delle scene, o smembrarle per non tediar gli Ascoltatori, che soffrono mal volentieri il caldo a lungo, rinchiusi in un Teatro. Il necessario cambiamento, che si fa nelle Truppe Comiche di tempo in tempo, di personaggi, fa abbattere in Attori tanto sgraziati, e mal sofferti dagli Uditori, che si prende il partito di troncane, o di mutilare le parti di questi, perché sono mal sostenute, e per il sopraccennato riguardo di riparare alla noia. Scusando il Sacchi, a cui nell'atto di donare le opere mie, ho anche donato l'arbitrio di procurare l'utile suo con queste, in quel modo che meglio a lui torna, posso anche dire l'infalibile verità, che le opere mie ch'egli espone oggidì sulle scene, sono molto differenti da quelle ch'erano nella loro prima

comparsa; né, ciò dicendo, ho la menoma intenzione di rimproverare un valente, ed onesto Comico, a cui ho l'obbligo d'un vigoroso sostegno in Teatro delle opere mie tutte e per il valore nell'arte della sua Truppa, e per l'accuratezza, e la splendidezza delle decorazioni.

4. Tutte queste ragioni non mi avrebbero forse indotto a pubblicare in istampa ciò, ch'io scrissi per il Teatro per ispazzare la mia Patria, per mio passatempo, e per soccorrere una Truppa comica morigerata, ed esperta; la ragione più forte, e che m'abbia ridotto a ciò fare, è quella che ora dirò.
5. Il Signor Giuseppe Baretto, il quale vide a Venezia, parecchi anni sono, rappresentare in Teatro alcune di coteste opere, di spezie certamente nuova, originale, e capricciosa, in certe sue stampe fatte a Londra in difesa dell'Italia oltraggiata da uno scrittore Inglese, ha voluto esaltarle con degli elogi, e lo fece con quella energia ch'è sua particolare^(a).
6. Ciò ha mossi alcuni infelici, molesti, e strani ingegnetti, de' quali non fu mai scarsezza nel corso de' secoli, e che stampano furiosamente, per quelle ragioni, che sono notissime, tutto ciò che si passa loro per illustrazione del nostro secolo, a contraddire non solo al Signor Baretto, ma a disprezzare le dette opere teatrali, con quella grazia, quella urbanità, quel fondamento, e quella ragionata eleganza che si può facilmente, e con poca spesa rilevare^(a).
7. Un rispettabile Pubblico, che ha onorate, e che onora tuttavia di concorso con sofferenza coteste opere, non dev'essere trattato come imbecille da una triviale, inonesta, rabbiosa audacia; e il tenere inedite le accennate opere sarebbe omai un confessarle indegne degli onori ricevuti, e un offendere di consenso con gl'increati un benigno risvegliato Pubblico, a cui ogni scrittore ha debito della desiderabile approvazione del proprio talento.
8. L'obbligo adunque, ch'io professo al Pubblico mio giudice liberale, è la sola precisa ragione tra tutte l'altre, che m'induce a una intera edizione

^(a) Vedi «Mercurio di Francia».

^(a) Vedi «Corrier letterario», «Europa letteraria», Romanzi, *Commedie da Camera* ed altri fogli usciti in Venezia dall'anno 1768 sino al dì d'oggi.

delle opere mie teatrali. Nella pubblicazione ch'io farò de' legittimi parti miei, protesto ch'io conserverò sempre immensa, e indefessa gratitudine per quegli applausi che mi furono donati ogni volta che comparvero sulle scene, e che in questa edizione io cerco soltanto di onorare le rispettabili esaltazioni ricevute, per quanto posso, e di porre in maggior agio di riflesso il mio Giudice, sicché possa a suo talento disingannarsi, se le dette opere sono quel *ridicolo nulla*, goffamente predicato da' ridicoli offensori, e ridicolosamente circuitori del Pubblico.

9. Paleso pure di avere un modestissimo raggio di speranza, che il mio cortese Giudice perspicace possa agevolmente rilevare anche nelle opere mie impresse, e poste sotto alla lettura, che la cagion principale del loro incontro sul Teatro stia nel midollo, e non ne' titoli, e negli argomenti puerili di gran parte di queste; i quali titoli, ed argomenti fanciulleschi restano volentieri abbandonati al disprezzo de' puerili derisori, che ciechi naturalmente, o maliziosamente, non distinguono, o non vogliono, o non sono atti a distinguere né gli apparecchi d'intreccio, né le chiare, ed utili allegorie, né le urbane facezie, né la sana morale, né il vigore delle passioni poste in circostanza robusta, né la forza di quella colta eloquenza, oggidì per una miserabile inerzia abbandonata, e per una fangosa ignoranza vilipesa, ma che sarà sempre un'armoniosa, ed efficacissima conduttrice de' fruttuosi retorici sentimenti, al loro centro, ch'è il cuore.
10. Gli scrittori, i quali non confesseranno che ne' falsi, e fanciulleschi argomenti è più difficile il tener fermo un Uditorio, e il commoverlo sino al grado delle lagrime che con un argomento naturale, e di verità, saranno sempre scrittori che correranno il rischio scrivendo di far ridere cogli argomenti i più commiserevoli; di annoiare cogli argomenti più interessanti; e di far piangere co' più giovali argomenti. E quanto al discernere i sali, e le facezie vere, sotto al chiaro velo delle quali ho creduto di dover trattare in questo pericoloso secolo le cose più serie, non saranno atte giammai quelle teste che senza educazione alcuna, considerandosi educatissime, fatte serie, e sprezzanti da una falsa

immagine prosuntuosa, non sono per se medesime né serie, né facete, ma facetissime per molti industri osservatori delle umane debolezze.

11. Questa non è la sola proposizione ch'io coll'appoggio di salde prove sosterrò con chiarezza per entro a quelle opere, che sono ora per uscire da' torchi; dichiarando ch'io non intendo di chiudere nel numero delle facezie tutte le parole, e i detti ch'io posi nella bocca di quelle maschere comiche italiane ch'io sostenni sul nostro Teatro, e che, cadendo talvolta nelle popolari bassezze, ho avuto in mira il divertimento del minuto popolo, che per giustizia non si deve perdere di vista nelle pubbliche rappresentazioni.
12. La congiuntura d'una tale impressione mi fa discendere a pubblicare, non solo le opere mie di Teatro differenti nella loro indole, grado grado per quella novità che ho creduta necessaria a divertire la mia Patria, ma parecchi scritti miei di altro genere, frutti di quell'ozio che ho forse male impiegato; e fa la pubblicazione d'un genere diverso da quel teatrale, per quelle ragioni ch'io dirò ne' volumi che andranno uscendo.
13. Tutto ciò che si troverà sparso ne' miei volumi, sarà di quella ingenua verità, appellata *caustico* dagl'impostori del secolo^(a); ma non è colpa mia, che ci sieno impostori i quali abbiano a dolersi della verità, idolo degli animi retti.
14. Non celerò i fonti da' quali ho tratti gli argomenti delle sceniche opere mie^(b), sempre cangianti nell'indole per quella direzione che ho creduta a proposito; e siccome ho sempre abborrita l'impostura, coll'arma del vero, mi sarà facile abbattere cotesta arpia, falsamente, e dozzinalmente insidiosa del merito altrui.
15. Porrò il mio nome in fronte alle opinioni mie col desiderio di esser corretto negli errori, e di sapere chi mi corregge, per non mancare verso a chi devo esser grato, o per illuminarlo, s'egli fosse in errore, né cercherò di spassionarmi insolentando altrui colla penna ravvolto ne' panni di chi sarebbe vergogna l'abbassarsi ad offendere: Azione della

^(a) Ho detto, che quest'epiteto si deve soltanto interpretare relativo alla letteratura.

^(b) Vedi «Europa letteraria», dove si dice, che la mia *Principessa Filosofa* non è, che la *Principessa d'Elide* di Moliere. Proverò, che chi ciò disse è un maligno infelice.

più vile, e sozza letteraria impostura, che fiorisce nel corso de' secoli, e che un ingenuo scrittore ha debito di smascherare in beneficio della società.

16. Tratti gl'impostori, e i loro aderenti, i quali hanno una somma abilità di sussurrare, e di avvelenare le proposizioni, e i sentimenti con delle bistorte interpretazioni, nessuno potrà dolersi di quelle verità che averò dette, e che dirò in difesa del mio Pubblico, e de' suoi divertimenti teatrali *utili, onesti, fissi, e possibili*^(c), senza sprezzare i non sempre regolati, e sempre effimeri, riguardo al Teatro; ed a coloro che si lagnassero ingiustamente mossi da una ridicola passione, o prevenzione, che mi dipignesse agli occhi loro *parziale appassionato*; potrò senza rimorsi dire il detto del Signor d'Arnaud che si legge nella prefazione alla sua *Eufemia*, diretto a coloro i quali dissero: *Che! non sappiamo noi leggere? Questo è appunto quello, che si sa pochissimo*, per un effetto dannoso, e naturale dell'irregolarità, e superficialità introdotta dall'impostura del secolo.
17. Non opporrò alle false in parte, in parte muffate, e in tutto pedantesche relazioni sul corso, e sull'effetto de' generi teatrali, che nulla hanno che fare col divertimento *fisso, e possibile* de' nostri Teatri, e non dileggiando i valenti traduttori, né le buone opere degli esteri, riderò senza ribrezzo de' meschini traduttori, e di coloro che per coprire il loro inerte talento, o una mira d'interesse, fanno grazia all'Italia di proporre per esemplari di riforma gli aborti della più melanconica novità della Francia, di nessuna novità tra noi, e che in Parigi, dove *regna la coltura dalla camera di udienza sino alla cucina*^(a), non si soffrono, ma si cacciano nelle Città di provincia meno colte, dalle quali passano tra le teste agghiacciate del Nord, come uccellacci notturni di mal augurio a spaventare, e a far baloccare, e attenderò la decisione sopra tale generosa offerta all'Italia dal fatto.

^(c) Prefazione alla traduzione del *Fajel*.

^(a) Prefazione alla Collezione delle traduzioni Caminer.

18. Se sosterrò che tra noi prima delli Signori Mercier, Boumarchais, de Falbaire, e d'altri, il Signor Goldoni in quelle tante novità, colle quali ha assalito il nostro Pubblico sul Teatro, sostenne il genere teatrale melanconico colle sue *eroiche prudenze de' Pantaloni*, colle sue *Pamelle*, e con altre opere, non prenderò un granchio, ma nemmen farò arrossire gl'impostori progettanti sempre franchi sulla derrata loro prelibatissima, a' quali è raccomandato il buon nome di questo nostro nazionale.
19. Crederò a proposito tutti i generi, che intratterranno con piacere del Pubblico, e con utilità de' Comici, ne' Teatri nostri, tanto allegri, quanto melanconici, che non sieno d'un costume pericoloso, specialmente nelle massime fondamentali, e mi riservo a dir ciò, che da alcuni di quest'ultima spezie, che si sono veduti, potremo apprendere^(b).
20. Stimolerò gl'Italiani a delle produzioni loro proprie, e adducendo che sulle nostre scene, tra le rappresentazioni melanconiche dal francese tradotte: *Il Filosofo senza saper d'esserlo*, opera bellissima, non fece effetto, e che il *Disertore*, opera piena d'improprietà, ebbe un grandissimo incontro, proverò con un confronto d'innegabile verità, che le circostanze forti sono quelle che fermano gli spettatori italiani, e non l'arte de' soli sentimenti delicati nelle lagrimevoli rappresentazioni di piccola circostanza, e concluderò colla dimostrazione della sperienza, che nessuna nazione conobbe, e inventò meglio la circostanza teatrale della nazione Spagnuola, e che nessuna opera del Teatro Francese ha tra noi avuto buon esito, che non avesse somiglianza nella robustezza delle circostanze all'indole di quelle degli Spagnuoli, de' quali i nostri impostori dovrieno restringersi a disapprovare tra noi l'irregolarità della condotta soltanto, e l'ampollosa eloquenza, confessando, che il gran Cornelio rimase immortale per il latte succhiato da quella ingegnosa, e benemerita Nazione.

^(b) Nella prefazione alla Collezione Caminer si sostengono per utili all'educazione: l'*Onesto colpevole*, il *Disertore*, il *Jeneval*.

21. Non averò fatica a convincere di aperta impostura, e d'impostura motrice perniziosa, sparsa dalla ignude voci del secolo, e villanamente offensiva del nostro Pubblico, quella proposizione che gl'italiani vadano a' Teatri *per trovar pascolo agli occhi, e agli orecchi, e non all'intelletto*^(a); gli occhi, e gli orecchi non essendo che semplici conduttori degli oggetti all'intelletto, ed al cuore, a tale, che uomo non si troverà che si fermi sopra a che che sia, se gli oggetti non giungono inviati dall'udito, o dalla vista a colpirlo, e ad occuparlo ne' sentimenti cordiali, e intellettuali.
22. Si leggerà il mio parere svelato intorno alle opere teatrali del Signor Carlo Goldoni, e libero da' faceti sali pungenti che furono in altro tempo necessariamente indivisibili da una scherzevole, e urbana battaglia satirica. Il molto da dire, e da scrivere che ci fu sopra cotesto nostro nazionale, basta per qualificarlo per un ingegno di qualche considerazione, ed io auguro agli spettatori italiani il divertimento, e a' Comici dell'Italia l'utile che seppe dare il Signor Goldoni per forse tre lustri. Il cinguettare delle lodi appassionate per interesse di questo scrittore, co' dispreggi brutali degli altri che seppero guadagnarsi la pubblica grazia, di chi nulla per se stesso è capace di produrre, disonora a un tratto il Signor Goldoni, ed il Pubblico.
23. Libero dal difetto della temeraria prosunzione, potrò sempre giurare di non aver nulla risparmiato, e forse inutilmente per rendermi degno, che le mie censure, e le mie lodi contribuissero all'immortalità de' talenti, e mi lusingo che il Signor Goldoni consideri per sua gentilezza di avere qualche maggior beneficio ne' secoli dalle censure mie, che dalle lodi irragionevoli, e caduche de' sgorbiatori, i quali lodano altrui col solo fine di esercitare la petulanza, e la vendetta svelenandosi, e appoggiando il loro ignorante materialismo a' successi, con aperta contraddizione.
24. Non averò mai la speranza di persuadere coloro che non concedono nessun merito a' miei scritti teatrali, a considerarli, e sarò sempre certo, che, se non avessero avuto il pubblico favore, avrebbero minor

^(a) Vedi prefazione alla Collezione della traduzione Caminer.

disprezzo dagl'impostori, i quali, se esamineranno la propria coscienza, non la troveranno mai inclinata all'innocente pubblica utilità, e sempre inclinata alla mira del proprio interesse soltanto.

25. Finalmente, se chi dona all'altrui bene, e all'onesto trattenimento della sua Patria; se chi guarda questa con delle viste fraterne di soda Religione, e di morigeratezza fuori d'ogni pericoloso sofisma; se chi non confonde il pregiudizio colla virtù; se chi non chiede mendicate lodi in istampa; se chi non volteggia, e s'attiene a' meno peggiori sistemi lasciati dalla speranza all'infelice umanità; se chi non è figliuolo della venale impostura, ma della candida, e disinteressata verità, non può andar esente dal dileggio, e dalle ingiurie sfacciate del meschinissimo mercimonio de' nostri fogli volanti, de' nostri Romanzi, de' nostri Giornali, peste vera de' ben fondati, e regolati studi della solida educazione, ed efficacissima annichilazione al commercio nell'arte delle stamperie; abbia almeno il privilegio di potere (dentro a' limiti urbani, e civili) liberamente smascherare l'impostura letteraria al possibile per entro a que' tomi ch'egli pubblicherà.
26. I semi d'innegabile verità ch'io sparsi nella prefazione al *Fajel* del Signor d'Arnaud, ch'io tradussi, non feriscono assolutamente che la livida impostura letteraria, la quale gli lesse con occhio bieco; e già s'incomincia a vedere il frutto delle guercie sue mire velenose di asserzioni seriamente ridicole, di anacronismi franchissimi, di epoche sconvolte, e d'arte goffissima, e miserabile. In un secolo, in cui non rimane, che una lontana immagine del buon gusto delle belle lettere, che fioriva con metodo regolare, l'impostura può impunemente grandeggiare, facendo ridere i pochi che ritennero l'esattezza. Cotesta sfinge non adombri, e non si spaventi. La Signora Elisabetta Caminer, fanciulla inclinata alle belle lettere sarà sempre da me rispettata. *Una giovinetta che fa quant'ella ha fatto, fa assai. Non disprezzo il suo buon talento. Non ho la bassezza di unirmi con chi critica gli scritti d'una ragazza. Non l'adulo, e non la consiglio nelle sue intraprese. Se la*

consigliassi, l'averei dissuasa dal contaminare la penna^(a), e la mente d'un'onesta fanciulla nella traduzione del Jeneval^(b). Se sarò indotto a pubblicare una modesta, semplice, civile, legittima prefazioncella, e sua, ch'ella aveva preparata da porre alla testa delle sue opere teatrali tradotte dal francese, e che mi pervenne, comunque sia, ciò farò solo per un tratto di quella buona amicizia che le professo inalterabile, per giustificarla e per separarla da quell'impostura, che vuole sua vittima innocente una giovine meritevole per il suo esempio dell'applauso del nostro Pubblico, e de' generosi soccorsi delle Dame, e de' Cavalieri.

27. Al divertimento de' miei compatrioti, in beneficio de' miei conoscenti, ho sempre donato quanto è uscito dall'inetta mia penna, ed ho considerato un prezzo ch'io non meritava, l'onore del compatimento del mio Pubblico.
28. Se per onorare que' preziosi applausi che mi furono donati da' miei concittadini, in difesa del genio dei quali fo imprimere ora le opere mie, bastasse il mio inchiostro, non esporrei certamente i miei benevoli a dipendere dall'inchiostro delle stamperie, ed a concorrere con beneficenza al riparo della spesa considerabile, che porta l'impressione di otto volumi.
29. Io rimetto al Signor Paolo Colombani, Libraio in Venezia, che ha dati de' saggi al Pubblico della sua accuratezza nelle stampe, la direzione, e gli ordini sopra una tale edizione, e dirò solo, ch'io desidero dal numero degli Associati, che gentilmente concorreranno, di avvedermi, se ho demeritata la cordialità, e 'l compatimento di quel Pubblico che rispetterò in ogni evento.
30. Fra le mie dieci Favole sceniche, che furono generosamente accolte, e che ora fo imprimere; dell'*Amore delle tre Melarance*, rappresentazione, che sussiste ancora sulle scene, ma difformata, e che fu la prima opera

^(a) Chi consiglia un'onesta giovine, come fu sempre e com'è la Signora Elisabetta Caminer, a tradurre il *Jeneval*, la espone assolutamente nell'atto della traduzione a contaminare la penna, e la mente. Proverò, che il *Jeneval* non è opera da far tradurre a una fanciulla. Chi interpreta cimento di cosa, per cosa avvenuta, è un riscaldato infelice maligno. Non si deve omettere leggendo quel: Nella traduzione.

^(b) Prefazione alla traduzione del *Fajel*.

favolosa teatrale ch'io facessi, e ch'io confesso non essere stata, che un'ardita, e capricciosa faceta parodia sulle sceniche rappresentazioni che correvano in que' tempi, e una sperienza sul pubblico genio, io non darò, che una diffusa puntuale analisi riflessiva, per porre in chiaro ciò che da molti non s'è voluto intendere, e per guarire parecchi schizzinosi nauseati di quella ch'io so chiamare inezia, senza l'aiuto di alcune lingue affettatamente zelanti.

31. Ogni opera teatrale, ed ogni volume averà qualche breve prefazione storica sugli avvenimenti, nella quale prendendo norma dai casi passati, presenti, e venturi, colla guida della verità, e facetamente al possibile, procurrerò di allettare quel Pubblico, ch'io amo per istinto, e per gratitudine con ogni disinteresse.
32. Il *Fajel* del Signor d'Arnaud, già pubblicato in istampa per le ragioni, che si leggono nella prefazione da me fatta a quell'opera; la *Cena mal apparecchiata*, l'*Avvocato raggiratore*; il *Francese a Londra*; il *Lacché Gentiluomo*, ed altre opere francesi teatrali che pregato tradussi, necessariamente, e per rendermi intelligibile all'universale de' nostri Teatri, con quel linguaggio incolto, a cui furono avvezzi gl'Italiani dalla benemerita degli'impostori dileggiatori della coltura, non si troveranno ne' volumi, ch'io pubblico. Gl'Italiani, ai quali è resa comune oggimai la lingua francese, potranno leggere ne' loro originali con maggior piacere che in una traduzione, coteste opere, né io intendo di contribuire ad accrescere que' volumi che fanno apparire l'Italia povera di talenti, e di educazione. Le sole dodici Satire del rinomato Depredò si leggeranno tradotte, come a me fu possibile, ne' miei scritti. Questo grand'uomo, che pertinacemente considero il miglior Poeta della Francia, m'ha innamorato.
33. Se nulla non v'è in que' tanti volumi, ch'io pubblico, che doni qualche decoro alla nostra nazione, potranno altri intelletti decorarla, senza vilipendere il mio buon desiderio; e imperturbabile amico di tutti rinnovello i baciamani affettuosi a' miei diletti *teneri cuori, anime sensibili, dilatatori delle fibre del cuore umano, stili traduttori, opere*

strampalate, tetraggini, buonsensi, atticismi, antitesi, e rapidi progressi,
mi rimetto nel seno del mio Pubblico, riponendo la penna nel calamaio,
a cui ho aggiunto del nuovo inchiostro, e prima regalando a' collerici
Cotini de' tempi nostri questi quattro versi della nona satira del gran
Boelò.

34. *Qui meprise Cotin, n'estime point son Roi*
et n'a, selon Cotin, ni Dieu, ni foi, ni loi.
Mais quoi?repondrez-vous: Cotin nous peut-il nuire?
Et par ses cris enfin que sauroit-il produire?

PAOLO COLOMBANI LIBRAIO

AL PUBBLICO

1. Essendo io per far uscire a stampa otto volumi delle Opere teatrali, e
d'altro genere del Signor Conte Carlo Gozzi, mi do l'onore di assicurare
il Pubblico ch'io non mancherò né di accuratezza, né di sollecitudine in
questa edizione, la quale sarà fatta in ottavo. Le opere preparate per gli
otto tomi, sono le seguenti, e saranno divise nei qui sottoscritto modo.

2.

Tomo I.

Ragionamento ingenuo, e storia sincera
dell'origine delle Fiabe sceniche di questo
Scrittore.
Analisi riflessiva della Fiaba intitolata: L'amore
delle tre Melarance.
Il Corvo.
La Turandotte.
Il re Cervo.

Tomo II.

La Donna serpente.
La Zobeide.
Il Mostro turchino.

Tomo V.

La Donna innamorata da vero.
La Principessa Filosofa, o sia il controveleno.
La Pulce.

Eco e Narciso.

Tomo VI.

Le Satire di Nicola Boileau Despreaux, tradotte
in versi sciolti, con annotazioni.
La vita di Boileau.

I Pitocchi fortunati.

Tomo III.

L'Augel belverde.

Il Re de' Geni.

Il Cavaliere amico.

La Doride.

Tomo IV.

Il desiderio di vendetta.

La caduta di Dona Elvira Regina di Navarra,
prologo tragico.

La punizione nel precipizio.

Il pubblico secreto.

Le due notti affannose.

Un discorso preliminare del traduttore intitolato:

Ululati apologetici

Un sermone in versi sciolti del medesimo

Traduttore intitolato: Astrazione.

Tomo VII.

La Marfisa bizzarra. Poema faceto con gli
argomenti del medesimo Autore

Tomo VIII.

Canti due sul ratto delle fanciulle castellane.

La Tartana degl'influssi.

I sudori d'Imeneo.

Varie poetiche composizioni satiriche, e varie
prose.

3. Non risparmiando spesa nella carta, facendo scelta di buoni caratteri, valendomi della accreditata stamperia Palese, usando diligenza nelle correzioni, e unendo all'opere il ritratto dell'Autore, ogni tomo si venderà lire quattro venete. Gli Associati che si degneranno di concorrere alla provvista di questa edizione, favoriranno il loro nome al mio banco ed esborseranno le dette lire quattro di tomo, in tomo che uscirà, e che sarà loro consegnato legato alla rustica, restando però a peso di quelli, che fossero fuori di Venezia la spesa del porto.

III. 4 *Commento* (Manifesto Colombani)

DEDICA

1. *Dedico a Voi il Manifesto ch'io pubblico, perché siete veramente il decoro, e i restauratori della Veneta Letteratura, de' nostri Teatri, e de' Torchi dell'Adria*: come Gozzi stesso rilevava con sarcastica baldanza in una redazione originaria di questa singolarissima dedica, rivendicando audacemente il carattere barocco ed eversivo della propria anomalia, «non si sono mai dedicati Manifesti [...] ma alle mie *irregolarità*, ed *opere strampalate*, si può chiudere un occhio e sorpassare a tutte le formule mostruose» (cfr. cap. II.3.6, p. 87; sottolineatura originale). Di grande efficacia la trasparenza antifrastica dell'*incipit*, che mette immediatamente a nudo le responsabilità (politiche, nel senso ampio del termine, come si chiarirà immediatamente di seguito) dei nuovi àrbitri delle patrie lettere. Per il significato di *Adria*, cfr. il commento alla PF, § 91.

O grandi, e potentissimi alleati: dando come sempre prova di grande lucidità diagnostica, Gozzi individua acutamente il legame organico che nel radicale rivolgimento dell'istituzione letteraria settecentesca – ampliamento e diversificazione della comunità dei lettori, progressiva ascesa di generi “laici” ispirati al binomio utile-piacere rivisitato in chiave illuministica – si stabilisce tra produzione, a vario titolo, “romanzesca” e giornalistica²²⁰. Per

²²⁰ Sulle tematica in oggetto, immane il riferimento ai classici studi di François Furet, *La libreria del regno di Francia nel XVIII secolo* [1965], in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1989, pp. 161-202, in part. pp. 187-199, e di Roger Chartier, *Letture e lettori nella Francia di Antico Regime*, Torino, Einaudi, 1988, in part. pp. 141-149; per l'orizzonte italiano, e con particolare riferimento all'evoluzione del genere giornalistico, cfr. Ricciarda Ricorda, *La «Gazzetta Veneta» di Pietro Chiari*, in *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di un'indagine*, a cura di Elena Sala Di Felice e Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1994,

quanto riguarda lo specifico del contesto veneziano, molto precoce è la consapevolezza al riguardo espressa nell'anonimo *Foglio in cui certamente qualche cosa è stampata*: «Dizionarii, Giornali, Gazzette, e direi quasi anche Fogli critici e romanzi suppliscano a que' libracci in foglio, li quali a dir vero non vengono letti, poco lo furono per l'addietro, e forse anche non molto meritano che l'uomo perda nella lettura di essi la maggiore e la più bella parte della sua vita. Un altro notevole beneficio rendono alla umanità, ed è che maggiore sia il numero degl'illuminati, e che persino partecipino o bene o male del letterario ceto il bel sesso, e le persone di metodico studio affatto prive»²²¹.

Pubblicatori di Manifesti: gli autori che con un apposito "manifesto" (come questo stesso che Gozzi, nell'audace originalità dei modi che gli sono propri, sta proponendo al pubblico) annunciano un'edizione delle proprie opere; il riferimento va sicuramente al manifesto con cui Elisabetta Caminer, sin dall'autunno del 1771, aveva promosso le proprie *Composizioni teatrali moderne*²²², così come l'autentico bersaglio polemico evocato con categoria generale dei *Prefatori* va individuato nella prefazione con cui sempre la Caminer aveva corredato la pubblicazione del t. I della sua collezione²²³, e a cui il MC, come vedremo (cfr. il commento al § 6), farà spesso esplicito e polemico riferimento.

Foglivolantisti: autori di 'fogli volanti', cioè di gazzette. Si tratta sicuramente di un termine di conio gozziano, essendo altrimenti attestati – appunto per indicare, in senso ironico e spregiativo, giornalisti e gazzettieri – solo quelli di *fogliettista* e *fogliettante* (quest'ultimo in particolare diffuso in area veneta, a qualificare il compositore di avvisi manoscritti, cioè la

pp. 85-114; Mario Infelise, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del Convegno (Ravenna 15-16 dicembre 1995), a cura di Maria Gioia Tavoni e Françoise Waquet, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126.

²²¹ *Foglio in cui certamente qualche cosa è stampata (1764)*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Marsilio, 2002, p. 32.

²²² Al riguardo, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 50 ss.

²²³ Per i relativi tempi di pubblicazione, cfr. cap. II.3.1, p. 70, n. 87.

forma più duratura con cui circolarono le gazzette veneziane²²⁴. Rimarchevole, in questo neologismo dell'autore veneziano, il *surplus* di connotazioni critiche che riesce a veicolare. E, in questa stessa prospettiva, merita conclusivamente sottolineare come, da un più generale punto di vista storico-culturale, sia estremamente sintomatica la sostanziale omologazione che qui Gozzi opera tra i *Signori Giornalisti* e i *Foglivolantisti*, essendo fino a metà Settecento quella di gazzettiere professione non degna «del pubblico rispetto, del tutto diversa invece dalla considerazione sociale di cui godeva il giornalista, ovvero colui che si occupava di notizie letterarie»; ad avvicinare le due categorie svolse un ruolo determinante proprio l'idolo polemico di Gozzi, e cioè quel Domenico Caminer grazie al quale «per la prima volta il gazzettiere trattava, in altre sedi, anche questioni più dotte, persino di temi letterari, segno che con fatica la professione andava trasformandosi. [...] sino alla fine del Seicento per il gazzettiere non vi era altro possibile destino se non quello di spia o di scrittore prezzolato, nel secolo dei Lumi anche soddisfare le curiosità del pubblico era diventato un mestiere dignitoso»²²⁵.

gli Strioni: forma aferetica, di sapore arcaico, di *istrioni*, latinismo (per indicare gli 'attori') che già nel Settecento aveva connotazioni spregiative. Il fatto che il termine sia qui contrassegnato da sottolineatura – nonché, d'altra parte, che non trovi riscontro nel vocabolario gozziano, senz'altro incline a impiegare la più neutrale qualifica di *comici* – denota chiaramente il suo valore di citazione allusiva, il suo echeggiare cioè, con sarcastica *humilitas*, lo sprezzante punto di vista degli avversari, i *ciechi alluminati* (cfr. PF, § 89) che – secondo Gozzi – riservano tale termine a marchiare d'infamia gli attori interpreti della tradizione dell'Arte.

io non vi tenterò mai: cfr. il commento alla PF, § 70.

mezzi, che vi fanno prevaricare nelle degne vostre opinioni, e che sono dispotici di quella tanta dottrina, che possedete: con la sua consueta

²²⁴ Su tale tematica, cfr. Mario Infelise, "Europa". *Una gazzetta manoscritta del '700*, in *Non uno itinere. Studi storici offerti dagli allievi a Federico Seneca*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1993, pp. 221-239.

²²⁵ *Ivi*, pp. 238-239.

acutezza critica, Gozzi individua il nesso stringente tra le potenziali prerogative del “quarto potere” – e, *in primis*, quelle deputate a influire sulla formazione dell’opinione pubblica – e l’atteggiamento di corriva e adulatrice dipendenza nei loro confronti che sono spontaneamente indotti ad assumere gli autori: costoro, una volta ridotti al rango di “operatori del mercato”, non possono che cercare di ottenere la compiacenza di chi ha influenza nel determinare i flussi della domanda e dell’offerta, e, così facendo, automaticamente contribuiscono a incrementare la sua autorità, a mettere le sue *opinioni* e la sua *dottrina* nelle condizioni di ‘abusare del proprio potere’ (*prevaricare*) e di rendersi ‘detentore di un potere assoluto e arbitrario’ (*dispotico*).

scancerie: toscano antico per ‘scaffale’.

estratti: i ‘compendi di un libro, attraverso la trascrizione dei passi più importanti, o il riassunto delle idee principali’ avevano larga parte nella formazione dei giornali settecenteschi.

riflessi: arcaico per ‘riflessione’, ma qui è implicata sarcasticamente anche la valenza fisiologica di ‘risposta motoria automatica’ (*riflessi... delle vostra dita instancabili*).

2. *dopo la partenza del nostro Signor Goldoni*: com’è noto, Goldoni lasciò Venezia per andare a dirigere la Comédie italienne a Parigi il 22 aprile 1762. Giova sottolineare che è stato ormai del tutto sconfessato il *topos* critico (a cui aveva ben contribuito la tendenziosa testimonianza dello stesso Gozzi) per cui Goldoni avrebbe imboccato una sorta di via dell’esilio, in quanto sconfitto a Venezia dal trionfo della “barbarie” teatrale gozziana (si vedano al riguardo i numerosi contributi di Piermario Vescovo, Andrea Fabiano, e di chi scrive).

il quale è partito per la sola ragione ch’egli ha pagate le sue poste: ‘ha pagato i suoi debiti’ (dal significato di *posta* come di ‘somma di denaro che si arrischia al gioco’): è qui ribadita ellitticamente la persuasione che l’abbandono della scena veneziana da parte di Goldoni sarebbe stata dovuta a quella plateale sconfitta della sua “scommessa” riformistica cui aveva

contribuito in misura determinante la discesa nell'agone teatrale di Carlo Gozzi.

averessimo [...] *avressimo*: si noti la stretta concorrenzialità degli allotropi (il primo dei quali con ancora più marcata connotazione dialettale) per questa forma del condizionale riprovata dalla normativa grammaticale coeva²²⁶.

se non foste stati Voi: dietro la fuorviante genericità dell'espressione (ad essere chiamati in causa non possono essere evidentemente i "dedicari" del manifesto, che nulla potevano avere a che fare, propriamente parlando, con l'offerta teatrale) si annida il riferimento alla drammaturgia *larmoyante* promossa da Elisabetta Caminer (che per la verità cominciò a proporsi solo un lustro dopo la partenza di Goldoni): la traduttrice d'altronde rappresentava anche *magna pars* della più pericolosa – agli occhi di Gozzi – pubblicistica coeva.

e 'l Truffaldino finto principe: celeberrimo scenario, che era fra l'altro stato uno degli idoli polemici intorno a (e contro) cui Goldoni aveva costruito quel manifesto programmatico, il *Teatro comico*, cui rimase con più orgogliosa consapevolezza demandata la propria poetica teatrale²²⁷.

3. *ricordi*: nell'accezione non comune di 'breve scritto, atto a ricordare'.

la qual stima sarà indefessa: una "stima" instancabile nel sostenere la guerra di cui questa dedica costituisce il roboante annuncio: come suggerisce il teso stile antifrastico cui risulta brillantemente intonato l'intero testo, nonché la clausola che fa immediatamente seguito (*siccome nell'avvenire vi avvederete*).

4. È ormai acclarata la sostanziale pretestuosità delle rimostranze di Gozzi verso gli attacchi di cui sarebbe stato oggetto dal 1768 in poi (*nel giro di*

²²⁶ Cfr. Rohlf, *Grammatica storica*, cit., § 598 e Vitale, *Conservatorismo classicistico*, cit., p. 475.

²²⁷ Su tale motivo, sulla lunga fortuna spettacolare del *Truffaldino finto principe*, ma più in generale anche e soprattutto sull'effettiva resistenza del prodotto goldoniano sulla scena veneziana "postgoldoniana", cfr. Scannapieco, «...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio», cit., pp. 148-150 e *passim*.

quattr'anni: cioè dalla pubblicazione dell'*Account* barettiano)²²⁸. In questa sede, sarà senz'altro il caso di sottolineare che la stratigrafia redazionale del paragrafo in questione (per cui cfr. cap. II.3.6, p. 87) mostra chiaramente che l'autore anche in questo caso, "costruisce", attraverso funzionali slittamenti e rettifiche, la varia identità dei suoi nemici: come dimostra, ad esempio, la circostanza per cui, da un lato, il riferimento ai *Corrieri letterari* subentra in una seconda stesura a quello originario di *Postiglioni letterari*; e, dall'altro, che al posto della conclusiva lezione di *Giornali* era ripetutamente attestata quella di *Europe letterarie*. Sui rapporti tra il «Nuovo corrier letterario» di Cristoforo Venier e la personalità e l'operato di Carlo Gozzi, sono stati molto di recente individuati importanti riscontri documentari²²⁹: anche se la sostituzione dell'indicazione di questa testata a quella originaria dei *Postiglioni letterari* induce a sospettare che fosse dovuta a una strumentale logica di *variatio* (o di dissimulazione), essendo il «Nuovo Postiglione» – la più antica gazzetta a stampa veneziana, di cui purtroppo non si conservano esemplari del periodo di nostro interesse – pubblicazione in cui svolse un ruolo decisivo il solito Domenico Caminer²³⁰; non a caso, nel paragrafo conclusivo del *Ragionamento ingenuo* sarà proprio questa testata a essere chiamata espressamente in causa.

nelle vostre Commedie da camera: si tratta di un'opera di Pietro Chiari, edita in due volumi tra il 1770 e il 1771, appartenente ad un genere affatto extrateatrale e semmai afferente a quello della saggistica divulgativa, come d'altronde in certo modo attesta il titolo stesso (*Commedie da camera ossia Dialoghi familiari*, Venezia, Domenico Battifoco). Inutile rimarcare che in nessuno dei dialoghi-saggi (venti in tutto, che vennero in origine editi singolarmente, e poi raccolti in volume) ricorrono attacchi che possano

²²⁸ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 29-42.

²²⁹ Cfr. Valeria Giulia Adriana Tavazzi, «*Giornalisti.... Romanzieri... e Fogliolantisti dell'Adria*»: il «*Nuovo corrier letterario*» e Antonio Piazza nelle polemiche editoriali di Carlo Gozzi, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, pp. 583-606; sulle valutazioni interpretative della studiosa tuttavia mi riprometto di tornare in altra sede.

²³⁰ Cfr. Rosanna Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, Tip. del Seminario, 1942, pp. 39-47 e Mario Infelise, *Sulle prime gazzette a stampa veneziane*, in *Per Marino Berengo. Studi degli allievi*, a cura di Livio Antonielli-Carlo Capra-Mario Infelise, Milano, Angeli, 2000, pp. 469-479.

essere inequivocabilmente ricondotti alla figura e all'operato di Carlo Gozzi (e tanto meno all'apologia fattane da Baretti nell'*Account*: per cui cfr. il commento ai §§ 5-6 del MC): ma solo un veemente (e tutto sommato stereotipo) *j'accuse* verso la decadenza del teatro italiano, in particolare dovuta allo spregiudicato mercantilismo degli impresari («nelle viscere avete, nelle midolle, nell'ossa i vostri arlechini, le vostre maschere, i vostri diavoli, le vostre magie, i vostri pasticci; e scordarli non sapete, né metterli a dormire per sempre a dispetto del mondo tutto più illuminato, e più colto. [...] nella riforma de' teatri Italiani sì ben cominciata, vi opponete sul meglio alle nostre buone intenzioni, e ne distruggete a più non posso per insaziabile avidità, e per oziosa poltroneria i più fortunati progressi»), all'inadeguatezza culturale del pubblico («Non siamo noi [impresari] che distruggiamo il buon gusto teatrale da qualche tempo introdotto. Lo distrugge il popolo che non l'intende, e vuole delle cosacce in teatro, che siano della sua sfera»), nonché a quell'assenza in Italia di mecenatismo che sarà poi lamentata da Gozzi stesso²³¹. Più che altro, ad accendere la suscettibilità del Conte, e a provocare poi la sua replica teorica, potrà essere valsa la spietata liquidazione della tradizione dell'Arte che si legge nel *Dialogo sesto. Le Commedie* (sempre nel vol. I, in part. pp. III-VI), e che potrebbe appunto aver sollecitato la nobile genealogia della Commedia dell'Arte su cui Gozzi fonderà, nel *Ragionamento ingenuo*, la propria elaborazione teorica. L'unica allusione satirica (e grevemente satirica) alla figura del conte veneziano potrebbe tutt'al più essere scorta nella figura di quel «Pulcinella superlativo», evocato nel *Dialogo secondo. Le maschere*²³², che in «stile [...] cruscante Pulcinellesco» ha preso le difese delle maschere, sfornando «maccaroniche produzioni impastate di crusca», e facendosi «Panegirista della buffoneria, della ignoranza, e dell'impostura [...] oltraggiatore villano, e calunniatore sfacciato degli Scrittori onesti e bennati [...] un Pulcinella malnato a tutto il genere umano, perché nacque mascherato così; e così morrà mascherato ed incognito, se visse mille

²³¹ Si veda, nel vol. I il *Dialogo quinto. I teatri*, pp. IV, VIII-X, XII-XIII.

²³² Vol. II, in part. pp. XIII e ss.

anni: quando la protezione, e l'amore de' suoi cari Istrioni saltar nol facesse seco loro sopra d'un banco, per affratellarsi con loro più strettamente, e farsi famoso del pari nel divertire i Teatri, e le Piazze».

ne' vostri Romanzi: dietro il plurale si nasconde in realtà il riferimento ad un unico romanzo, edito nella primavera del 1771, e cioè *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina* di Antonio Piazza (Venezia, Fenzo; la licenza venne rilasciata in data 26 febbraio 1770 [*more veneto*, e dunque 1771], cui seguì, il 6 marzo 1771, il visto del Magistrato contro la Bestemmia). È proprio in quest'opera – nel corso di una rassegna della scena veneziana effettuata dallo scozzese Smacletton, protettore della protagonista – che è dato rinvenire l'unico inequivocabile, e sferzante, attacco al nostro autore: «Ci vuol altro per oscurare la gloria d'un sì grand'Uomo [Goldoni], che le Satire dure e stentate, del taciturno Conte *Tartana* Autore di Fiabe da trattenere i Bamboccj, e di qualche miserabile Opuscolo ripieno di frasi rancide, ed aspre, da fare ispiritar la Beffana! Questo accanito Misanthropo il di cui nome non oltrepasò mai le lagune dell'Adria né le valli di Bergamo, o non dovea osare d'attaccar un Autore che all'Europa tutta seppe rendersi noto, e famoso, o almeno doveva farlo con quella convenienza e rispetto ch'usar si deve dalle Persone oneste e ben nate. I motteggi, le insolenze, le ingiurie, disonorano color che le fanno non già quelli che ricevono e mai non provano nulla contro dell'offese persone. Ci vogliono delle ragioni non de' strapazzi per annientare la stima di qualche Autore e il Conte *Tartana* mai non ne addusse una neppure contro il *Polisseno* [Goldoni] ma soltanto lo derise alla Burchiellesca, lo villaneggiò, insultò il Pubblico ammiratore dell'Opere sue, e facendola da Aristarco e da Zoilo, pretese che tutti i Scrittori impallidire dovessero al suono della magistrale sua sferza. Bello si è che dopo aver detto tutto il male possibile dal miglior Poeta Comico ch'abbia avuta l'Italia, si mise a comporre egli stesso per il Teatro. Da un Censore cotanto rigido il Mondo s'aspettava delle cose assai grandi ma al partorire de' Monti nacquero de' Topi ridicoli. Si videro messe in in iscena quell'insulsissime Favole che si raccontano tra di voi a' Fanciulli, dalle Madri e dall'Avole, per farli tacere. La somma

abilità di que' Buffoni che le rappresentavano, la prontezza delle varie trasformazioni, la bellezza con cui furono decorate, hanno cagionato l'incontro felice delle medesime, del resto ci voleva altro che un poco di prosa e un poco di versi, per tirare la gente al teatro. Altro ci voleva che que' soliloquj freddissimi, que' pezzi di Poesia lirica, que' rancidumi scolastici, per farne chieder la replica. Egli doveva provarsi a comporre una Commedia senza Maschere, il cui destino dovesse dipendere dall'intrinseco merito della medesima. Allora veduto avressimo fin dove arrivar sa il suo gran genio ma un Poeta da Fiabe è Poeta per i fanciulli, e *Polisseno* fu sempre tale per gli Uomini»²³³.

ne' vostri Giornali: come già rilevato (cfr. *supra*, pp. 197-198) la genericità del riferimento nasconde, nella redazione definitiva, l'identità dell'unico e vero referente polemico, e cioè il giornale dei Caminer («L'Europa letteraria»).

ne' vostri Manifesti, nelle vostre Prefazioni alle Collezioni: per i reali obiettivi polemici chiamati allusivamente in causa (ancora una volta i Caminer), cfr. quanto osservato nel commento al §1.

5. *progetto ossequiato de' Drammi flebili, e delle Tragedie urbane*: è quello che, dopo esser stato annunciato dal relativo manifesto promozionale, era stato ampiamente argomentato dalla Caminer nella *Prefazione* al vol. I delle sue *Composizioni teatrali moderne* (cfr. almeno pp. X-XI: «i Francesi legislatori delle mode [...] dopo d'aver ridotte alla maggior coltura possibile le varie provincie conosciute dell'arte Drammatica, tentano nuove strade, e non le tentano invano. Stanchi di starsene legati a' precetti antichi, e a quella prescrizione che obbligava gli autori a maneggiar sempre illustri nomi di Principi o d'Eroi nella Tragedia, e i difetti o i vizj mettere in ridicolo o in odio nella Commedia, eglino pensarono a trar profitto dall'immenso fondo delle combinazioni familiari. Le tragiche avventure degli uomini privati non

²³³ Cito dalla *princeps*, pp. 68-70; il romanzo fu riedito nel 1784 dal veneziano Gatti, e su questa ristampa è stata esemplata l'edizione moderna: Antonia Mazza Tonucci, *La «Trilogia di Giulietta» di Antonio Piazza. L'impresario in rovina. Giulietta. La pazzia per amore*, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1983.

si credevano dagli antichi atte a fare una grand'impressione sull'uditorio. [...] Qualunque ne sia stato il motivo [...] gli antichi Drammatici hanno lasciato tutto il merito del tentativo ai Francesi dell'età nostra. I Sigg. d'Arnaud, Beaumarchais, Mercier, Saurin, de Falbaire, ed altri si sono messi a lavorare con isquisito artificio pel Teatro loro parecchi soggetti, che né triviali affatto si possono chiamare, poiché la Virtù e le nobili passioni non ponno esser triviali, né al tragico detto comunemente sublime appartengono, perché non sono condotti in scena Principi od Eroi»). Merita sottolineare che la stratigrafia compositiva del passo in questione (cfr. cap. II.3.6, p. 87) documenta un'interessante oscillazione nella definizione del nuovo genere (*Tragedie urbane/famigliari*), a riprova delle sue condizioni ancora aurorali.

perché Voi collegati col Libraio Geremia: in realtà, il referente editoriale dei Caminer era proprio lo stesso di Carlo Gozzi, e cioè Paolo Colombani²³⁴; quanto ad Angelo Geremia (che in realtà era morto nel 1763 ca., ma al suo nome aveva continuato ad essere intitolata l'azienda), era, come d'altronde il Colombani, un libraio-editore che, in quanto tale, commissionava la stampa delle proprie edizioni ad altri, e che, nei decenni precedenti, si era distinto per l'accuratezza delle proprie pubblicazioni²³⁵. Per quanto è dato sapere, solo molto occasionalmente si faceva promotore di edizioni teatrali, né sembra aver intrattenuto un legame organico con le attività del teatro di Sant'Angelo, chiamato in causa immediatamente di seguito.

e co' vostri sublimi Comici: si tratta della compagnia Lapy, dal 1770 attiva al Sant'Angelo, e con cui Elisabetta Caminer aveva rapporti di assidua collaborazione (cfr. *supra*, commento ai §§ 36 e 57 della PF).

6. *il Piantella, Don Niccola, e il Panizza*: si tratta dei protagonisti di alcune "cause celebri" (per cui cfr. il commento alla PF, § 57) che avevano animato la pubblica opinione veneziana e a cui Gozzi fa ironico riferimento come a degli argomenti che – in virtù della loro natura che oggi chiameremmo *pulp-*

²³⁴ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., p. 77 e n. 8.

²³⁵ Cfr. Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 1991², in part. pp. 141-142.

noir, appunto degna di una tragedia “domestica” o “urbana” – avrebbero ben potuto alimentare la vena creatrice della nuova drammaturgia. In particolare, per quanto riguarda il Piantella, è stato possibile appurare che dovette costituire, nei primi anni del secolo, un caso criminale di particolare rinomanza: il “saoner” Battista Piantella, già condannato con bando ventennale per i suoi reiterati furti, «temerariamente audace» aveva osato trattenersi in città per effettuare «l’esecranda iniqua meditata vendetta» contro colui che l’aveva denunciato: e che difatti uccise, il 28 dicembre 1709, in modi particolarmente efferati, spogliandolo di ogni avere e poi penetrando nella sua abitazione, dove uccise anche la serva e sottrasse tutti i beni. Non prima di aver utilizzato parte della refurtiva per banchettare a casa propria con i figli, ai quali mostrò anche «il Cadavere dell’innocente con iniqua ostentazione della perpetrata Barbarie», si diede infine alla fuga. La sentenza per gli orrendi misfatti del Piantella fu spietata, prevedendo bando perpetuo da tutti i domini della Serenissima, e in caso di arresto, condanna capitale preceduta da una lunga sequela di supplizi: «sia posto sopra una Peatta sopra il Pallo di Berlino, e condotto a Santa Croce, dovendo nel viaggio esserli date cinque botte di Tanaglia infocata, a Traghetto per Traghetto, & ivi giunto, per il Ministro di Giustizia li sia tagliata la Mano più valida, sì che si separi dal braccio, e con la medesima appesa al Collo, sia strascinato a coda di Cavallo al luogo del commesso delitto a Sant’Andrea, dove parimenti li sia tagliata l’altra Mano, e con le medesime parimenti al Collo, sia strascinato in Piazza fra le due Colonne di San Marco; dovendo nel viaggio per Publico Comandador esser pubblicate le sue Colpe, e poi sopra un eminente Solaro dal detto Ministro li sia tagliata la Testa, sì che si separi dal busto, e muora, e diviso il di lui cadavere in quattro parti, siano li medesimi appesi a luoghi soliti sino alla consumatione»²³⁶.

²³⁶ *Bando, et sententia dell’eccellentiss. Consiglio di XL. al Criminal contro Battista Piantella solito Saoner, & habitare a Sant’Andrea alli tre Ponti, Bandito*, [Venezia], Pietro Pinelli; la sentenza è del 16 gennaio 1709 [*more veneto*, e dunque 1710]: il Piantella fu arrestato il successivo primo febbraio ed immediatamente di seguito venne eseguita la sentenza.

per delle urbane Tragedie interessanti di nobili passioni: come poi più volte nel corso del manifesto, Gozzi chiama sarcasticamente in causa espressioni ricorrenti nella citata *Prefazione* della Caminer, che si era a sua volta in parte “ispirata” alla prefazione al *Fajel* e che viene pertanto non a caso “convocata” a più riprese, in un fitto dialogo polemico, dal MC (cfr. anche cap. IV.2, nonché il commento ai §§ 5, 17, 18, 19n, 21); in questo caso, il contesto argomentativo di riferimento era il seguente: «Che se la buona morale delle massime insegnateci colla pratica, la ragionevolezza della condotta, il maneggio *delle più nobili passioni* desse scuola all’uditorio, dalla verisimiglianza degli avvenimenti perfettamente ingannato, e disposto a ricevere le impressioni della virtù pel mezzo della commozione, e chi mai vorrebbe far a se medesimo il torto d’ostilmente inveire contro siffatte rappresentazioni?»²³⁷.

e da fare de’ rapidi progressi: anche in questo caso, è richiamo allusivo di un passo della *Prefazione* (p. VI: «Europei tardi alle scoperte, e rapidi ne’ progressi»).

7. *Jeneval*: cfr. *supra*, commento alla PF, §§ 57 e 67. Per capire il riferimento alla maggiore “forza” che gli argomenti attinti alla cronaca nera locale avrebbero potuto avere rispetto al dramma di Mercier, giova sinteticamente ricordare che in esso erano rappresentati gli effetti che può produrre la dissolutezza su un giovane senza esperienza e senza volontà: il protagonista infatti, irretito da una spregiudicata “cortigiana”, è spinto al furto e finanche all’omicidio del suo tutore-zio (nell’originale inglese, *The London Merchant or the History of George Barnwell* di George Lillo [1731], il crimine era compiuto e il giovane finiva sul patibolo; Mercier ne attenua decisamente i toni cupi e terrifici concludendo il dramma col ravvedimento del giovane e un felice, catartico, matrimonio).

8. *impostori*: sul significato di questa fondamentale categoria del polemico gozziano, cfr. commento alla PF, § 54.

giudicate sempre questo epiteto relativo alla letteratura: è una limitazione cautelativa a cui Gozzi attribuì molta importanza, come attesta il processo

²³⁷ Caminer, *Prefazione della traduttrice*, cit. p. XIV; il corsivo è mio.

rielaborativo del passo in questione (cfr. cap. II.3.6, pp. 87-88) e la circostanza per cui la richiamerà più volte, sia nel manifesto che nel *Ragionamento ingenuo*.

MANIFESTO

1. *Tra le molte ragioni, colle quali gli amici miei cercarono di persuadermi:* in questo e nei paragrafi successivi, Gozzi offre un'incarnazione esemplare ed estrema di quella che si è potuta definire la retorica della *noluntas auctoris*, cioè l'insieme delle strategie argomentative con cui gli scrittori teatrali simulavano la propria distanza-resistenza rispetto alla stampa delle proprie opere; una retorica che – pur avviata, dopo una plurisecolare fortuna, ad essere obliterata nel corso del Settecento con la rivoluzionaria pratica editoriale di Carlo Goldoni – riceve proprio ad opera di Gozzi una monumentale (e “postuma”, verrebbe da dire) riesumazione²³⁸. In questa sede, giova sottolineare che i §§ 2-3, appunto cruciali nella rappresentazione della *noluntas auctoris*, non figuravano nella redazione originaria del manifesto (cfr. cap. IV.3): a riprova del loro carattere strumentale, di strategia appunto retorica, elaborata a posteriori.

da me scritte per solo divertimento, e donate: non casuale l'immediato accamparsi di due concetti chiave dell'apologetica gozziana, per cui cfr. quanto già osservato nel commento all'avvertenza della PF, § 1.

2. *tessiture:* gli “intrecci” delle *pièces*, desunti a memoria o trascritti con appunti ad una rappresentazione e poi dialogati da *scrittorelli meschini* (per la rete metaforica evocata dal termine, cfr. il commento alla PF, § 84). Casi

²³⁸ Sulla tematica in oggetto, cfr. Anna Scannapieco, *I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800*, in “*Le sorte delle parole*”. *Testi veneti dalle origini all'Ottocento*, Atti dell'Incontro di studio (Venezia, 27-29 maggio 2002), a cura di Riccardo Drusi-Daria Perocco-Piermario Vescovo, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-242 e soprattutto Ead., *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 9-28, cui si rinvia anche per una valutazione critica delle affermazioni ricorrenti qui nei §§ 2-3.

consimili di pirateria – di origine per lo più attoriale – erano molti diffusi (ma peraltro non documentati nel caso delle fiabe gozziane), e come tali costituivano motivo di topica lamentazione²³⁹; il “furto” poteva essere reso più lucroso dalla realizzazione di stampe clandestine, come – per rimanere all’ambito del Settecento teatrale italiano – attestano i casi della *Sposa persiana* di Goldoni²⁴⁰ e – forse – della *Figlia dell’aria* di Gozzi (stando alle dichiarazioni dell’autore, contenute nella prefazione alla *princeps*, apparsa nel t. X della Colombani-Curti, Venezia, 1791²⁴¹).

3. *tuttavia*: ‘ancora’.

Passando questa Truppa in varie Città nel corso delle stagioni: come tutte le compagnie attive nei teatri di Venezia (e in cui il ciclo delle rappresentazioni era circoscritto alle stagioni dell’autunno e del carnevale), anche la compagnia Sacchi trascorreva i mesi intermedi (e cioè le stagioni di primavera ed estate), nelle cosiddette “piazze di terraferma”, e cioè in altri centri teatrali di area centro-settentrionale.

di personaggi: qui nel significato di ‘attori’. Si allude al normale avvicendamento del personale che poteva prodursi nell’ambito delle compagnie.

abbattere: arcaico per ‘imbatte’.

né, ciò dicendo, ho la menoma intenzione di rimproverare un valente, ed onesto Comico: si tratta del più aperto e sentito riconoscimento che Gozzi tributa alla compagnia Sacchi per il ruolo fondamentale svolto nell’affermazione della propria produzione (e non sfugge il riferimento anche all’impegno economico presupposto dalla *splendidezza delle decorazioni*). È senz’altro degno di nota che tale riconoscimento non figurava in una precedente redazione del passo (cfr. cap. II.3.6, pp. 88), a riprova del suo carattere non “spontaneo”, del tutto in sintonia d’altronde

²³⁹ Per qualche esempio canonico cfr. Scannapieco, *I silenzi dell’Autore*, cit., p. 217 e n., cui si rinvia anche per ulteriori riferimenti bibliografici.

²⁴⁰ Cfr. la prefazione dell’autore alla *princeps* della commedia, t. I dell’ed. Pitteri di Venezia, 1757, ora in Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, a cura di Marzia Pieri, Venezia, Marsilio [Carlo Goldoni, *Le Opere*, Edizione Nazionale], 1996, p. 143-144, cui si rinvia anche per la documentazione relativa alle redazioni pirata.

²⁴¹ Al cui riguardo, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 130-132 e n. 31.

con la sensibilità di un autore per solito molto parsimonioso di riconoscimenti nei confronti dei “suoi” comici²⁴².

4. *per ispassare la mia Patria, per mio passatempo, e per soccorrere una Truppa comica morigerata*: il ritmo ternario in cui sono iscritte contribuisce a conferire particolare rilievo alle motivazioni del proprio impegno drammaturgico, interamente animato dalle ragioni del patriottismo, dell'aristocratico *divertissement* e della munifica gratuità. Non sfugga naturalmente il riferimento alla *morigeratezza* della compagnia comica eletta a referente del proprio “patriottico passatempo”, requisito indispensabile a preservare l'onoratezza della relazione con un soggetto sociale altrimenti assai disdicevole (e particolarmente per quel letterato «amante [...] di una colta Filologia» che Gozzi voleva essere): non a caso, com'è noto, il motivo sarà oggetto di ampio sviluppo nelle *Memorie inutili*, sullo sfondo contrastivo del panorama moralmente riprovevole offerto dai «Comici, e Comiche dell'Italia» («Quella Compagnia, formata nella maggior parte di stretti parenti, correva nella comune opinione per la più morigerata, ed onesta di tutte l'altre. [...] La Compagnia del Sacchi aveva un credito universale, quanto a costumi famigliari, differentissimo da quello che in generale hanno quasi tutte le nostre Comiche Compagnie [...] il buon odore di onestà che godeva nelle opinioni, mi persuase più d'ogn'altra cosa ad avvicinarmi, e posso dire ad affratellarmi filosoficamente con essa. La unione, la buona armonia, le occupazioni domestiche, lo studio, la subordinazione, il rigore, la proibizione alle femmine di ricever visite, l'abborrimento che queste dimostravano di accettar doni da' seduttori, l'ore regolarmente divise ne' lavori casalinghi, nelle preci, e l'opere di pietà co' miserabili ch'io vidi nel mio comico drappelletto, mi piacquero. In questo, se qualche Attrice, o qualche Attore de' stipendiati, uscivano alquanto dalla massima stabilita di morigeratezza, erano tosto scacciati, ed erano sostituite persone dopo un processo

²⁴² Sul tema, cfr. Scannapieco, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza*, cit.

d'informazioni prese più sulla regolarità del costume, che sulla scenica loro abilità»)²⁴³.

5. Era questa l'unica ragione addotta come motivazione alla stampa nella redazione originaria del manifesto (cfr. *Appendice*). Il riferimento va naturalmente all'*Account of Manners and Customs of Italy* di Giuseppe Baretti (scritto in polemica risposta alle infamanti *Letters from Italy* di Samuel Sharp), edito con grande clamore nel 1768 (800 copie vendute in 2 settimane), e poi in veste accresciuta l'anno successivo; tradotto in francese nel 1773, ne aveva offerto articolata recensione il «*Mercure de France*» nel 1770, e a questa fonte si erano poi ispirate varie testate periodiche italiane. Com'è noto, nell'opera Carlo Gozzi era presentato come il «più grande scrittore drammatico» che mai avesse avuto l'Italia ed era celebrata «l'originalità del [suo] genio [...], il più meraviglioso, nella mia opinione, dopo lo Shakespeare che ogni tempo o nazione abbiano prodotto», né si mancava di esprimere il rammarico che l'autore veneziano – proprio come Shakespeare – si fosse sino allora mostrato riluttante a pubblicare le sue opere²⁴⁴.

6. *Ciò ha mossi alcuni infelici, molesti, e strani ingegnetti [...] a contraddire non solo al Signor Baretti, ma a disprezzare le dette opere teatrali*: al di là dei riscontri documentari forniti in nota dall'autore, e come si è già avuto modo di sottolineare (cfr. commento al § 4 della dedica), l'unico reale bersaglio polemico è quello della bottega Caminer, e segnatamente «L'Europa letteraria». Come è stato dimostrato²⁴⁵, le lamentele gozziane risultano indondate: in effetti, nelle occasioni in cui «L'Europa letteraria», con due articoli a firma di Elisabetta del novembre 1768 e del febbraio 1770, ebbe a riferire – attraverso la mediazione del «*Mercure de France*» – dell'*Account* barettiano, mostrò semmai grande riguardo per Gozzi, limando

²⁴³ *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 416 e 426, rispettivamente dalla p. II, capp. I e III; il ritratto del malcostume del «cetto Comico italiano» è nel cap. II.

²⁴⁴ Giuseppe Baretti, *Dei modi e costumi d'Italia* [1769²], pref. di Michele Mari, a cura di Matteo Ubezio, Torino, Nino Aragno Editore, 2003, pp. 141-143

²⁴⁵ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 29-42.

o direttamente censurando alcune espressioni potenzialmente irrispettose della recensione francese e addirittura intervenendo con integrazioni di valore apologetico. A stuzzicare l'irritabilità del Conte avrebbe semmai potuto essere la menzione delle *Fiabe* nell'ambito della panoramica sulla decaduta civiltà teatrale veneziana che Domenico Caminer, tra il febbraio e il marzo del 1772, era venuto tracciando a margine di una recensione della traduzione italiana del *Bourru bienfaisant*, con l'obiettivo di dimostrare come «decadde a colpo d'occhio la buona commedia in Italia» dopo la partenza di Goldoni per la Francia; la menzione peraltro era tutt'altro che negativa: «S'introdussero dunque le *Fiabe*, e se ne videro di eccellenti nel loro genere, vi si lasciarono giocare le maschere, vi si represse qualche volta la loro licenziosità, e si formò uno spettacolo grazioso, e dilettevole, quantunque fuor di natura, e privo di ogni buona regola Teatrale»²⁴⁶. Anche nell'ambito della recensione al trattato *Del teatro* di Francesco Milizia – che sarà uno degli idoli polemici del *Ragionamento ingenuo*, Domenico Caminer, pur condividendo – da «imprudente panegirista», come lo definirà Gozzi – le valutazioni complessive dell'opera sulla funzione morale del teatro, e pur non trascurando l'occasione per tracciare la consueta apologia di Goldoni («Il Goldoni à sempre rispettato in questo particolare se stesso, e l'uditorio; egli espone de' cattivi caratteri su la scena, ma nel fine dell'azione o fa che si cangino in buoni per una serie ben condotta d'avvenimenti, o li rende esempj di questa punizione, eppure del Goldoni fu detto assai male, e v'ebbe chi si credette permesso di metterlo anche in ridicolo! Egli si fa adesso ammirare, ed applaudire a Parigi; e 'l Teatro d'Italia dall'una parte è in pericolo di ricadere nell'antico Caos, dall'altra è costretto a prendere imprestito le azioni ben condotte dagli Stranieri»), non mancava di prendere le distanze dalla feroce stroncatura che Milizia comminava alla commedia dell'arte, proprio con il sottolineare l'eccellenza interpretativa della compagnia Sacchi: «Una Commedia *dell'Arte* è

²⁴⁶ «L'Europa letteraria», t. III, p. I Gennaio 1772, p. 77; la precedente citazione a p. 75; che la compilazione del pezzo fosse successiva alla seconda metà del febbraio 1772 è comprovato dalla menzione del «felicissimo incontro» ottenuto dalla *Principessa filosofa*, citata come positivo esempio del *revival* dei soggetti spagnoli, per cui cfr. il commento al § 14.

insopportabile se sia eseguita da Istrioni ignoranti: ma se i talenti del *Sacchi Truffaldino*, del *Brighella Zanon*, del *Tartaglia Fiorilli*, del *Pantalone Darbes* si uniscano ad abbellirla, vi stanno presenti con piacere gli uomini più gravi. Queglino stessi che nella *Commedia grossolana* sentono un profondo disprezzo rimarranno contenti, e rallegrati dalle *Trentadue disgrazie di Truffaldino*, e da qualunque altra più plebea Rappresentazione. Il nostro Autore però, che non conosce peravventura davvicino i Comici che fanno tanto onore al nostro Teatro, non dà quartiere alla *Commedia grossolana*»²⁴⁷.

7. *che ha onorate, e che onora tuttavia*: ssi tratta di un vero e proprio stilema, sintomatico *Leitmotiv* delle strategie argomentative dell'autore, vistosamente incline a ribadire la perdurante fortuna delle proprie opere, e dunque a connotare in una prospettiva decisamente militante le proprie iniziative editoriali²⁴⁸.

di consenso: 'in accordo'.

gl'increati: 'gli screanzati, i maleducati'.

risvegliato: 'avveduto, pronto, vivace'; può essere interessante sottolineare che in talune occasioni (ad esempio nel *Ragionamento ingenuo*) il lavoro variantistico gozziano viene sostituendo quest'aggettivo a quello – ideologicamente per lui troppo esposto – di *illuminato*.

8. *riflesso*: cfr. commento al § 2 della dedica.

ridicolo nulla, *goffamente predicato da' ridicoli offensori*: l'espressione citata – e che era già evocata nel § 4 della dedica (*rispinto nel mio ignorantissimo nulla*) – non ha alcun riscontro documentario; potrebbe tutt'al più essere considerata come condensazione allusiva della sferzante (e recentissima) critica di Piazza, che poi – come s'è già sottolineato – costituisce l'unico inequivocabile attacco, di cui, allo stato attuale della

²⁴⁷ «L'Europa letteraria», t. II, p. II dicembre 1771, p. 66, corsivo originale; la precedente citazione a p. 63.

²⁴⁸ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 89-93.

ricostruzione documentaria, sembra essere stato oggetto Gozzi (cfr. commento al § 4 della dedica).

9. che il mio cortese Giudice perspicace possa agevolmente rilevare anche nelle opere mie impresse, e poste sotto alla lettura: più che una risposta ai suoi (per lo più presunti) denigratori italiani, sembra un affondo diretto contro il recensore francese dell'*Account*, che aveva malignamente sospeso il giudizio sull'effettivo valore della produzione teatrale gozziana proprio con il richiamarne la necessità di una valutazione ponderata, resa possibile solo dalla sua diffusione editoriale («sont les ouvrages de celui-ci [Gozzi] qui doivent décider s'il mérite ou non ces éloges, & on ne pourra prononcer que lorsqu'ils seront imprimés»²⁴⁹). Degna di nota, comunque, è l'insistenza sulla "verità" del riscontro scenico e su come sia convocato a farsene mallevadore un pubblico di spettatori invitato a trasformarsi in un pubblico di lettori: a riprova di come Gozzi sappia a suo modo ben mettere a frutto la lezione del suo rivale per eccellenza, e cioè quella della sinergia libro-scena su cui era cresciuta la fortuna del teatro goldoniano²⁵⁰.

stia nel midollo, e non ne' titoli: era stato un argomento fondamentale delle acute recensioni che il fratello Gasparo aveva dedicato alle rappresentazioni delle prime *Fiabe*²⁵¹.

di gran parte di queste: l'interessante stratigrafia compositiva del passo (cfr. cap. II.3.6, p. 89) denota come originariamente gli *argomenti puerili* erano definiti come propri di tutte le sue opere, poi ricondotti alla *maggior parte* e venivano infine ulteriormente ridimensionati nell'ultima lezione. L'evoluzione redazionale sembrerebbe sintomo della – magari inconsapevole – esigenza di porsi al riparo dalle facili accuse di produrre di quelle «insulsissime Favole che si raccontano [...] a' Fanciulli, dalle Madri e dall'Avole» (così, come si ricorderà, nella sprezzante definizione del Piazza), e, ad un tempo, della coscienza che – soprattutto attraverso le

²⁴⁹ «Mercure de France», t. XCVIII, Janvier-Juin 1770, Paris, Lacombe [Genève, Slatkine reprints, 1971], p. 151.

²⁵⁰ Al riguardo, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 31-33.

²⁵¹ Su tali recensioni, cfr. Ead., *Antologia della critica gozziana*, cit., pp. 222-223 e 291-294.

aperture alla drammaturgia “flebile” o di ispirazione spagnolesca – la propria produzione teatrale era in realtà venuta disegnando, all’altezza del 1772, un ventaglio di sperimentazioni compositive non più risolvibile nella mera categoria degli *argomenti puerili*.

né gli apparecchi d’intreccio [...] ch’è il cuore: sintetica ma efficace descrizione della propria poetica, presente sin dalla redazione originaria del manifesto; per il significato e il valore dell’espressione *apparecchi d’innesto*, si veda il commento al § 84 della PF; quanto al *vigore delle passioni poste in circostanza robusta* si intenda ‘l’energia delle passioni posta in risalto da situazioni di forte presa spettacolare’.

10. *è più difficile il tener fermo un Uditorio, e il commoverlo sino al grado delle lagrime, che con un argomento naturale, e di verità*: è un concetto cardine della riflessione teorica gozziana, che non a caso verrà ribadito sino a quel vero e proprio testamento spirituale (o pressoché postuma poetica) che è *La più lunga lettera di risposta*²⁵², e troverà una formulazione esemplare, ben memore di questi §§ 9-10 del MC, nelle *Memorie inutili*: «proposi pubblicamente, che la forza dell’apparecchio, i gradi della condotta, l’arte rettorica, e l’armoniosa eloquenza, potevano ridurre un puerile falso argomento trattato in aspetto serio, all’illusione d’una verità, e fermare l’umano genere»²⁵³. Quella che è in gioco è la scoperta del potere illusivo della vera arte teatrale, ben al di là del classicistico paradigma del rispecchiamento mimetico, come ha acutamente sottolineato Alberto Beniscelli: «Quando Carlo sottolinea le “forti circostanze”, “i colori del vero”, “le utili e chiare allegorie” presenti nelle proprie fiabe, ne rivela anche la finalità ultima: che consiste “nel dare aspetto di verità ad una fola”, nel ricostruire cioè uno spazio irrelato, illusorio. L’importante affermazione è ulteriormente spiegata nelle *Memorie inutili* laddove Gozzi dichiara che

²⁵² Cfr. PLL, p. 7: «Chiedete a’ vostri persecutori, se credono più difficile l’espore in sulle scene una verità che interessi, o se sia impresa maggiore e più difficile, il porre in sulle scene un falso argomento dipinto dall’arte con le tinte della verità per modo che illuda, e apparisca verità, e sforzi gli animi degli spettatori ad interessarsi colla mente, e col cuore, forse più che se fosse un argomento di reale verità».

²⁵³ *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 418, dalla p. II, cap. I.

“l’illusione di verità” offerta dall’argomento fiabesco deve “fermare l’umano genere” facendo addirittura “comparire all’animo e alla mente degli spettatori verità l’impossibilità”. E “fermare l’umano genere” prospettando per vero ciò che è impossibile è l’esibizione dell’uso mediato, artificioso della finzione scenica, è l’esatto ribaltamento d’ogni drammaturgia basata sulla concezione della scena come superficie accessibile e mimetica»²⁵⁴.

correranno il rischio: proprio perché inabili a praticare la necessaria arte trasfiguratrice che è l’unica – paradossalmente – a rendere sentimenti e situazioni secondo verità.

i sali, e le facezie vere, sotto al chiaro velo delle quali ho creduto di dover trattare in questo pericoloso secolo le cose più serie: capitale dichiarazione di poetica, che chiama apertamente in causa quella che potrebbe essere definita la propensione “umoristica” della *poiesis* gozziana, forse mai come qui apertamente ricondotta alla sua necessitante matrice storico-culturale (*questo pericoloso secolo*, i cui drammatici dissesti possono essere evocati – ed in qualche modo esorcizzati – solo attraverso gli strumenti del riso).

considerandosi educatissime, fatte serie e sprezzanti da una falsa immagine prosontuosa non sono per se medesime né serie, né facete, ma facetissime: potente affondo – giocato secondo le consuete tecniche del rovesciamento ironico – contro la seriosità artificiosa e monologica della cultura *à la page*.

industri: ‘laboriosi, solerti, sottili’.

11. Questo e pressoché tutti i successivi paragrafi – che includono i nuovi stimoli argomentativi provocati dalla pubblicazione del t. I delle *Composizioni teatrali moderne* della Caminer – non figuravano nella redazione originaria del manifesto (cfr. cap. IV.3 e cap. II.3.2, pp. 73-75).

non intendo di chiudere nel numero delle facezie tutte le parole, e i detti, ch’io posi nella bocca di quelle maschere comiche italiane: la limitazione cautelativa, non a caso frutto di un ripensamento (cfr. cap. II.3.6, p. 89), vuole essere una tattica protesta di moralità (nella misura in cui dissocia la

²⁵⁴ Alberto Beniscelli, *Gozzi, Goldoni, l’approdo alle memorie*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 116-117.

“facezia vera” da quella – pericolosamente incline alle *popolari bassezze* – imposta alla volontà dell’autore dal codice e dal costume interpretativo delle maschere); e però, al tempo stesso, è anche occasione per rivendicare i diritti di una porzione significativa del pubblico teatrale, e cioè quel *minuto popolo, che per giustizia non si deve perdere di vista*: affermazione invero impegnativa, che porta Gozzi molto lontano dalla consueta misura di sprezzante reazionario e codino, e semmai alquanto prossimo a quelle che saranno alcune tra le più avanzate posizioni goldoniane (il riferimento va soprattutto alla prefazione delle *Baruffe chiozzotte*, edite per la prima volta nel 1776-1777: «I Teatri d’Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone [...]. Io aveva levato al minuto popolo la frequenza dell’Arlecchino [...] ed era ben giusto che, per piacere a quest’ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù»²⁵⁵).

12. *le opere mie di Teatro differenti nella loro indole, grado grado per quella novità, che ho creduta necessaria a divertire la mia Patria*: anche in questo caso, la specificazione è frutto di un’ampia riconsiderazione della lezione originaria (cfr. cap. II.3.6, p. 89), a riprova di come Gozzi venisse progressivamente mettendo a fuoco – e presumibilmente proprio sotto la spinta dell’impegno editoriale – la varietà e la complessità di un impegno teatrale che nel corso di un decennio aveva saputo evolvere commisurandosi alle esigenze del contesto spettacolare di riferimento, e prima tra tutte quella dell’incessante aggiornamento repertoriale imposto dalla vitalità dell’offerta teatrale veneziana (si veda anche *supra* il commento al § 9, nonché quello al § 54 della PF). E ne viene suggerita l’immagine di un autore teatrale ben poco aristocratico o dilettantesco, ma perfettamente consapevole delle regole del mercato e pronto ad ingaggiare con esse un serrato confronto.

²⁵⁵ Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, intr. di Giorgio Strehler, Venezia, Marsilio [Carlo Goldoni, *Le Opere*, Edizione Nazionale], 1993, p. 77.

parecchi scritti miei di altro genere: quelli appunto non teatrali, contenuti nei tt. VI-VIII dell'ed. Colombani, che avrebbero – secondo Gozzi – dovuto riscattare la sua dignità autoriale. Il motivo – gravido di conseguenze per la riuscita del progetto editoriale – era già stato annunciato nel § 86 della PF, per cui si veda il relativo commento.

frutti di quell'ozio che ho forse male impiegato: al di là della canonica affettazione di *humilitas*, si tratta di una delle caratterizzazioni biografiche di cui l'autore si mostrerà più compiaciuto nell'autorappresentazione per antonomasia, quella delle *Memorie inutili* (tra le tante esemplificazioni possibili, si ricordi quella forse più suggestiva: «In una lunga concatenazione di pensieri afflittivi di tutti i miei giorni [...] non ho cercato altra distrazione, che quella di studiare l'umanità, e quella d'empierre infinite risme di versi, e di prose satiriche morali, e di spirito. Posso dire che lo immaginare, e lo scrivere, sia stato a' miei dolenti pensieri ogn'ora quello che sono gli opiatì calmanti, a' dolori di ventre»²⁵⁶).

13. *ingenua*: lungi dal rivestire il valore corrente di semplicità e sprovvedutezza, nel sistema assiologico gozziano l'*ingenuità* si configura come il correlato opposto e complementare dell'*impostura* (non a caso immediatamente di seguito richiamata); è altamente probabile che il riferimento del passo vada in particolare al *Ragionamento ingenuo* (i cui tempi di ideazione-elaborazione sono d'altronde strettamente coevi a quelli del MC: cfr. cap. II.3.2, pp. 74-75).

caustico: anche in questo caso (cfr. commento al § 8) la citata accusa non ha alcun riscontro documentario.

13n: cfr. il commento al § 8 della dedica.

14: *arpia*: l'impostura non poteva assumere che i mostruosi connotati delle celebri figure mitologiche (alla lettera 'le rapaci'), le raccapriccianti donne-uccello, in particolare deputate a far sparire oggetti e uomini, lasciando per

²⁵⁶ *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 307, dalla p. I, cap. XIX.

lo più orribili sozzure nei luoghi della sottrazione: esse infatti, volatili e rapaci, *insidiano* il *merito*, lasciando la propria preda in condizioni di sconcio discredito.

14n: anche in questo caso, sono state dimostrate la pretestuosità della recriminazione gozziana e la sostanziale “innocenza” dell’«Europa letteraria»²⁵⁷. *La principessa filosofa* era recentemente andata in scena, con grande successo (al teatro San Luca, l’8 febbraio 1772, con 18 rappresentazioni consecutive); sarebbe stata edita nel t. V della Colombani. Quanto alla molieriana *Principessa d’Elide*, rappresentata e pubblicata nel 1664, attingeva alla stessa “fonte” che sarebbe stata propria del dramma gozziano, e cioè *El desdén con el desdén* di Agustín Moreto y Cabaña (1654)²⁵⁸.

15. *spassionarmi*: ‘sfogarmi delle pene e dei crucci’.

insolentando: forma dialettale per ‘insolentendo’ (dal veneziano *insolentar*).

ravvolto ne’ panni di chi sarebbe vergogna l’abbassarsi ad offendere: ‘indossando lo stesso *habitus* stilistico-ideologico (quello della *vile, e sozza letteraria impostura*) di persone indegne di replica’.

un ingenuo scrittore ha debito di smascherare: ancora la valenza tutta gozziana della *ingenuità*, strumento per eccellenza demistificatorio in un mondo che ha eletto l’*impostura* a prassi abituale. Non passi peraltro inosservata la connotazione “politica” dell’ingenuità, il suo agire espressamente *in beneficio della società*.

16. *aderenti*: ‘seguaci di partito’.

bistorte: il valore figurato del termine, con connotazione arcaizzante, è per lo più quello di ‘bizzarro, strano’, ma qui sembra piuttosto rivitalizzata la

²⁵⁷ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 40-41.

²⁵⁸ Sulla *Principessa filosofa* cfr. Ricciarda 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 Javier Gutiérrez Carou, in «Theatralia», VIII, 2006, pp. 99-112 e Ead., *La principessa filosofa: eroine gozziane a confronto*, in *Carlo Gozzi. I drammi ‘spagnoleschi’*, cit., pp. 175-191.

sua accezione letterale (è ad es. *bistorto* un ‘ramo torto in più modi’), col significato di ‘contorte, innaturali’, e in quanto tali ‘erronee, effetto di un processo di alterazione e mistificazione’ (secondo i modi propri dell’*impostura*).

de’ suoi divertimenti teatrali utili, onesti, fissi, e possibili: come avverte la nota, si tratta di una citazione della PF, e in particolare del § 54, per cui si rinvia al relativo commento.

i non sempre regolati, e sempre effimeri: si intenda sottinteso “divertimenti teatrali”; non sfugga la *pointe* stilistica giocata sull’antitesi (*non sempre ... sempre*) attraverso cui si mette implicitamente sullo stesso piano qualsiasi tipo di produzione teatrale: quelle non sempre “regolate” (come per eccellenza nella tradizione dell’Arte, ma non solo) e quelle rispettose delle più austere normative, anch’esse pur sempre effimere (cfr. anche il § 43 della PF e il relativo commento).

parziale appassionato: ‘un giudice fazioso, dominato dalle passioni’; nonostante il corsivo, non si tratta – per quello che è stato possibile appurare – di una citazione (neanche allusiva).

nella prefazione alla sua Eufemia: sull’*Euphémie* (1768) di Baculard d’Arnaud, cfr. commento ai §§ 4 e 38 della PF; la *pièce* era stata tempestivamente tradotta dalla Caminer per il repertorio della compagnia Lapy e pubblicata alla spicciolata contestualmente all’allestimento (Venezia, Colombani, 1769); era poi confluita nel t. I delle *Composizioni teatrali moderne*, corredata dall’originale prefazione dell’autore (che mancava nella precedente edizione). È appunto da questa fonte “avversaria” che Gozzi viene traendo la sua citazione, forse per calcolato gusto del paradosso e dello sberleffo ironico; per certo il ritaglio effettuato sull’originale è affatto tendenzioso, e finisce per travestire le intenzioni dell’autore francese di quelle sue proprie, riuscendo nel magistrale risultato di cooptare alle proprie strategie polemiste il capofila delle “tragedie urbane” (nell’originale infatti Baculard veniva ribadendo la particolarità della sua prassi interpuntiva, spiegando nuovamente in dettaglio il suo particolare uso dei puntini sospensivi, e stigmatizzando coloro che se erano

fatti sarcastici censori: «Alcuni uomini di mondo, alcuni di que' *graziosi ciarloni* che hanno l'attenzione di non riflettere, hanno creduto di oppormi delle ragioni gridando, *che si sa leggere*; e questo appunto è quello che si sa pochissimo. Queste persone medesime sarebbero state imbrogliate non poco se in risposta le avessi pregate di leggere ad alta voce, specialmente un tragedia [proprio perché avrebbero dimostrato di non comprendere il particolare valore delle sospensioni come indicato dagli accorgimenti grafici dell'autore]»²⁵⁹).

17. *muffate*: non comune per 'ammuffite', cioè 'superate e retrive'.
pedantesche relazioni sul corso, e sull'effetto de' generi teatrali: netta e sarcastica presa di distanza rispetto alla prassi non solo degli autori di teatro "accademici", ma anche di quelli (alla Chiari) più in voga e compromessi colle logiche di mercato, soliti appunto corredare le proprie edizioni di lunghi, *pedanteschi* e *muffati*, *excursus* storico-critici che poco o nulla avevano a che fare – giusti i rilievi gozziani – con la realtà della storia dello spettacolo. Ma al di là di questo riferimento polemico generale, per certo il bersaglio critico più diretto è, ancora una volta, la *Prefazione della traduttrice* con cui la Caminer aveva corredato il t. I delle sue *Composizioni teatrali moderne*, e che appunto si apriva con una riflessione di carattere generale (pp. V-X) sui processi evolutivi-involutivi dei generi teatrali nella storia delle nazioni, per giungere a dimostrare la contemporanea e indiscussa primazia della nazione francese. Non è peraltro escluso che questo indubitabile riferimento polemico fosse animato dal ricordo delle dichiarazioni con cui Goldoni aveva aperto la prefazione che corredeva la sua "discesa in campo" editoriale, la celebre prefazione Bettinelli: «Molti si aspetteran forse, ch'io ponga in fronte una Prefazione erudita e compiuta, in cui ragionando dell'Arte comica sui principi degli antichi e moderni buoni Maestri, venga a render poi conto della mia esatta ubbidienza a' loro precetti nella composizione delle Teatrali mie Opere. Ma di gran lunga s'inganna chi da me attende una sì inutil fatica. Dopo tanti secoli che si sono

²⁵⁹ Caminer, *Composizioni teatrali moderne*, cit., t. I, pp. 135-136; corsivo originale.

scritti interi volumi su questo proposito da valentissimi Uomini d'ogni colta Nazione, dovrò io per avventura fare ancora il Maestro, ed in tuono pedantesco proferir per nuovi oracoli le cose tante volte dette e ridette da tanti?»²⁶⁰.

inerte talento: tale perché non si cimenta in produzioni originali, ma si limita a farsi mero mediatore linguistico di opere altrui. Con questa etichettatura sprezzante Gozzi cestina, molto poco cavallerescamente, quella che era stata al riguardo l'accurata giustificazione della Caminer: «Ma se [...] sentissi alcuno che persistesse a rimproverarmi perché invece di tradurre non faccio del mio [...]? Allora io avrei forse la femminile debolezza di non poterla tenere in gola, e direi tutto in un fiato: che sono troppo evidentemente da profondissima persuasione convinta della scarsezza de' miei talenti per ben condurre un pezzo drammatico; e che poi rispettando me stessa e il Pubblico quanto si deve, non averò mai la temerità di mettere in iscena un mio lavoro se lo crederò cattivo o mediocre. Aggiungerei, che forse il tradurre delle buone opere Teatrali straniere può essere una scuola per farne di propria invenzione [...]»²⁶¹.

o una mira d'interesse: maligna allusione ai rapporti professionali della Caminer con la compagnia del Sant'Angelo (cfr. commento ai §§ 36 e 57 della PF).

proporre per esemplari di riforma gli aborti della più melanconica novità della Francia: per il passo specifico della *Prefazione* Caminer cui qui si allude, cfr. cap. IV.2.

di nessuna novità tra noi: come spiegherà nel paragrafo successivo (per cui cfr. il relativo commento), che venne inserito nell'ultima fase elaborativa del manifesto (cfr. cap. II.3.2, p. 75 e cap. II.3.6, p. 90).

in Parigi, dove regna la coltura dalla camera di udienza sino alla cucina: è uno dei passi della *Prefazione* Caminer che più muovono la bile di Gozzi, e che non a caso verrà sbertucciato anche nel *Ragionamento ingenuo* (questo il contesto originale: «Noi [italiani, dopo la decadenza teatrale legata

²⁶⁰ Goldoni, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 761.

²⁶¹ Caminer, *Prefazione della traduttrice*, cit., p. XV.

all'affermazione secentesca della commedia dell'arte] non potemmo risorgere. Spalleggiati da cento combinazioni favorevoli, i Francesi Legislatori delle mode, Dittatori delle conversazioni, consultati e fedelmente seguiti dalla camera d'udienza sino alla cucina, non si lasciarono sloggiare dal Teatro»²⁶².

si cacciano nelle Città di provincia meno colte: come illustrerà con distesa e colorita narrazione nel *Ragionamento ingenuo*, esemplificando con il caso del *Jeneval* di Mercier; rinviando ad altra occasione una più diffusa analisi della problematica in questione (e della veridicità delle affermazioni gozziane), mi limito in questa sede a richiamare sinteticamente un'osservazione di Félix Gaiffe: «La province, en effet, avait devancé Paris dans le goût du Drame: Arnaud et Mercier étaient ses fournisseurs attitrés et, faute de mieux, s'en faisaient gloire»²⁶³.

dalle quali passano tra le teste agghiacciate del Nord: anche in questo caso Gozzi si mostra ben informato: tanto per limitarsi al caso di due suoi idoli polemici, Baculard d'Arnaud e Fenouillot de Falbaire, si può ricordare che le principali opere teatrali del primo, tra il 1769 e il 1772, erano già state tradotte in Germania, Austria e Olanda²⁶⁴; quanto a Falbaire, molte sue opere furono tradotte o imitate in Germania, Inghilterra e Olanda²⁶⁵. Più in generale si può ricordare, sotto il profilo dei mutui scambi Inghilterra-Francia, che «à cette époque d'incessants échanges intellectuels, il arrive que des ouvrages d'origine française nous reviennent, après quelques transformations, couvert du pavillon britannique, et sont, sous ce nouvel aspect, imités de nouveau par nos poètes nationaux»²⁶⁶.

far baloccare: 'far gingillare e perdere tempo con insulsaggini infantili'; non pare inappropriato scorgere nell'uso dell'espressione la replica piccata di un autore che si sentiva criticato proprio per il presunto carattere "puerile e fanciullesco" del suo teatro.

²⁶² *Ivi*, p. X.

²⁶³ Gaiffe, *Le Drame*, cit., pp. 201-202.

²⁶⁴ Cfr. Touitou, *Baculard d'Arnaud*, cit., pp. 33-34, 39, 42.

²⁶⁵ Cfr. Gaiffe, *Le Drame*, cit., *passim*.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 59.

attenderò la decisione sopra tale generosa offerta all'Italia dal fatto: 'valuterò l'effettiva fortuna della nuova proposta spettacolare dalla misura del consenso che verso di essa esprimerà il pubblico italiano'.

18. *Signori Mercier, Boumarchais, de Falbaire, e d'altri*: cfr. il commento al § 57 della PF.

il Signor Goldoni in quelle tante novità, colle quali ha assalito il nostro Pubblico sul Teatro, sostenne il genere teatrale melanconico: al di là delle tenui spie di un permanente atteggiamento critico (si veda in particolare la responsabilità di cui è gravato l'operato artistico del suo antico idolo polemico da un verbo come *assalire*), si tratta di un capitale riconoscimento del fecondo e avanguardistico sperimentalismo del teatro goldoniano, del tutto in linea con quanto già anticipato nella PF (cfr. commento al § 49) e che sarà oggetto di più distese articolazioni nel *Ragionamento ingenuo* e nell'*Appendice*. Qui particolarmente interessante appare l'individuazione, nell'ampio ventaglio delle innovazioni repertoriali di cui Goldoni seppe farsi artefice (*in quelle tante novità*), della capacità di anticipare anche il *genre sérieux* – rilievo tanto più significativo (e sintomatico dell'acutezza storico-critica di Gozzi), perché mai ricorrente invece nelle strategie argomentative degli apologeti "ufficiali" del "Molière/Terenzio italiano"²⁶⁷.

colle sue eroiche prudenze de' Pantaloni, colle sue Pamelles: il riferimento va all'*Uomo prudente* (1748) e alla "dilogia di Pamela" (*Pamela fanciulla*, 1750; *Pamela maritata*, 1760), cioè a due delle possibili espressioni (rispettivamente quella "noir", da tragedia domestica, e quella *larmoyante*) della variegata geografia del *genre sérieux*, che Goldoni aveva mostrato di saper percorrere ad ampio raggio.

sempre franchi sulla derrata loro prelibatissima: 'sempre schietti sulla particolarità e l'eccellenza della propria merce'; si tratta naturalmente di un'espressione antifrastica, atta a ribadire – anche attraverso l'efficacia della

²⁶⁷ Per la documentazione e il valore delle anticipazioni goldoniane rispetto al *genre sérieux*, cfr. Anna Scannapieco, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio [Carlo Goldoni, *Le Opere*, Edizione Nazionale], 2002² ed Ead. *Introduzione* a Carlo Goldoni, *La buona madre*, a cura di Anna Scannapieco, *ivi*, 2001.

metafora alimentare e commerciale – il carattere costitutivamente menzognero dell'impostore-mercante che reclamizza la "freschezza" della propria mercanzia. E, a ben vedere, l'accusa è particolarmente grave perché rivolta proprio a coloro *a' quali è raccomandato il buon nome di questo nostro nazionale*: sono cioè proprio i più determinati e per così dire "storici" apologeti di Goldoni a misconoscere – per interesse "privato", «per dar del movimento all'esito delle merci loro fetenti» (così poi nel *Ragionamento ingenuo*) – la carica variamente innovatrice del suo teatro. E si tratta di accusa in realtà veridica, che ci aiuta a rivedere tanti inossidabili *clichés* sulla ricezione e la fortuna dell'operato goldoniano: perché se è vero che Domenico Caminer – dalla «Gazzetta Veneta» all'«Europa letteraria» al «Giornale enciclopedico» – espresse un'entusiastica fedeltà al "Riformatore" (mantenendo peraltro contenuti e toni dei propri interventi entro i perimetri di una canonica, quanto forse anodina, apologia), non altrettanto può dirsi per la figlia Elisabetta, sollecitata ad assumere verso Goldoni toni di ammirazione molto sorvegliata quando non apertamente limitativa appunto – giusti i rilievi gozziani – per il proprio diretto *engagement* teatrale. Estremamente eloquente al riguardo il modo in cui la giovane giornalista e traduttrice liquidava, nell'ambito del citato *excursus* che la sua *Prefazione* dedica all'involuzione del teatro italiano, il ruolo svolto dal teatro goldoniano: «Passò il secolo [XVII] della barbarie Italiana, o almeno la barbarie e la stravaganza non dominò più assolutamente e senza contraddizione su' nostri Teatri. [...] Il Goldoni fu più fecondo [di Lazzarini e Maffei, che avviarono un processo riformistico]; egli lo fu forse di troppo. Le sue Commedie richiamarono il popolo alla ragione, quel popolo medesimo che ad altre novità erasi affollato, e spesso diserta dal teatro che dà la meglio condotta rappresentazione per andarsene a inondare quello, dove lo spirito e le piacevolezze degli Attori fanno tutti gli sforzi per abbellire un carcame di Commedia sproporzionato e balzano. Noi non potemmo risorgere»²⁶⁸. Merita infine ribadire (cfr. cap. II.3.2, pp. 73-74 e cap. II.3.6, p. 86) che questo paragrafo – come poi il § 23, sempre relativo a

²⁶⁸ Caminer, *Prefazione della traduttrice*, cit., pp. IX-X.

Goldoni – fu elaborato solo nella redazione conclusiva del manifesto, a riprova della meditata maturazione che dovettero sostenere questi nuclei cruciali della riflessione storico-critica gozziana.

19: *Crederò a proposito tutti i generi, che intratterranno con piacere del Pubblico, e con utilità de' Comici*: coerentemente con uno dei principi cardine della sua estetica teatrale, quello di una continua varietà dell'offerta repertoriale che soddisfi l'orizzonte d'attesa del pubblico (cfr. anche il commento ai §§ 4, 5 e 44 della PF).

malinconici, che non sieno d'un costume pericoloso, specialmente nelle massime fondamentali: la formulazione limitativa – non a caso frutto di un ripensamento (cfr. cap. II.3.6, p. 90) – è funzionale all'esclusione della nuova drammaturgia francese, la cui inammissibilità morale (già variamente evocata dalla PF) sarà oggetto di ampia disamina nel *Ragionamento ingenuo*, come specificato nel passaggio immediatamente successivo (*e mi riservo a dir...*).

19n: il riferimento è alla *Prefazione* della Caminer, dove peraltro, oltre a quelli qui menzionati da Gozzi (e per cui cfr. il commento al § 57 della PF), venivano citati come modelli della nuova drammaturgia anche *Berveley* di Saurin e i *Due amici* di Beaumarchais²⁶⁹. La Caminer ne asseriva l'esemplarità morale in base alla considerazione che «pur troppo essendo familiari gli effetti del vizio, comuni le lagrime delle oneste famiglie, frequenti le disgrazie delle persone virtuose, non saprei come credere pernizioso quel genere di spettacolo per cui 'l vizio fosse messo in abbominazione dal confronto medesimo dell'afflitta virtù; e l'innocenza tradita dalla seduzione, e la fiducia leale alla falsa amicizia sacrificata imparassero la via d'intenerire i cuori degli uomini»²⁷⁰.

²⁶⁹ *Ivi*, pp. XII-XIV.

²⁷⁰ *Ivi*, p. XIII.

20. Il Filosofo senza saper d'esserlo, *opera bellissima: Le philosophe sans le savoir* di Michel-Jean Sedaine (1719-1797) andò in scena alla Comédie française – dopo qualche problema con la censura, che impose fra l'altro il cambiamento del titolo originario (*Le duel*), nel timore che la *pièce* adombrasse un'apologia del duello (verso cui invece essa muove una viva e toccante requisitoria) – il 2 dicembre 1765, ottenendo un grande successo che si trasformò subito in un vero proprio trionfo (ben 24 rappresentazioni; fu poi duratura la sua permanenza nel repertorio, e, più in generale, grande la sua risonanza internazionale: ben conosciuta e rappresentata anche in Italia, ad essa per esempio si ispirò Albergati Capacelli per i suoi *Pregiudizi del falso onore*). L'opera di Sedaine – per cui non a caso Diderot ebbe a nutrire una vera e propria adorazione – rappresenta senz'altro una delle più alte (e delle più rare) prove del nuovo dramma borghese, ancora oggi apprezzabile per l'«action simple et émouvante», i «caractères empreints d'une profonde vérité humaine et pleins de nuances délicates», il «langage sobre, naturel, touchant jusque dans ses gaucheries»²⁷¹; e dunque la valutazione gozziana – che invece non ebbe riscontro nella coeva critica francese²⁷², a riprova della modernità di giudizio del nostro – coglie pienamente nel segno (*opera bellissima*). Si tratta fra l'altro di una *pièce* interamente bilanciata su un'apologia della mercatura che non doveva riuscire per certo nuova ad un pubblico veneziano ormai avvezzo alla drammaturgia di Goldoni, e, più in generale, ispirata alla rappresentazione di un'umanità che pur nella semplicità della sua vita quotidiana, può essere sfiorata da una grande tragedia (sul lieto sfondo delle nozze della figlia, il protagonista padre di famiglia – un nobile decaduto che è stato costretto a darsi alla mercatura – deve scontare la drammatica preoccupazione del figlio che ha sfidato a duello un ufficiale di cavalleria, reo di aver insultato la categoria dei commercianti).

²⁷¹ Gaiffe, *Le Drame*, cit., pp. 164-165.

²⁷² Cfr. *ivi*, pp. 508-509.

sulle nostre scene [...] non fece effetto: di una rappresentazione veneziana della *pièce* di Sedaine il Gozzi spettatore offrirà una puntuale testimonianza nell'*Appendice al ragionamento ingenuo*.

il Disertore [...] ebbe un grandissimo incontro: cfr. il commento ai §§ 2 e 57 della PF.

nessuna nazione conobbe, e inventò meglio la circostanza teatrale della nazione Spagnuola: sarà uno dei nuclei argomentativi generatori dell'*Appendice al ragionamento ingenuo*²⁷³.

il gran Cornelio: il riferimento va naturalmente a Pierre, cui l'*Appendice al ragionamento ingenuo* affiancherà Thomas.

21. *d'impostura motrice perniziosa*: 'che si muove producendo danno, capace di irradiare processi deleteri'.

quella proposizione che gl'italiani vadano a' Teatri per trovar pascolo agli occhi, e agli orecchi, e non all'intelletto: il passo specifico della *Prefazione* Caminer, richiamata dalla nota, ricorre alla p. IX, il cui contesto argomentativo si intrattiene sulla decadenza del teatro italiano nel '600 (giudizio in cui Gozzi dovette scorgere adombrata un'allusione alle condizioni della coeva scena veneziana e nazionale): «Le Scene d'Italia erano ingombre di mostruosità strampalate, e d'insipidi centoni, a' quali fu dato il nome di *Commedie dell'Arte*. Tutte le stravaganze lasciate in Ispagna dagli Arabi, e cresciutevi felicemente, passarono cogli Spagnuoli fra noi. Il falso meraviglioso invase i diritti della sensata *Commedia*; la monotonia stucchevole che avea regnato per lungo tempo fu con poca fatica sopraffatta dallo strepito della varietà, dalle decorazioni. Non si andò più al Teatro per adoperarvi l'intelletto, ma gli occhi e gli orecchi solamente» (corsivo originale). La stizzita riprovazione dell'autore per questo passaggio argomentativo della Caminer lo indurrà a farne distesa menzione polemica anche nel *Ragionamento ingenuo*.

²⁷³ Sul tema, cfr. Anna Scannapieco, *La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua Edizioni (in corso di stampa).

gli occhi, e gli orecchi non essendo, che semplici conduttori degli oggetti all'intelletto, ed al cuore: Gozzi sembra far sua – in maniera tangenziale quanto netta – una delle più avanzate posizioni del pensiero estetico settecentesco, e cioè quella espressa nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719, sedici edizioni nel corso del secolo) di Jean-Baptiste Du Bos, teorico di una nuova estetica della percezione, chiaramente influenzata dall'empirismo inglese, e segnatamente lockiano, e moderatamente anticartesiana e anticlassicista (basti reconsiderarne il concetto cardine per cui l'opera d'arte esercita i propri effetti attraverso le emozioni, che si producono in base ad un approccio sensoriale e la cui intensità non è proporzionale alla misura in cui l'oggetto estetico obbedisca alle regole della sua arte). I rapporti tra il pensiero teorico gozziano e l'estetica di Du Bos (che ebbe un ascendente decisivo anche su Goldoni)²⁷⁴ sono peraltro tutti da indagare.

cordiali: nell'accezione rara di 'relativi al cuore'.

22. *Si leggerà il mio parere svelato*: in particolare nel *Ragionamento ingenuo*; ma del confronto, maturo e ammirato, con il proprio "fratello nemico" è punteggiata anche tutta l'*Appendice al ragionamento ingenuo*.

libero da' faceti sali pungenti che furono in altro tempo necessariamente indivisibili urbana battaglia satirica: in realtà nel t. VIII dell'edizione Colombani Gozzi avrebbe riproposto una cospicua antologia degli scritti satirici con cui insieme ai Granelleschi aveva dato guerra a Goldoni nei primi anni sessanta: «una faceta controversia», che per quanto giudicata «non più a proposito», viene ampiamente documentata e il cui *repêchage* viene articolatamente giustificato: «Il publicar de' Sonetti urbanamente satirici, faceti, e ragionevoli, non fa, che far noto, che quella persona, contro alla quale sono scritti, fu un ingegno, che ha meritato l'occupazione di un altro ingegno. Se i Sonetti satirici a stampa di Matteo Franco contro Luigi Pulci, del Pulci contro al Franco, di Alfonso de' Pazzi contro Benedetto

²⁷⁴ Cfr. Elisabetta De Troja, *Influenze francesi sulla poetica di Carlo Goldoni: René Rapin, Jean-Baptiste Du Bos*, in Ead., *Goldoni, la scrittura, le forme*, Roma, Bulzoni, 1997, in part. pp. 89-123.

Varchi, di Annibal Caro contro Lodovico Castelvetro, e di tanti altri scrittori, non scemano già la fama, ma la ristabiliscono tanto agli agenti, quanto a' pazienti, il Signor Goldoni, da me lodato in quanto è dovere, e i suoi partigiani, non dovranno accusarmi per quella picciola porzione di satirette scherzevoli, ch'io pubblico in vantaggio dell'immortalità del nostro nazionale. O le mie satirette hanno qualche merito di colto linguaggio, di grazia, d'eleganza, di facilità, e di sali, o non hanno nessun merito. Se l'hanno, giovano all'immortalità dell'oggetto, che comprendono; se non l'hanno, cadono nell'obblivione, come i goffi, sgraziati, e ignoranti ragli tanto di biasmo, quanto di lode, de' Fogliolantisti, e Giornalisti odierni dell'Adria, e non fanno né bene né male»²⁷⁵.

ed io auguro agli spettatori italiani il divertimento, e a' Comici dell'Italia l'utile, che seppe dare il Signor Goldoni: già annunciato dal § 49 della PF (per cui si veda il relativo commento), si tratta di un riconoscimento capitale, suscettibile nel corso di *Ragionamento ingenuo e Appendice* di ulteriori formulazioni, mai tuttavia di questa nettezza.

Il cinguettare delle lodi appassionate per interesse di questo scrittore: Gozzi coglie molto acutamente il valore tutto strumentale della polemica che condusse – all'indomani dell'"esilio" parigino del Riformatore – alla definizione del cosiddetto "mito della proscrizione", la valenza spesso conservatrice o puramente tattica dei lamenti intonati per significare l'inesorabilità della perdita goldoniana²⁷⁶.

di chi nulla per se stesso è capace di produrre: si tratta della medesima accusa alla Caminer già formulata nel § 17 (e per cui si veda il relativo commento).

23. *mi lusingo, che il Signor Goldoni consideri per sua gentilezza di avere qualche maggior beneficio ne' secoli dalle censure mie, che dalle lodi*

²⁷⁵ *Discorso, notizie, verità e riflessi, i quali, per esser frivolezze, non saranno letti, e perciò non annoieranno i lettori*, nel t. VIII dell'edizione Colombani, 1774, p. 258; la precedente citazione a p. 243.

²⁷⁶ Sul tema, cfr. Anna Scannapieco, *In viaggio con Todero per le scene dell'Italia ottocentesca. Appunti sulla nascita del (l'anti)classicismo goldoniano*, in «Problemi di critica goldoniana», V, 1998, in part. pp. 175-198.

irragionevoli, e caduche de' sgorbiatori: oggi possiamo giudicare senz'altro esatto il pronostico, anche se non per le ragioni poi addotte da Gozzi nel t. VIII della Colombani (e citate nel commento al paragrafo precedente)²⁷⁷.

altrui: era la forma prevista dalla normativa grammaticale per il complemento diretto²⁷⁸.

24. *considerarli*: 'prenderli in una qualche considerazione'.

all'innocente pubblica utilità: 'alla pubblica utilità non contaminata da mistificazioni ideologiche o contraffatta in base ai propri interessi, al proprio tornaconto'.

e sempre inclinata alla mira del proprio interesse soltanto: ennesima stoccata agli interessi "professionistici" della Caminer traduttrice-editrice di teatro. Decisamente più greve la redazione originaria del passo: *ma sempre a una lorda mira del proprio interesse, al riparo delle proprie indigenze, al sostentamento de' proprj vizj soltanto* (cfr. cap. II.3.6, p. 91).

25. *se chi [...]*: la martellante struttura anaforica ben sostiene la sezione più smaccatamente autoapologetica del manifesto (e anche la più urtante: si consideri la definizione di sé come del *figliuolo... della candida, e disinteressata verità*).

con delle viste fraterne di soda Religione: 'con delle mire (così, fra l'altro, in una precedente redazione) amorevoli ispirate da un solido e sano sentimento religioso'.

chi non confonde il pregiudizio colla virtù: il motivo sarà animosamente rimodulato nell'*Appendice al ragionamento ingenuo* e si configura come ellittica anticipazione di una delle più affascinanti pagine polemiche delle *Memorie inutili*, di cui merita ricordare almeno i punti salienti: «Chi avrebbe immaginato, che un vocabolo ridotto a un'essenza contraria al di lui vero significato, vocabolo ormai reso comune per sino in sulla lingua delle

²⁷⁷ Sul tema, cfr. Scannapieco, *Tra mitografia e rimozione: il multiforme esilio del "Molière italiano"*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, Atti del Convegno (Paris, 18-20 ottobre 2007), in «Revue des études italiennes», n.s. t. 53, n° 3-4, juillet-décembre 2007, pp. 147-162.

²⁷⁸ Cfr. Manni, *Lezioni di lingua toscana*, cit., pp. 151 ss.

femmine e de' ragazzi ad ogni proposito che loro non accomoda, dovesse rovesciare a' tempi nostri tutte le regole fissate dalle lunghe osservazioni de' saggi, e dall'esperienza? Questo vocabolo è la ignuda parola: *Pregiudizio*. [...] Per tal modo a forza d'usare il vocabolo *pregiudizio*, verso tutto ciò che s'opponeva alle illecite voluttà, alla violenza, alle sfrenatezze, a' garbugli, a' sbilanci delle famiglie, a' disordini della società, al reale universale legittimo *pregiudizio*, il genere umano s'è sommerso generalmente e volontariamente in un commiserevole *pregiudizio* che sembra irrimediabile, colla lusinga di guarire da' *pregiudizj*»²⁷⁹. Circa la diffusione del termine in Italia, è stato osservato che «la sua comparsa [del termine *pregiudizio*] in it., a quanto pare non anteriore alla seconda metà del Settecento, in autori e contesti caratteristici della nuova temperie intellettuale, la sua sfera d'impiego come *mot-témoin* del razionalismo settecentesco, l'altissima frequenza sembrano difficilmente separabili dall'esempio francese»²⁸⁰.

se chi non chiede mendicate lodi in istampa: motivo già anticipato nel § 1 della dedica e nel § 70 della PF (cfr. il relativo commento).

efficacissima annichilazione al commercio nell'arte delle stamperie: il rilievo critico dell'affermazione la renderà oggetto di citazione e sviluppo argomentativo nell'*Appendice al ragionamento ingenuo*; ad essere chiamata in causa è la rivoluzione nelle pratiche di lettura (e, per riflesso, nella produzione libraria), indotta dai nuovi generi “illuminati”, e per cui cfr. il commento al § 1 della dedica. Distruzione *de' ben fondati, e regolati studi della solida educazione* e obliterazione degli antichi strumenti del sapere in cui si esprimeva un tempo *l'arte delle stamperie* sono – dal punto di vista raccapricciato quanto a suo modo acuto di Gozzi – due facce del medesimo processo degenerativo in atto.

liberamente smascherare l'impostura letteraria: cfr. il commento al § 15.

²⁷⁹ *Memorie inutili*, p. I, cap. XXXIII, pp. 368-370.

²⁸⁰ Andrea Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 470.

26. Come già segnalato, una delle redazioni intermedie del manifesto sviluppava in questo paragrafo una lunga espansione (su cui si arrestava l'elaborazione del testo complessivo), tutta centrata sulla figura della Caminer traduttrice, ed espressione di una prima reazione “a caldo” alla pubblicazione del t. I delle *Composizioni teatrali moderne*. Per la sua configurazione, e per le ragioni della successiva evoluzione redazionale, cfr. quanto descritto e argomentato nel cap. II.3.2, pp. 73-75 e nel cap. II.3.6, pp. 91-92.

I semi d'innegabile verità, [...] la livida impostura letteraria, la quale gli lesse con occhio bieco: secondo la versione di Gozzi, la prefazione al *Fajel* avrebbe scatenato le ire di Domenico Caminer, il quale sarebbe intervenuto sulla figlia Elisabetta per farle modificare e trasformare in oltraggioso attacco a Gozzi la sua prefazione alle *Composizioni teatrali moderne*: questa avrebbe invece avuto originariamente una redazione «assai umile e degna del suo [di Elisabetta] buon carattere» (cfr. cap. II.3.6, p. 92), e Gozzi, che ne aveva avuto copia, si riprometteva di pubblicarla (all'inizio, nello stesso manifesto: cfr. *ibidem*) – cosa che, sintomaticamente, non avrebbe mai fatto. *i pochi, che ritennero l'esattezza:* ‘i pochi che mantennero la regolarità (*esattezza*) dello stile, il gusto per le belle lettere’ (e tra questi, naturalmente, *in primis* Gozzi, la cui natura “democratica” – da vero seguace di Democrito – lo induceva spontaneamente a *ridere* della stoltezza e dei limiti umani).

Cotesta sfinge: per antonomasia, ‘chi dissimula le proprie intenzioni’, secondo i requisiti propri dell'impostura.

non adombri: ‘non si inquieti, non si metta in sospetto’.

La Signora Elisabetta Caminer, fanciulla inclinata alle belle lettere sarà sempre da me rispettata. Una giovinetta che fa quant'ella ha fatto [...]: la citazione è desunta dal § 67 della PF, per cui si veda il relativo commento.

Se sarò indotto a pubblicare una modesta, semplice, civile, legittima prefazioncella, e sua: è una vera e propria “cicatrice testuale” della precedente redazione (cfr. cap. II.3.1, pp. 70-71).

26n. *Chi interpreta cimento di cosa, per cosa avvenuta*: ‘chi interpreta l’esporsi al pericolo come un essere già caduti vittima del pericolo stesso’.

Non si deve omettere leggendo quel: Nella traduzione: in sostanza Gozzi ribadisce che la sua accusa alla Caminer di contaminare “penna e mente” è stato un rischio a cui l’*onesta fanciulla* si è esposta appunto nel tradurre un’opera così immorale come *Jeneval*, e non che l’*onesta fanciulla* non sia più tale nei suoi comportamenti e nel suo stile di vita.

27. *ho sempre donato quanto è uscito dall’inetta mia penna*: ancora una rimodulazione del *topos* della gratuità (per cui cfr. il § 1 dell’Avvertenza della PF e i §§ 1 e 4 del MC, nonché i relativi commenti), qui a funzionale sostegno del motivo della disinteressata dedizione *al divertimento de’ suoi compatrioti*, a sua volta preludio della richiesta, avanzata nel paragrafo successivo, di rispondere alla – economicamente onerosa – iniziativa editoriale con benevolenza, cioè acquistandola.

28. In modo estremamente contorto – come si conviene all’acrobatica esigenza di conciliare l’aristocraticismo dell’uomo di lettere con l’ineludibile interesse dell’“imprenditore” culturale di cui si accinge a indossare i panni – Gozzi chiede al pubblico che gli ha tributato plauso e riconoscimento sulle scene *di concorrere con beneficenza*, cioè di acquistare la sua edizione, visto che l’autore (ma non certo la compagnia Sacchi!) lo ha divertito gratuitamente e che d’altronde l’iniziativa editoriale è ideata proprio a difesa di quel giudizio delle platee svillaneggiato dagli “impostori”, contro i quali non è sufficiente il riscontro scenico (dipendente dal proprio *inchiostro*), ma è necessaria appunto la prova del riscontro testuale delle opere applaudite a teatro (e dunque il ricorso all’*inchiostro delle stamperie*). Rimarchevole la circostanza per cui in una delle redazioni intermedie (cfr. cap. II.3.6, p. 93) era esplicitamente riconosciuto il diretto coinvolgimento finanziario dell’autore (*spesa considerabile a mio peso*) – poi accortamente dissimulato, in obbedienza alle strategie della *noluntas auctoris* –, nonché prevista l’eventualità di uno sviluppo dell’edizione in più

di otto volumi (eventualità a più riprese prefigurata anche nella redazione originaria del manifesto: cfr. cfr. cap. IV.3, ai §§ 11 e 14).

29. Completamente diversa in una delle redazioni intermedie la lezione dei §§ 29-34 (cfr. cfr. cap. II.3.6, p. 93), in cui fra l'altro si accampava di nuovo e nettamente il motivo del diretto coinvolgimento finanziario dell'autore nell'iniziativa editoriale (cfr. anche il commento al § 28).

Paolo Colombani: cfr. cap. II.2.3, p. 42 e nn. 71-72, nonché il commento all'avvertenza della PF, p. 1.

Associati: coloro che sottoscrivevano l'acquisto dell'edizione e ne erano dunque i finanziatori e promotori indiretti²⁸¹.

30. *difformata*: 'resa deforme' rispetto all'originaria configurazione testuale-spettacolare, a causa presumibilmente di quelle licenze attoriche denunciate all'inizio del manifesto (§§ 2-3).

un'ardita, e capricciosa faceta parodia sulle sceniche rappresentazioni che correvano in que' tempi: com'è noto, *L'amore delle tre melarance*, andata in scena il 21 gennaio 1761, traeva la sua "ossatura" da una celebre fiaba di diffusione centro-settentrionale per parodiare le gare teatrali di Chiari e Goldoni, allegoricamente rappresentati sotto le spoglie della fata Morgana e del mago Celio.

e una sperienza sul pubblico genio: 'un sondaggio sull'orizzonte d'attesa del pubblico, una verifica delle sue effettive inclinazioni spettacolari'; secondo il tracciato mitografico retrospettivo – ampiamente disegnato dal *Ragionamento ingenuo alle Memorie inutili* – l'esordio teatrale sarebbe scaturito dalla volontà-sfida di dimostrare la labilità dei successi teatrali dei detestati *domini* della scena veneziana, Chiari e Goldoni, attraverso

²⁸¹ Sui motivi per cui Gozzi aveva scelto questa particolare modalità di finanziamento dell'iniziativa editoriale, sul profilo e l'entità degli associati alla Colombani, nonché sull'esito sostanzialmente fallimentare dell'operazione, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 17-18, 24-28 e 95-96.

l'eclatante riprova del plauso riscuotibile da un argomento «tratto dalla più vile tra le fole, che si narrano a' ragazzi»²⁸².

diffusa puntuale analisi riflessiva: la prima fiaba gozziana, lungi dall'essere rimasta consegnata all'originario "scenario" o "canovaccio", ci è stata appunto tramandata in questa forma di racconto commentato, in cui l'autore discorre tanto dell'articolazione della *fabula* quanto delle reazioni del pubblico, in un testo insomma – come ha chiarito benissimo Piermario Vescovo – che presenta «una versione non solo consuntiva [a differenza di quel testo "preventivo" per eccellenza che può essere lo scenario], ma che risolve la forma mimetica in quella diegetica, il dramma nel racconto e nel commento»²⁸³.

per porre in chiaro ciò, che da molti non s'è voluto intendere: sulla portata innovativa della *pièce*, interamente calibrata sul recupero dell'elemento fiabesco in chiave allegorica, aveva in realtà richiamato con vigore l'attenzione la lucida recensione del fratello Gasparo, che tuttavia non menzionava i motivi della polemica teatrale che chiaramente ne animavano il tracciato (cfr. anche il commento al § 9).

quella ch'io so chiamare inezia, senza l'aiuto di alcune lingue affettatamente zelanti: 'quella che io stesso so riconoscere come una sciocchezza, un capriccio, una cosa da nulla, senza che gli zelanti e affettati custodi delle regole teatrali si prodighino in giudizi sprezzanti'. Si noti come nello stesso momento in cui l'autore si esprime nella sua ennesima *performance* di aristocraticistica *humilitas*, rivendica in realtà, e a chiare lettere, il valore artistico della sua produzione (dandosi da fare per *porre in chiaro ciò che da molti non s'è voluto intendere*) e assesta un sarcastico affondo ai suoi (incompetenti e incolti) critici.

31. *Ogni opera teatrale [...] averà qualche breve prefazione [...], nella quale [...] proccurrerò di allettare quel Pubblico [...]*: è una strategia

²⁸² Dal *Prologo all'Amore delle tre melarance*, in Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, a cura di Alberto Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994, p. 10.

²⁸³ Piermario Vescovo, "Farvi sopra le parole". *Scenario, ossatura, canovaccio*, in «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», 4, 2010 (in corso di stampa).

editoriale che mette sicuramente a frutto la lezione goldoniana, che aveva espressamente teorizzato il valore delle prefazioni ai singoli testi, «tanto utili e necessarie per l'intelligenza e per il decoro dell'Opera e dell'autore»²⁸⁴. Merita peraltro sottolineare che Gozzi ne intensifica decisamente la valenza militante, come chiaramente lascia intendere il riferimento ai «casi passati, *presenti, e venturi*».

32. *la Cena mal apparecchiata*; l'Avvocato raggiratore; il Francese a Londra; il Lacché Gentiluomo: opere del primo Settecento di autori (talvolta autori-attori) che per lo più alimentarono i repertori del *Théâtre italien* o della *Foire*; secondo l'ipotesi di Gérard Luciani²⁸⁵ sono rispettivamente tratte dal *Souper mal apprêté* (1669) di Noël Lebreton de Hauteroche (1617-1707), dall'*Avocat Pathelin* (1706) di David Augustin de Brueys (1640-1723), dal *Français à Londres* (1727) di Louis de Boissy (1694-1758) e, infine, dall'*Arlequin gentilhomme par hasard* (1714) di Pierre-François Biancolelli (1680-1734) o dal *Faux honnête-homme* (1703) di Charles Dufresny de La Rivière (1657-1724). *La cena mal apparecchiata* è l'unica, tra quelle citate, ad essere stata rinvenuta tra le nuove acquisizioni manoscritte; è stata già proposta in una suggestiva *mise en espace* di Alessandro Bressanello e Piermario Vescovo nell'ambito del 38° Festival della Biennale-Teatro di Venezia (2006)²⁸⁶.

ed altre opere francesi teatrali: oltre alla già nota *Vedova di Malabar* (da Antoine-Marin Lemierre, edita nel t. XIV dell'ed. Zanardi, 1804) e alla *Cena mal apparecchiata*, i nuovi fondi gozziani ne documentano per certo almeno un'altra, *La correzione difficile*²⁸⁷, tratta da *La Coquette corrigée* (1756) dell'attore-autore Jean-Baptiste Sauvé dit La Noue (1701-1761).

che pregato tradussi: sintomatica spia del rapporto organico, da vero e proprio poeta di compagnia, che Gozzi intrattenne con la compagnia Sacchi.

²⁸⁴ Goldoni, *Tutte le opere*, cit., vol. XIV, p. 459, dal manifesto promozionale dell'edizione Paperini, 1753.

²⁸⁵ Gérard Luciani (*Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Champion, Paris, vol. I, p. 282).

²⁸⁶ Sulla commedia, cfr. Vescovo, *Il repertorio e la «morte dei sorzi»*, cit., in part. pp. 152-153.

²⁸⁷ Cfr. *Carlo Gozzi 1720-1806*, cit., p. 136.

non si troveranno ne' volumi: a differenza di quanto prevedeva il piano originario dell'opera (cfr. cap. IV.3Appendice, II.1); sui motivi che ne ebbero poi a determinare l'esclusione, e sui successivi riferimenti polemici del paragrafo, cfr. quanto osservato nel cap. II.3.2, p. 75.

Depredò: Despréaux, cioè Boileau-Despréaux, per cui cfr. il commento al § 56 della PF.

33. *rinnovello i baciamani affettuosi a' miei diletti teneri cuori [...] rapidi progressi*: rimodulazione di quello che era stato l'*explicit* della PF (§ 94: *quindi facendo de' baciamani affettuosi alli Signori Belloy, d'Arnaud, Mercier, Beaumarchais, Fealbar*), in cui però i capofila del nuovo dramma francese vengono sostituiti con chi in Italia era massimamente responsabile della loro diffusione, e cioè Elisabetta Caminer: che si conferma dunque come il vero referente polemico del MC (così come, a suo tempo, aveva ispirato la traduzione e la pubblicazione del *Fajel*). Le espressioni citate infatti ripropongono, in uno scanzonato e irriverente *pot-pourri*, stralci della *Prefazione alle Composizioni teatrali moderne*, bersaglio *princeps*, come s'è visto, di tutto il manifesto: «imparassero la via d'intenerire i cuori degli uomini»; «Lasciateci dunque far uso in pace delle potenze dell'anime nostre sensibili»; «Lo spirito del Secolo XVI. in genere di Letteratura era forse troppo *traduttorio* e servile»; «Le Scene d'Italia [nel sec. XVII] erano ingombra di mostruosità strampalate, e d'insipidi centoni, a' quali fu dato il nome di *Commedie dell'Arte*»; «Se per mia disavventura [...] fossi direttamente accusata [...] come colei che cerca di tramutare il sollievo e 'l divertimento Teatrale del popolo Veneziano in tetraggine o melanconia»; «La ragione, il buonsenso, il maneggio delle passioni, la delicatezza [...] si stabili sul Teatro di Francia» e «La moltitudine non letterata, e unicamente condotta dal proprio buonsenso, si affollò a' Teatri, s'intenerì, chiese la replica de' nuovi Drammi»; «Il dialogo della Commedia Toscana era pieno

di finezze e d'atticismi»; «il falso luccicare delle antitesi» che prese piede dopo Tasso; «Europei tardi alle scoperte, e rapidi ne' progressi»²⁸⁸.

riponendo la penna nel calamajo, a cui ho aggiunto del nuovo inchiostro: altra esplicita allusione all'*explicit* della PF (cfr. § 94 e relativo commento).

a' collerici Cotini de' tempi nostri: poeta e predicatore francese, elemosiniere del re, membro dell'Académie dal 1655, Charles Cotin (1604-1681) fu il modello dell'abate galante, autore di madrigali ed enigmi non meno che di opere a carattere religioso, assiduo frequentatore del brillante salotto di Madame de Rambouillet, la culla del preziosismo; con le sue critiche si inimicò tanto Molière (che se ne vendicò satireggiandolo nel personaggio di Trissotin delle *Femmes savantes*) quanto soprattutto Boileau, di cui aveva stroncato le prime satire in occasione della lettura che ne venne fatta all'hôtel Rambouillet e contro cui scrisse *La Critique désintéressée sur les satyres du temps* (1666). Boileau dal canto suo ne fece ripetuto bersaglio delle sue satire (cfr. il commento al paragrafo successivo), trasformandolo nel prototipo della critica saccente e sterile – quella stessa in cui Gozzi liquida (con un'implicita identificazione del proprio profilo con quello dell'ammirato Boileau) i suoi avversari.

34. Si tratta dei vv. 305-308 della *Satire IX*²⁸⁹. Così nella traduzione dello stesso Gozzi: «Chi disprezza Cotino il Re non stima, / Ed è di Dio, di fé, di legge ignudo, / Se diam retta a Cotino. Ma deh come? / Tu mi rispondi, nocer può Cotino? / Che sa produr Cotin con la sua penna?»²⁹⁰. Nelle annotazioni, inoltre, Gozzi precisava che nel v. 306 (*n'a, selon Cotin, ni Dieu, ni foi, ni loi*) ricorrono «l'espressioni medesime pubblicate dall'Abate Cotino contro Boelò nella sua *Critica disinteressata sopra le Satire de' tempi* [cfr. commento al § 33], in cui accusava Boelò, come delinquente di lesa Maestà Divina, ed umana»; e, riguardo alla domanda retorica e ironica del v. 307 (*Cotin nous peut-il nuire?*) riferiva che «Il nome di Cotino, tante

²⁸⁸ Cfr. Caminer, *Prefazione della traduttrice*, cit., pp. XII, XV, VII, IX, XII, IX e XI, VII, VIII, VII; i corsivi sono originali.

²⁸⁹ Cfr. Nicolas Boileau-Despréaux, *Satires*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Société Les Belles Lettres, 1966, p. 75

²⁹⁰ Edizione Colombani, t. VI, p. 264.

volte espresso in questa Satira, fece credere agli amici di Boelò, che ci stesse troppo replicato. L'Autore rispose, che si rassegnava al parer loro, e che avrebbe levato quel nome, dove sembrasse superfluo. Lesse la Satira agli amici suoi, i quali ascoltarono con attenzione per avvertirlo, dove si potesse levare il *Cotino*, ma lo trovarono sempre così ben annicchiato, che furono persuasi, ch'egli non dovesse levarlo mai»²⁹¹.

AVVISO DELL'EDITORE

Come attestano concordemente le fonti manoscritte, anche questa sezione è in realtà ideata ed elaborata dall'autore, che d'altronde – assecondando la sua aristocratica inclinazione a valersi di “figure dello schermo” – aveva originariamente attribuito alla voce dell'editore tutto il manifesto (cfr. cap. II.3.2, pp. 71-72 e cap. IV.3).

1. *otto tomi*: come s'è già osservato, non era in origine escluso uno sviluppo più articolato dell'edizione (cfr. commento al § 28).

2. Rispetto al piano originario di pubblicazione (cfr. *Appendice, I.2*), nonché a quella che sarà poi la concreta realizzazione editoriale, si riscontrano alcune significative varianti: nel t. I *Il re cervo* precedeva *La Turandot* (rispettando dunque quella che era stata la successione dei primi allestimenti)²⁹²; il t. IV non prevedeva, neanche nella redazione definitiva del manifesto, l'*Appendice al ragionamento ingenuo* (a riprova del suo carattere interventista e militante, sollecitato da nuove provocazioni

²⁹¹ *Ivi*, pp. 281-282.

²⁹² Per un'ipotesi sulle sfasature ordine scenico-ordine editoriale delle fiabe, cfr. Javier Gutiérrez Carou, *Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, cit., pp. 453-471.

contestuali)²⁹³ e registrava un diverso titolo per *La punizione nel precipizio* (*La vendetta nel precipizio*, più fedele all'originale da cui traeva ispirazione, *La Venganza en el despeño* di Juan de Matos Fragoso); il t. V includeva, al posto della *Pulce* (poi a sua volta sostituita dai *Due fratelli nemici*²⁹⁴), alcune traduzioni dal francese (in seguito escluse per le ragioni illustrate nella cap. II.3.2, p. 75).

3. *stamperia Palese*: Carlo Palese era uno dei referenti tipografici del libraio-editore Paolo Colombani: se ne era per esempio avvalso anche per la pubblicazione dell'«Europa letteraria» nella sua prima fase²⁹⁵; sarà il tipografo a cui farà riferimento l'editore Andrea Foglierini per la prosecuzione dell'edizione Colombani (t. IX, 1787) e ai cui torchi Gozzi affiderà direttamente la realizzazione delle *Memorie inutili*.

legato alla rustica: è il corrispettivo italiano del termine francese *brochure*, ed indica un libro rilegato con una copertina di cartone o carta pesante.

Gli Associati: cfr. il commento al § 29.

restando però [...] la spesa del porto: gli acquirenti non veneziani avrebbero dovuto accollarsi anche le spese di spedizione.

²⁹³ Cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 79-81

²⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 87 e n.

²⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 52n.

CAPITOLO IV
Appendici documentarie

IV.1 *L'ideazione originaria della prefazione al Fajel*

Come già argomentato in precedenza (cap. II.2.2), nonostante i ristretti margini di tempo a disposizione, il corredo teorico di sostegno alla traduzione del *Fajel* impegnò strenuamente l'autore – conscio del suo rilievo strategico – sia a livello ideativo che rielaborativo.

Di singolare interesse, e tale da meritare una distinta ed estesa considerazione, quello che per certo dovette essere l'abbozzo originario della prefazione (m_0) concepito come un dialogo diretto con la Caminer traduttrice e “regista” dell'allestimento al teatro Sant'Angelo di Venezia di quella *Gabriella di Vergy* di Belloy che innescò la reazione gozziana del *Fajel* di Baculard d'Arnaud.

Per quanto tale abbozzo contenga già nuclei argomentativi che saranno propri della redazione definitiva (in particolare i §§ 1-4, 10-11, 20-28, 30), si noteranno i toni decisamente più distesi, quasi appunto da dialogo *inter pares*, che connotano le strategie argomentative del testo, ben lontane dall'accesa *verve* polemica della redazione poi a stampa, e semmai inclini a documentare quell'affettuosa stima (non priva di qualche venatura galante) testimoniata anche da altre sopravvivenze autografe inedite (e di cui si è data e si darà in questa sede pubblicazione).

In tale prospettiva, peraltro colpisce come già in questa breve *performance*, la gestazione tradisca spinte e contropunte che – mi pare – molto lasciano trasparire della complessa ambiguità culturale e forse anche esistenziale che dovette caratterizzare i rapporti di Gozzi con la Caminer: si pensi a quell'apprezzamento sul suo operato di traduttrice («*Gabriella [...] tradotta ottimamente*») inserito a posteriori e poi soggetto a cassatura.

Di rilevante interesse storico-critico anche l'espreso riconoscimento (mai, altrove, attestato in queste forme) che la politica repertoriale della compagnia Sacchi dipendeva dalla “direzione”, artistica e non solo («col mezzo mio si astennero di esporla»), del suo munifico – e però anche “padronale” – poeta di compagnia.

Sintomatica infine la completa assenza di riferimenti a quello che sarebbe stato il modesto riscontro spettacolare della *Gabriella*: a riprova interessante – come già sottolineato (cfr. *supra*, il commento al § 2 della PF) – di come Gozzi costruisse (e poi magari “decostruisse”) le sue verità documentarie.

Dal punto di vista linguistico, rimarchevole la resa fonetica della grafia francese (*Beloà*), nonché le oscillazioni al riguardo riscontrabili in un pur così breve spazio testuale (*Arnò / Arnaud*).

Per quanto riguarda i criteri di trascrizione di eventuali varianti evolutive, cfr. *supra*, pp. 48-49. Segnalo che gli ultimi due paragrafi (§§ 9-10) sono per certo frutto di una aggiunta seriore, come attesa la diversità dell’inchostro e dell’incolonnamento del testo nella pagina.

1. Voi avete tradotta dalla lingua francese la Gabriella di Verzì del Signor Beloà e la faceste rappresentare nel Teatro di S. Angelo. Io ho tradotto il Fajel del Signor Arnò, che si rappresenterà nel Teatro di S. Salvatore. Quantunque i Comici di S. Salvatore avessero la Gabriella tradotta, e <tradotta ottimamente> l’avessero rappresentata nella state scorsa in Verona, e fossero in una giusta facoltà di poterla rappresentare anche in Venezia, questi col mezzo mio si astenero di esporla lasciando la preferenza al vostro genio.

2. Avendo ora il Pubblico veduta la Gabriella in scena, il Fajel che per base l’argomento medesimo ha perduto tutto il vigore di quell’aspetto di novità, che è il miglior capitale di queste due cattive Tragedie.

3. La vostra Gabriella, il vostro Fajel, e il vostro Cucì, sono tre personaggi che hanno ragione e torto. Questa verità non lascia mai determinare gl’anime degl’ascoltatori alla compassione per nessuno di quelli.

4. Il Signor Beloà ha cercato di far commiserare Gabriella quand’ella è morta, e di fare ~~scusare~~ che [~~commova la morte di Fajel odioso~~] <Fajel ~~commova~~ odioso per un’azione barbara come è quella> di far recare il cuore a Gabriella [~~di Cucì~~] <dell’amante>, [~~con una~~] <commova colla sua

morte per un'>improvvisa scoperta innocenza della moglie; ma io sfido tutti gl' Arghi della terra a penetrare la verità di questa scoperta.

5. Nel Fajel del Signor Arnò, Cucì e Gabriella sono certamente degni [di] <d'una determinata> compassione. Cucì ignora il matrimonio seguito tra Gabriella e Fajel <ha solo un accidentale incontro con Gabriella che si regola da saggia moglie>, e non si introduce nel palagio di Fajel come il Cucì del Signor Beloà sciente del matrimonio e colla dannata lusinga che gl'amori suoi sieno oculti a un marito. Ciò non fa giudicar buona Tragedia dal canto mio <né meno> il Fajel del Signor Arnò. Il carattere di Fajel è fuori di natura, e ~~quando Cucì~~ morendo Cucì nel quarto atto della tragedia, non è comprensibile [~~come~~] <che> un uomo infierisca come si vede nel quinto atto, puossi dire per la sola ~~immagine~~ delicata immagine di non essere amato, [~~per~~] <a cagione di> un rivale già estinto. Egli scepara [sic] dalla moglie ~~la sua unica compa~~ la nutrice unico suo conforto, egli le nega di vedere il Padre, egli le presenta il cadavere dell'amante, egli le fa con violenza <e con arte> mangiare il cuore medesimo dell'amante.

6. Di tali eccessi in natura non deve essere capace un uomo, e se si legge ch'egli sia stato capace in qualche storia, non credo che tali storie sieno da rappresentarsi in Teatro.

7. Il Fajel ch'io tradussi pregato aveva meno felicità nel Pubblico della vostra Gabriella, forse per una peggior traduzione della vostra, ma certamente per esser composto d'un argomento che non è ora più nuovo.

8. Io non ho l'animo né del Signor Arnò, né di Fajel. Oltre a ciò ho creduto che Gabriella (possiamo dire agonizzante) non fosse in grado di poter mangiare un cuore, per quanto foss'egli ben condito da un cuoco valente. In ciò soltanto ho pregiudicata la [~~Tragedia~~] <intenzione> del Signor Arnò.

9. Il carattere del vecchio Verzì padre di Gabriella è veramente dipinto dal Signor Arnaud con somma felicità. Un tal padre tuttavia ~~saggio~~ magnanimo prudente, e tenero per la figliuola rende inverisimile la base della Tragedia. Gabriella amante di Cucì al grado che si vede, non può essere giammai obbligata <con violenza> da un tal padre a sposare Fajel uomo conosciuto per crudele, e brutale a segno di uccidere il proprio padre. Le ragioni di Cucì

per il matrimonio seguito di Gabriella e Fajel dovrebbero essere più che contro Verzi, e Fajel, contro a Gabriella medesima. Ella non amava Cucì, se con un tal padre non seppe serbarsi costante.

10. Nell'incontro di questi due amanti, e all'improvvisa notizia del matrimonio seguito che colpisce Cucì, i sentimenti più naturali d'un amante dovrebbero essere di rimproveri all'amata, ma m'ingannerò. Il Signor Arnaud che studia la natura ha creduto di non far dire parola al suo Cucì su questo proposito.

IV.2 L'operato della Caminer traduttrice

Si tratta di un documento, incompiuto, confluito nel materiale manoscritto della gestazione del *Fajel* (m_{1,2}, cc. 22r-v), ma che per certo è da ascrivere ad una fase cronologica successiva alla pubblicazione della traduzione della tragedia di Baculard d'Arnaud, come chiaramente attesta il riferimento all'edizione delle *Composizioni teatrali moderne* tradotte dalla Caminer (per i cui estremi cronologici di promozione e pubblicazione, cfr. cap. II.3.1, p. 70 e n. 87). Probabilmente dovette valere come materiale preparatorio del MC e/o del *Ragionamento ingenuo* (le cui vicende compositive, come già argomentato, furono strettamente intrecciate), dal momento che i temi in esso trattati ebbero poi varia eco in entrambi i testi.

Il dato però singolare – a riprova forse di un'inclinazione del nostro al “riciclo” dei propri scritti, anche di quelli di tipo preparatorio – è che una cospicua porzione del testo che ora si pubblica venne da Gozzi impiegata, con qualche variante, in una redazione originaria della prefazione a *Zeim re de' genj*, conservata in un manoscritto che dovette essere utilizzato come

antigrafo di tipografia del t. III Colombani, 1773²⁹⁶, in cui venne edita la *princeps* della fiaba; essa comunque rimase inedita, perché sottoposta a cassatura già nel testimone manoscritto, e poi ulteriormente riassorbita in fase di composizione tipografica²⁹⁷.

Anche in questo caso, colpisce la disposizione cavalleresca («Se mai ci fosse un tal vigliacco arrogante [che censuri l'operato della Caminer], io sarò il primo a sgridarlo») per una «giovinetta» che poi l'autore confesserà di aver «sempre guardata con amichevole parzialità»²⁹⁸; una gentilezza di modi che impercettibilmente si va trasmutando nel più affilato sarcasmo.

Quanto al passo della Caminer che viene qui vigorosamente posto in discussione (ma sarebbe meglio dire: alla berlina), esso ricorre nella

²⁹⁶ Il frontespizio del tomo reca l'indicazione di 1772; ma che l'effettiva data di pubblicazione fosse stata il 1773 è desumibile dalle "fedi" apposte in calce al manoscritto da cui fu esemplata la stampa (per cui cfr. nota successiva): 26 novembre 1772 e 20 gennaio 1773.

²⁹⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It., IX, 682 (= 12072); ecco il passo in questione, ricorrente alla c. 43r, gentilmente segnalatomi da Giulietta Bazoli (il segmento testuale sottolineato, nell'originale depennato, è segnato a margine dall'avviso: «si lascia fuori»; la porzione contraddistinta da sottolineatura doppia non figura nella redazione a stampa e dovette dunque essere rimossa in fase di composizione tipografica o di correzione delle bozze):

« Se riguardiamo al Teatro, il dire: *a me basta, che un'opera mia piaccia a pochi dotti*, è un rifugio di molti infelici scrittori teatrali, che spesso hanno delle lusinghe fallaci, suggerite loro dall'amor proprio. Ciò sia detto senza offesa delle composizioni teatrali regolate ottime, e che ottengono la universale approvazione, difficilissime, rarissime, e mai bastevoli a sostenere i molti spettacoli di tutto l'anno de' nostri teatri.

Non ci sarà nessun indiscreto che censuri le traduzioni fatte dalla Signora Elisabetta Caminer giovinetta trasportata dalla belle lettere per quella via che le hanno additata <certi> de' falsi letterati del secolo: né ci sarà brutale che disprezzi la sua Collezione prodotta al Pubblico. Se mai ci fosse un tal vigliacco arrogante, io sarò il primo a sgridarlo. La franca proposizione colla quale ella accompagna i suoi volumi, adducendo, ch'ella dà all'Italia la scelta dell'opere che tradusse per modello a chi volesse occuparsi a regolare i nostri teatri con delle buone composizioni, è così faceta che merita tutta la mia stima. Salvo alcun'aspetto di novità alquanto passione di poche delle sue opere scelte a tradurre, non saranno assolutamente giammai buoni modelli da imitarsi, né per la Francia, né per la Spagna, né per l'Inghilterra, né per la Germania, né per l'Italia, né per il Congo. La sua proposizione è un'ironia ingegnosa e piacevolissima. La serietà colla quale è esposta, dona il vero carattere dell'ironia pregevole. Chiunque ha buon ingegno, ed esaminerà attentamente la scelta di questa collezione, troverà l'ironia, e acquisterà un gran concetto di questa giovane editrice. Io non saprei meglio difendere per ora una giovinetta che ho sempre guardata con amichevole parzialità.

Fermo su' miei principj, non do le opere mie teatrali per modelli da imitarsi e, lasciando il merito della sagace ironia alla Signora Elisabetta, da me rispettata, senza irritarmi fanaticamente, perché l'universale italiano non sia suscettibile di quella, che alcuni, ridotte scimie de' francesi, addottato per delicatezza [...].»

²⁹⁸ Cfr., nella nota precedente, la significativa variante che il manoscritto marciano registra in tale segmento rispetto al testo qui edito.

prefazione al t. I delle *Composizioni teatrali moderne* (Venezia, Colombani, 1772, pp. XV-XVI):

Aggiungerei, che forse il tradurre delle buone opere Teatrali straniere può essere una scuola per farne di propria invenzione; che chi vuole sviluppare i talenti del Pittore, manda il putto a disegnare sugli originali de' buoni maestri; che per insegnare l'arte oratoria sogliono i sensati precettori far tradurre da' loro scolari i migliori squarci di Demostene, di Cicerone; che il Teatro Italiano non perde punto della sua dignità ricevendo le copie d'una nuova spezie di Drammi; che questa è la maniera di mettere gl'ingegni nostrali più facilmente a portata di farsi possessori dell'arte, cui così bene maneggiano i Francesi.

Il passo in questione, fra l'altro, finiva per utilizzare ironicamente a proprio vantaggio proprio uno degli affondi che Gozzi aveva assestato alla Caminer dalla PF (cfr. § 54 e relativo commento):

Il popolo ama di piangere, e ascolta le sei, le otto, le quindici, le venti sere di seguito lo stesso Dramma: chi è quel potente che possa formare un partito così numeroso e costante, a dispetto del sentimento interiore del popolo? Una fanciulla non già. Finirei di parlare in mia difesa, ripetendo il tratto giudiziosissimo d'un celebre nostro Scrittore: *È un traditore del suo Pubblico chi cerca con un falso zelo e coll'impostura di farlo disgustare e nauseare, di ciò ch'ei gode.*

Che le strategie argomentative e polemiste della PF avessero direttamente ispirato la prefazione alle sue *Composizioni teatrali moderne*, è quanto la Caminer stessa dichiara, non senza amarezza, in una lettera a Giuseppe Pelli Bencivenni del 3 luglio 1772: «voi siete troppo gentile, ed io troppo esposta all'indiscretezza de' maligni o invidiosi che vogliono farmi una colpa delle più innocenti azioni. Se avete letto la Prefazione al Fajel, *che ha poi dato motivo a quella del mio primo tomo*, resterete convinto di questa verità»²⁹⁹.

²⁹⁹ *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796) organizzatrice culturale*, a cura di Rita Unfer Lukoschik, Conselve [Pd], Edizioni THINK ADV, 2006, p. 155, il corsivo è mio.

1. Riguardo al Teatro il dire: *A me basta che un'opra mia piaccia a' pochi dotti*, è un rifugio degl'infelici scrittori teatrali <che spesso hanno delle lusinghe fallaci suggerite dal loro amor proprio>. Ciò sia detto senza offesa delle composizioni regolate ottime, e che ottengono la universale approvazione, difficilissime, rarissime, e non mai bastevoli a sostenere i molti e lunghi spettacoli di tutto l'anno de' nostri Teatri.

2. Chi sarà l'uomo indiscreto che censuri le traduzioni de' Drammi e delle Tragedie della Signora Elisabetta Caminer, e la sua collezione in istampa? Io vorrei con tutto il cuore poterla diffendere tuttavia dalle proposizioni colle quali ella accompagna i suoi volumi dettate o lasciate correre da' suoi falsi, o pregiudicati amici. Come mai potranno essi difendere quell'esprimere di dare al Pubblico le sue traduzioni dal francese per un modello all'Italia di chi volesse comporre delle buone opere per i nostri Teatri? Miserabile Italia se a ciò t'appigli!

3. Non ci sarà nessun indiscreto che censuri le traduzioni fatte dalla Signora Elisabetta Caminer giovinetta trasportata alle belle lettere per quella via che le hanno additata de' falsi letterati del secolo, né ci sarà brutale che disprezzi la sua collezione prodotta al Pubblico. Se mai ci fosse un tal vigliacco arrogante, io sarò il primo a sgridarlo. La franca proposizione colla quale <ella> accompagna i suoi volumi adducendo ch'ella dà <all'Italia> la scelta delle opere teatrali che tradusse per modello a chi volesse comporre delle opere buone per i nostri Teatri <e per educazione de' popoli>, è così faceta che merita tutta la mia stima. Salva alquanto novità e alquanto passione di poche delle sue opere scelte da tradurre non saranno assolutamente mai buone né per la Francia, né per la Spagna, né per l'Inghilterra, né per la Germania, né per l'Italia, né per il Congo. La sua proposizione è un'ironia ingegnosa e piacevolissima. Chiunque ha buon ingegno, ed esaminerà la scelta di questa collezione matura [?] troverà l'ironia e acquisterà un gran concetto dello spirito di questa giovane letterata.

4. Fermo su miei principj, non do le opere mie teatrali per modelli da imitarsi, e lasciando il merito delle ironie alla Signora Caminer da me

rispettata, senza irritarmi fanaticamente perché l'universale italiano non sia suscettibile a quella che alcuni ridotti facetamente scimie de' Francesi addottano per delicatezza, se lunge dall'usare sentimenti perniziosi al Pubblico, e geniali a certi filosofi alla pelle di questo secolo averò scaturiti

IV.3 *La redazione originaria del manifesto Colombani*

Per la valutazione filologica e storico-critica del documento (m_0), cfr. *supra*, cap. II.3.1., p. 71.

In questa sua configurazione originaria, il manifesto risultava organizzato in 17 paragrafi, in cui confluivano alcuni nuclei tanto di quello che sarà il manifesto propriamente detto (e non anche la dedica) quanto di quello che sarà l'avviso dell'editore. Tali nuclei si propongono nel rispetto complessivo della loro lezione definitiva, fatte salve le necessarie modifiche allocutive (come si ricorderà, in tale redazione Gozzi assume come “figura dello schermo” la voce dell'editore, e dunque il riferimento al proprio operato e alle proprie intenzioni editoriali è effettuato in terza persona) e alcune – talora molto significative – varianti di ordine sostanziale.

La redazione risulta complessivamente più che dimezzata rispetto a quella definitiva (e non facendo rientrare nel computo il testo della dedica); questo il piano delle corrispondenze relativamente ai nuclei condivisi (al numero di paragrafo di m_0 fa seguito quello di M_1 -C; quando il riferimento è all'avviso dell'editore, il numero viene preceduto da AE):

1=1, 2=5, 3=6, 4=7, 5= 8 e 2, 6=8, 7=9, 8=10, 9=11 (con varianti), 10=12 (*idem*), 11=AE 3 (*idem*), 12=29 (*idem*), 13=AE 3, 14=30 (*idem*), 15=AE 2 (*idem*), 16=31 (*idem*), 17 non in M_1 -C.

Manifesto [~~di~~] <pubblicato da> Paolo Colombani Librajo

1. Fra le molte ragioni colle quali gli amici del Co: Carlo Gozzi procurarono di persuaderlo a dare in istampa al Pubblico le sue opere Teatrali da lui scritte per solo divertimento, e donate alla ~~benemerita~~ Truppa comica italiana detta del Sig.^r Sacchi meritevole di sostegno, una sola poté determinarlo a risolversi ad un tal passo.

2. Il Sig.^r Giuseppe Baretti, che vide <a Venezia> rappresentare in Teatro alcune di coteste opere, di specie decisamente nuova, e capricciosa, in certe sue stampe fatte a Londra in difesa dell'Italia, ha voluto esaltarle con elogi, e lo fece con quella energia, che è sua particolare ~~e forse meritata~~.

3. Ciò ha mossi alcuni infelici, molesti, e strani ingegnetti, de' quali non fu mai scarsezza nel corso de' secoli, e che stampano furiosamente per quelle ragioni che sono notissime, tutto ciò che si passa loro per illustrazione del nostro secolo, a contraddire non solo al Sig.^r Baretti, ma a disprezzare le dette opere Teatrali, con quella grazia, quella urbanità, quel fondamento, e quella ragionata [~~e loquenza~~] <eleganza> che si può facilmente e con poca spesa rilevare.

4. Un rispettabile Pubblico, che ha onorate, e che onora tuttavia di concorso, e di applausi coteste opere, non deve essere trattato come imbecille da una triviale inonesta rabbiosa audacia, e il tenere inedite le accennate opere sarebbe omai un confessarle indegne degl'onori ricevuti, e un offendere di consenso cogl'increati, un benigno risvegliato Pubblico, a cui ogni scrittore ha debito della desiderabile approvazione del proprio talento. ~~Ecco la sua vera intenzione~~

5. L'obbligo adunque che professa il Co: Carlo Gozzi al Pubblico suo giudice liberale, è la sola precisa ragione tra tutte l'altre, ch'egli per il mezzo delle mie stampe s'induce a una intera edizione delle sue opere Teatrali, non considerando né meno picciola ragione quella che essendo <state> da varie Truppe comiche dal Teatro del Sig.^r Sacchi malamente rubate le tessiture delle medesime, vestite queste con dialoghi di scrittorelli infelici, scorrono per le scene dell'Italia mostri illegittimi.

6. Nella pubblicazione che si farà de' veri suoi parti, l'autore protesta che conserverà sempre immensa indeffessa gratitudine per quegli applausi che gli furono donati ogni volta che comparvero sulle scene le opere sue, e che con questa edizione cerca soltanto di onorare gli applausi ricevuti per quanto puote, e di porre in maggior agio di riflesso il suo Giudice, sicché possa a piacere disingannarsi, se le dette opere sono quel *ridicolo nulla*, goffamente predicato da' ridicoli offensori, e ridicolosamente circuitori del Pubblico. [???

7. Lo scrittore medesimo confessa pure di avere un modestissimo raggio di speranza, che il suo cortese Giudice perspicace, possa agevolmente rilevare anche nelle opere sue impresse e poste sotto alla lettura, che la cagione principale del loro incontro sul Teatro, stia nel midollo, e non in que' titoli, ed argomenti puerili, i quali restano volentieri abbandonati al disprezzo de' puerili derisori, che ciechi naturalmente, o maliziosamente, non distinguono, o non vogliono, o non sono atti a distinguere, né gli apparecchi d'intreccio, né le chiare ed utili allegorie, né le urbane facezie, né la sana morale, né il vigore delle passioni poste in circostanza robusta, né la forza di quella colta eloquenza, oggidì per una miserabile inerzia abbandonata, e per una fangosa ignoranza vilipesa, ma che sarà sempre un'armoniosa, ed efficacissima conduttrice de' fruttuosi retorici sentimenti, al loro centro, ch'è il cuore. [???

8. Gli scrittori i quali non confesseranno, che ne' falsi e fanciulleschi argomenti sia più difficile il tener fermo un Pubblico, e il commoverlo sino al grado delle lagrime, che con un argomento naturale e di verità, saranno sempre scrittori, che correranno il rischio scrivendo di far ridere cogl'argomenti i più commiserevoli, di annojare cogl'argomenti più interessanti, e di far piangere co' più giovali argomenti; e quanto al discernere i sali, e le facezie vere, sotto al chiaro velo delle quali ha creduto l'Autore di dover trattare in questo pericoloso secolo, le cose più serie, non saranno atte giammai quelle teste che senza educazione alcuna, considerandosi educatissime, fatte serie e sprezzanti da una falsa immagine

prosuntuosa, non sono per se stesse né serie, né facete, ma facetissime per molti diligenti osservatori delle umane debolezze.

9. Questa <tuttavia> è tra le molte altre una di quelle proposizioni che gli ho udite fare parecchie volte, e delle quali col sostegno di salde prove non saranno scarse le opere sue ch'io farò uscire da' torchj.

10. La congiuntura di questa impressione può essere dannosa riguardo al peso, e propizia riguardo alla mole, alle mie stampe, giacché l'Autore medesimo si è risolto non solo a pubblicare tutte le opere sue Teatrali, ma tutti gli scritti suoi, frutti di quell'ozio che molti occupano diversamente, e ch'egli non volle sinora giammai pubblicare, *per non dar noja*, diceva egli, *ad un Pubblico troppo occupato in letture di conseguenza*.

11. Io non chiedo ajuto di anticipate contribuzioni, e solo paleso che tutte le opere che si imprimeranno dell'accennato Scrittore formeranno, e forse più volumi in ottavo non piccioli, e che attesa la scelta di ottima carta, e di buoni caratteri, l'una e gl'altri essendo i medesimi che nel presente manifesto si esibiscono e attesi la diligente accuratezza nella correzione, <alcuni fregj, e il ritratto dell'Autore>, si venderanno lire quattro per ogni volume.

12. Un anticipato segno desidera l'umilissimo Autore in un buon numero di Associati, per avvedersi se abbia demeritati la cordialità e il compatimento di quel Pubblico che rispetterà in ogni evento.

13. Gli Associati i quali si compiaceranno di onorare l'Autore e me, esibendo il loro nome in registro al mio banco, averanno il solo peso d'esborsare le dette lire quattro per ogni tomo che uscirà, e a quel tempo in cui sarà loro consegnato.

14. Il contenuto di quegl'otto volumi che si promettono, ma che potranno divenire maggior numero, secondo l'ozio, il capriccio e la voglia di scrivere dell'Autore, sarà ordinatamente qui sotto posto; avvertendo che dell'*Amore delle tre melarancie* Rappresentazione che sussiste ancora sulle scene, ma diformata, che fu la prima opera favolosa Teatrale dell'Autore, e ch'egli confessa non essere stata che una capricciosa faceta parodia sulle sceniche Rappresentazioni che correivano in quei tempi, e una esperienza sul pubblico

genio, egli non darà che una diffusa, puntuale analisi riflessiva, per porre in chiarezza ciò che non si è da molti voluto intendere, e per guarire parecchi schizzinosi nauseati di quella ch'egli sa chiamare inerzia senza l'ajuto delle altrui lingue zelanti.

15. Il primo tomo conterrà

Ragionamento ingenuo, e storia sincera dell'origine delle Favole Teatrali

Difusa e puntuale analisi riflessiva dell'amore delle tre melarancie

Il Corvo

~~Il Re cervo~~ La Turandot

~~La Turandotte~~ Il re Cervo

Il secondo tomo

La Donna serpente

La Zobeide

Il Mostro turchino

I Pitocchi fortunati

Il terzo tomo

L'Augellino belverde

Il Re de' Genj

Il Cavaliere amico

La Doride

Il quarto tomo

Il desiderio della vendetta

La caduta di D. Elvira Regina di Navarra Prologo tragico

La vendetta nel precipizio

Il pubblico secreto

Le due notti affannose

Il tomo quinto

La Donna innamorata da vero

La Principessa Filosofa o sia il contraveleno

La cena male apparecchiata

Il Francese a Londra

Il Lacché gentiluomo

Eco e Narciso

Il tomo sesto

Le dodici satire di Nicola Boelò Desprò, tradotte in verso sciolto, con annotazioni e con un discorso del traduttore intitolato Ululati apologetici, e un sermone del medesimo in versi sciolti intitolato: Astrazione

Il tomo settimo

La Marfisa bizzarra Poema faceto

Il tomo ottavo

Canti due sul ratto delle fanciulle castellane di Venezia

La Tartana degl'influssi

I sudori d'Imeneo

Varie composizioni in versi satiriche

16. Ogni opera teatrale, ed ogni volume averà qualche breve prefazione in cui colla verità, idolo dell'Autore, che prenderà norma dai casi passati presenti e venturi procurerà facetamente sempre al possibile di allettare il Pubblico ch'egli ama per istinto, e per gratitudine, con ogni disinteresse.

17. Dipenderà dal med.^{mo} benigno Pubblico, a cui auguro felicissimi i giorni, il compatimento dello scrittore, e la fortuna della mia impresa.

IV.4 *Gli effetti prodotti dal manifesto Colombani*

In una delle nuove acquisizioni manoscritte (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Gozzi 3.2, cc. 37r e 38r [bianche le cc. 37ve 38v]) sono confluiti anche degli appunti, databili al 1774, sugli effetti prodotti dal manifesto Colombani, effetti di cui l'acceso polemismo gozziano dovette andare particolarmente fiero, se ebbe poi a farne estesa menzione sia nella celebre "lettera" a Baretti del 15 settembre 1776 sia in una redazione primitiva delle *Memorie inutili*³⁰⁰.

³⁰⁰ Entrambe citate *infra*, cap. V.1, pp. 257-258 e n. 308.

Pare opportuno darne pubblicazione (ancorché incompiuti), e per i toni particolarmente acerbi in cui sono redatti, e per l'esplicita identificazione del principale bersaglio polemico in quel Domenico Caminer che altrove non viene mai espressamente menzionato e che qui è invece ripetutamente indicato, e sia pur con le sole iniziali.

Quanto ai “timori” del tutto infondati, che la pubblicistica dei Caminer – come in genere la pubblicistica settecentesca – offrisse visibilità (e sia pur negativa) all'edizione gozziana appena compiuta, cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 95-100.

1. Prima di porre alle stampe gl'otto Tomi dell'opere mie ho prevenuto il Pubblico con un Manifesto, e l'ho dedicato a *Magnifici Signori Romanzieri Giornalisti, Manifesti e Fogliolantisti dell'Adria*.

2. Ho detto loro ch'io non credeva degne l'opere mie di menzione ne' loro Giornali, e che non meritavano né gl'estratti, né i riflessi delle scientifiche, riflessive e perspicacissime loro dita instancabili, e quanto [più] <di più> si legge in quel Manifesto.

3. La gentilezza che adorna specialmente il Signor D. C. s'è accesa, e volendo premiare la mia umiltà, diede commessione a' dottissimi artigli suoi di far menzione dell'opere mie ne' suoi fogli, che ancora gli Stampatori hanno la sofferenza di fare uscire da' torchi loro, perché la nostra Patria non resti priva di profonde beneficenze letterarie.

4. Nulla vale mi vale l'aver pubblicato, e ch'io e nulla mi varrà il replicare ch'io non ho date alle stampe coteste opere Teatrali per modelli di colte sceniche composizioni, ma ch'io l'ho date soltanto come scenici <allegorici> capricci popolari fortunatissimi, utili alle povere nostre comiche Truppe, ed a' nostri Teatri, verità autenticata dal corso di tredici anni di resistenza. ~~I nostri goffi <vilissimi> e ignorantissimi D. C. giornalisti ebbri dalla collera che ha in essi destato [quel disprezzo] <quella~~

derisione> in cui gli ho posti, e in cui gli porrò sempre e nulla mi vale l'aver apertamente sconsigliati gl'intelletti soccorritori de' Teatri dall'imitarle.

5. I nostri goffi, vilissimi, ignorantissimi, notissimi D. C. Giornalisti dell'Adria ebbri [~~dalla~~] <per la> collera in essi destata da quella derisione in cui gli ho posti, e in cui gli porrò instancabilmente <per zelo della mia Patria e mossi da una> ~~meschina~~ povera e superba disperazione, pubblicheranno [~~che nelle loro pozzanghere mensuali~~] <che quest'opere non sono degne> di menzione nelle loro pozzanghere mensuali, scordando ch'io ho comandato loro pubblicamente di non farla, e non volendo farne menzione, accecati per la bile, e bramosi di dirne male, faranno una interminabile menzione <di quest'opere> ne' loro plebei scartafacci <~~di quest'opere~~> e guardandomi col loro occhi di *disprezzo e di compassione*, ridicolo, non s'avvederanno di fare il contrario di ciò che vorrebbero. Non vederanno <col loro occhio di disprezzo e di compianto> che il dimostrare una rabbia scoperta contro un'opera la qualifica

CAPITOLO V
Valutazioni conclusive

V.1 *L'esordio del pensiero teorico gozziano: autorappresentazioni retrospettive*

Il viaggio attraverso i testi e, soprattutto, nei loro “retroscena” filologici e storico-critici, ci ha consentito di scoprire la peculiarità e lo spessore del pensiero teorico gozziano sin dalle sue prime *performances*.

Si tratta infatti di un pensiero che sin dagli esordi indossa movenze stilistiche e argomentative di eclatante originalità, tali da situarlo – deliberatamente – agli antipodi dalle «false in parte, in parte muffate, e in tutto pedantesche relazioni sul corso, e sull'effetto de' generi teatrali»³⁰¹, cioè i corredi prefativi con cui gli autori di teatro erano soliti varare le proprie iniziative editoriali e che Carlo stigmatizza con la sua graffiante lucidità.

Un'originalità che ha contribuito non poco a rendere disagevole un corretto approccio esegetico, già peraltro depistato dalle “autoesegesi” dell'autore stesso. Sulla genesi e gli obiettivi delle sue prime *performances* teoriche, infatti, Gozzi non ha mancato di consegnare a contemporanei e posteri chiavi di lettura tendenziose quanto coerenti con le proprie strategie autorappresentative.

Si consideri innanzitutto la romanzesca narrazione della genesi del *Fajel* e della relativa prefazione, rimasta consegnata ad una gustosa pagina delle *Memorie inutili*:

Il Sacchi mi pregò a tradurgli dal francese in versi, il *Fajel*, Tragedia del Signor d'Arnò, lusingandosi di riprodur con frutto la Ricci in quell'opera. Io risi della sua lusinga senza negare il favore.

Tradussi quell'opera di volo in poche sere. Mi risovviene, che una pignatuzza con dell'inchiostro e una trista penna lorda, e corta recatami dall'Apparatore de' Comici ne' stanzini del Teatro, nelle ore che i Comici facevano la Commedia, erano il mio scrittojo a quella velocissima traduzione.

Fu disposta per la Ricci la parte di Gabriella in quella Tragedia, e siccome prevedeva il poco buon avvenimento nel Teatro di quella opera crudele, volli che prima di entrare sulla scena, fosse pubblicata la mia traduzione

³⁰¹ Dal § 17 del MC, per cui si veda *supra* il relativo commento (cap. III.4).

formata colla pignatuzza d'inchostro, e col mozzicone di penna dell'Apparatore, colla stampa.

Un mio discorso di dissuasione intorno ad alcune opere teatrali francesi tradotte per i nostri Teatri, ch'io feci stampare unito alla barbara Tragedia del *Fajel*, fece nascere una Commedia, che si potrebbe intitolare: *Gl'iracondi per fanatismo*³⁰².

L'analisi della ricca documentazione testuale superstite consente di appurare che in realtà dovette essere proprio Gozzi a proporre alla compagnia Sacchi di sostituire alla progettata rappresentazione della *Gabriella* – la tragedia di Belloy tradotta dalla Caminer per i comici del Sant'Angelo – quella del *Fajel* di Baculard d'Arnaud (che peraltro sviluppa lo stesso argomento della *Gabriella*): per motivi di cavalleresca lealtà verso l'amica-rivale (non ledere gli interessi della compagnia concorrente per cui la Caminer prestava il suo operato) e, ad un tempo, di malizioso rilancio della sfida (potenziare l'offerta repertoriale della compagnia Sacchi con la traduzione di una tragedia geneticamente concorrente a quella messa in scena dalla compagnia antagonista)³⁰³, pur o proprio nella consapevolezza dell'azzardo, stanti le cospicue differenziazioni tra le risorse interpretative in campo³⁰⁴: a riprova di un coinvolgimento davvero agonistico nel sostenere le sorti della compagnia e – *cela va sans dire* – del proprio ruolo di autore-direttore artistico. Quanto alle circostanze rocambolesche in cui sarebbe stata realizzata la traduzione (*di volo, ne' stanzini del Teatro* mentre i comici erano in scena, auspici *una pignatuzza con dell'inchostro e una trista penna lorda, e corta*), se documentata effettivamente resta la celerità – peraltro non straordinaria – dell'operazione (che ricoprì l'arco di circa un mese)³⁰⁵, affatto mistificante risulta l'aura trasandata e dimessa con cui vengono raffigurati il coinvolgimento e la competenza dell'autore: ridotto al rango di umile operaio della penna a servizio di una compagnia in difficoltà, che si presta –meccanicamente e senza alcun interesse artistico-culturale – a prosaiche operazioni di rinnovo del “baule”, laddove invece Gozzi, sia nella

³⁰² *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 460-461 (dalla p. II, cap. IX).

³⁰³ Si veda sopra il commento al § 6 della PF (cap. III.2) e il cap. IV.1.

³⁰⁴ Cfr. il commento al § 36 della PF.

³⁰⁵ Cfr. *supra*, cap. II.2.2, pp. 39-40.

traduzione in sé e per sé che nell'ampia disanima prefativa che la correda, mostra una conoscenza molto ravvicinata, e inevitabilmente pregressa, delle più recenti sperimentazioni della tragediografia francese³⁰⁶ (che furono ben altra cosa da quei drammi flebili o tragedie domestiche con cui ordinariamente le si confonde) e si mostra in grado di valutarle in maniera disinvolta e perspicace, tutt'altro che liquidabile con le consuete categorie del conservatorismo misoneista e controriformatore e tale invece da risultare sorprendentemente coincidente con quella espressa da un capofila dei *philosophes* come Frédéric-Melchior Grimm³⁰⁷. Quanto infine al modo in cui vengono ricordati gli effetti della pubblicazione e in particolare del *discorso* proemiale, appare evidente che il compiacimento per l'arguto commento di sapore metateatrale (la pubblicazione di una tragedia che provoca la nascita di una "commedia") determina una definizione funzionalmente riduttiva del dispiego di energie teoriche e polemiste effettivamente messe in campo: giacché la prefazione al *Fajel* non si limita certo a prendere le distanze rispetto *ad alcune opere teatrali francesi tradotte per i nostri Teatri*, ma fa semmai di tale istanza il pretesto – come vedremo – per disegnare un'articolata idea del teatro, che fosse di promozione e sostegno al già delineato progetto editoriale e agli ulteriori sviluppi teorici che attraverso di esso avrebbero preso corpo.

Analogo discorso potrebbe farsi per il manifesto Colombani, la cui fisionomia e i cui effetti sono stati dall'autore stesso filtrati, in più occasioni, attraverso una lente narrativa che, focalizzandone esclusivamente alcuni connotati, ne ha al contempo – con piena cognizione di causa – oscurati altri, per certo non meno rilevanti:

Publicai un Manifesto lunghetto bizzarro, adattato alla materia, e pungente con urbanità il drappello de' miei avversari pubblicatori di fogli periodici che avevano abbajato sempre a' miei teatrali caprici, dalle smanie de' quali trassi sempre uno de' miei spassi filosofici democraziani³⁰⁸.

³⁰⁶ Cfr. il commento al § 6 della PF.

³⁰⁷ Si veda il commento ai §§ 5, 19 e 24 della PF.

³⁰⁸ *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 519 (dalla p. II cap. XV della redazione originaria).

Altrove, con maggiore franchezza, l'*urbanità* era stata indicata come *audace ironia derisoria*, e il *drappello de' suoi avversari* crocifisso alla taccia di *mosche culaie persecutrici*, la cui *velenosa bile* il manifesto aveva inteso deliberatamente *promuovere*, non mancando di centrare il bersaglio facendo sì che poi *il ronzio di quest'insetti assordasse*³⁰⁹. Se indubitabile resta la dirimpente originalità dell'impaginazione stilistica del manifesto, e in particolare la dedicatoria ai *Magnifici Romanzieri, Fogliolantisti e Giornalisti odierni dell'Adria* (in cui peraltro Gozzi ha modo di radiografare, con un'acutezza diagnostica davvero "inattuale" alcuni processi degenerativi della modernità *in statu nascendi*)³¹⁰, altrettanto evidente è l'oscuramento in cui le retrospettive "autoesegesi" d'autore fanno strategicamente scivolare non solo la sua natura retorica, ma anche e soprattutto quello che era stato il reale obiettivo polemico del testo, nonché la portata del suo impegno teorico. Infatti, come anche – e ancor più – in questo caso – consente di appurare una ricca stratigrafia compositiva, il manifesto Colombani si presentava in origine con una fisionomia molto più prossima a quella di una canonica informativa libraria (in cui non solo era del tutto assente la dedicatoria, ma la prospettiva argomentativa si avvaleva addirittura di una "figura dello schermo", quella dell'editore che presenta al pubblico la nuova "merce", promuovendone la vendita) e viene poi

³⁰⁹ Sono espressioni ricorrenti nella "lettera" a Giuseppe Baretti del 15 settembre 1776, e il cui contesto merita citare per intero:

«Pubblicai in istampa un Manifesto dell'edizione ch'io disponeva di fare di otto volumi. Quel Manifesto, ch'è un'ardita, e risoluta esposizione delle ragioni che m'inducevano, e una giusta minaccia, e una riflessiva ripulsa in difesa del mio Pubblico, del nome vostro, del mio, e della mia Truppa Comica che aveva soccorsa, fu da me dedicato con una audace ironia derisoria, e meritata a' *Magnifici Romanzieri, Fogliolantisti e Giornalisti odierni dell'Adria*.

Queste mosche culaie m'avevano tenuto dietro per il corso di quattr'anni, e col pretesto di sostenere il Goldoni, e col malizioso zelo di commiserazione a' nostri Teatri, e con de' sciocchi suggerimenti, e tirandomi di que' calci che possono tirare le mosche.

Vi confesso che la dedicatoria del manifesto che fu pubblicato, e donato, conteneva que' sentimenti, che giudicai attissimi a promuovere tutta la velenosa bile delle mie mosche culaie persecutrici.

Non penerete a credere che dopo una tale pubblicazione il ronzio di quest'insetti assordasse» (*Lettere*, cit., pp. 123-124).

³¹⁰ Cfr. il commento al § 1 della dedica del MC; sul tema, si veda Anna Scannapieco, «Vorrei io pure contribuire ai vostri Fogli con qualche curiosità»: spunti di riflessione du Goldoni e il giornalismo settecentesco, in *Goldoni e la modernità*, Atti del Convegno (Padova, 29-31 ottobre 2008) in «Problemi di critica godoniana», XVI, 2009, pp. 309-331.

radicalmente modificando struttura, toni, elaborazione concettuale sotto la determinante spinta dell'ambiziosa e pericolosa "discesa in campo" editoriale della Caminer. La pubblicazione del t. I delle *Composizioni teatrali moderne*, corredato da un importante preambolo programmatico che intendeva suggellare il farsi egemone del nuovo modello teatrale perseguito dalla giovane autrice, rivoluziona infatti le originarie coordinate argomentative del manifesto, le sottopone a un fitto travaglio rielaborativo (e viene a incidere sulla simultanea ridefinizione dell'assetto redazionale del *Ragionamento ingenuo*), acuendone fino allo spasimo l'impegno polemico e teorico. E se, in una redazione intermedia, il serrato confronto con la giovanissima e temibile concorrente restava in bilico tra attacco critico e proteste di (galante) amicizia e la *noluntas auctoris* si esprimeva in una delle sue più ardite esibizioni (giungendo a fare della Caminer una persuasa *promoter* della pubblicazione gozziana), in quella definitiva le distanze si fanno aspre e nette, e, soprattutto, sfumano il pur centrale bersaglio polemico del progetto teatrale antagonista in una più generale strategia di attacco ai presunti denigratori del proprio operato drammaturgico (sostanzialmente identificati con «L'Europa letteraria», che d'altronde ben si prestava a dissimulare antonomasticamente la stessa Caminer, altrove dal Gozzi definita «Capitanessa d'un Giornale intitolato: *L'Europa letteraria*»)³¹¹. Resta insomma acclarata la tecnica del "creare il nemico da cui difendersi", così come – parallelamente – l'irruente impulso militante che riorienta e anima il manifesto e quell'edizione che esso, "per amor di patria", annuncia³¹².

³¹¹ Al riguardo, cfr. quanto argomentato nel cap. II.3.2, pp. 73-75 e nel commento alla dedica del MC; la citazione a testo è desunta dalla "lettera" a Baretti del 15 settembre 1776 (Gozzi, *Lettere*, cit., p. 120).

³¹² Sulla strategia del "creare il nemico da cui difendersi", cfr. Scannapieco, *Carlo Gozzi*, cit., in part. pp. 29-42.

V.2 *L'esordio del pensiero teorico gozziano: lineamenti fondamentali*

Avvolte in una fitta tramatura retorica (quella della dissimulazione, quella dell'*indignatio*, quella della denigrazione: i cui processi genetici e rielaborativi – messi a nudo dall'indagine filologica – ben ne illuminano dinamiche e strategie)³¹³, le prime prove dell'impegno teorico gozziano offrono un nitido disegno in miniatura di quelle che saranno le principali coordinate entro cui prenderà forma l'impetuoso sviluppo del *Ragionamento ingenuo*, con cui non a caso intrattengono un serrato dialogo intertestuale, continuamente punteggiato di tensioni analettiche e prolettiche³¹⁴. Proviamo a ripercorrerne il tracciato e i principali snodi, demandando al commento la documentazione analitica e l'approfondimento.

L'asse fondamentale attorno a cui si dispongono tutti i rilievi gozziani appare indubbiamente quello di una visione lucida e disincantata – quanto inedita nel dibattito culturale settecentesco – del fare teatrale, insistentemente ricondotto alle sue coordinate produttive. Quella che diverrà poi nel tempo la canonica definizione del teatro come «ricinto di divertimento», e che affiora con decisione sin dalla prefazione al *Fajel*³¹⁵, ben lontana dal limitarsi a significare – intramontabile adagio interpretativo – una concezione del teatro come edonistica evasione, chiama piuttosto in causa le caratteristiche di una vera e propria industria dello spettacolo, le cui regole rivestono pronunciato e vincolante valore in un contesto come quello italiano, «dove regna una particolare inclinazione al Teatro, e dove i Teatri, e le Comiche Truppe sono abbondanti»³¹⁶. Una stringente logica di mercato (forte domanda di intrattenimento spettacolare, moltiplicarsi dei centri di

³¹³ Per la disamina delle singole occorrenze di ciascuna di queste retoriche, si veda *passim* il commento a PF e MC (capp. III.2 e III.4).

³¹⁴ Infatti, se tanto PF che MC anticipano motivi che saranno oggetto di esteso sviluppo nel *Ragionamento ingenuo*, quest'ultimo d'altro canto farà frequente ricorso a citazioni testuali dei due “preamboli”, e segnatamente dalla PF.

³¹⁵ Cfr. §§ 72 e 87.

³¹⁶ Dal § 48 della PF.

produzione, conseguente esigenza di alimentare incessantemente l'offerta repertoriale) governa la civiltà teatrale italiana e ne definisce le leggi. Prima tra tutte, quella della *novità* come requisito indispensabile di una produzione drammaturgica che per ambire ad un effettivo riscontro spettacolare deve saper rispondere all'orizzonte d'attesa del pubblico e soddisfarne la costitutiva esigenza di cambiamento. Un dato strutturale, questo, che Gozzi si limita a rilevare con disincantato realismo, guardandosi bene dal censurarne la presunta insufficienza morale e civile: senza insomma chiamare in causa – per dirla con le canoniche lamentazioni di un Chiari – le «inclinazioni del volgo incostante, che cangia di genio ne' divertimenti come fa nelle vesti; e che ogni anno introdurre vorrebbe ne' spettacoli ancora una moda diversa»³¹⁷; ma piuttosto considerando come «l'umanità per lo più oppressa dalle amare circostanze, e dagli acerbi pensieri, concorre alla Commedia per trarne qualche sollievo», e avrebbe ben «ragione di non concorrere al Teatro perpetuamente ad ascoltare de' ripetitori [...] d'una composizione ch'*ella* sa a memoria»³¹⁸. Un dato, inoltre, la cui evidenza è così storicamente acclarata da poter consentire sinanche delle periodizzazioni:

Facendo un giusto esame al tempo trascorso, troveremo che i scrittori teatrali, se hanno voluto procurare dell'utile alle comiche Truppe, o a se medesimi, furono in necessità di cambiare l'aspetto ai generi di Teatro ogni quindici o vent'anni, donando loro un'aria di novità che abbagli, cagioni del movimento, desti della curiosità, e de' discorsi nel popolo³¹⁹.

L'indispensabile requisito della novità comporta inevitabilmente il corollario dell'ineludibile destino delle produzioni teatrali: tutte *effimere passeggere*, in particolare se – ed è solo apparente paradosso – affidate alla rassicurante fissità della scrittura. Sono infatti proprio le opere premeditate e distese – argomenta Carlo, peraltro echeggiando penetranti osservazioni che

³¹⁷ Pietro Chiari, *Osservazioni critiche sopra l'Inganno Amorofo*, in *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari*, t. III, Venezia, Bettinelli, 1758, p. 272.

³¹⁸ Le citazioni sono desunte rispettivamente dai §§ 61 e 47 della PF.

³¹⁹ PF, § 44.

erano state proprie del fratello Gasparo³²⁰ – ad essere geneticamente condannate all’obsolescenza, data la loro strutturale impossibilità di rinnovarsi. E se «l’aspetto di novità è il maggior vantaggio che possano avere sopra un Pubblico» anche le “cattive” rappresentazioni premeditate, godendo pertanto, in forza di quello, di un riscontro spettacolare lusinghiero quanto quello delle “ottime”, su tutte poi l’oblio spettacolare stende necessariamente le sue spesse coltri: nel caso delle prime, perché “svaporato il bagliore della novità” se ne colgono «tutti gli assurdi, e i difetti»; in quello delle seconde, perché la loro «immortalità» può essere garantita non certo sulle scene ma solo da «un posto nelle librerie»³²¹. E senza comunque nulla, pregiudizialmente, togliere al contributo di una drammatica meditata e colta, resta il disarmante dato di fatto – ancora una volta rilevato con ferma lucidità diagnostica – che «per far sussistere il divertimento del Teatro in questa Metropoli popolata [Venezia], e dare sostegno a quattro numerose Comiche truppe, che in essa per sei mesi dell’anno si procurano il vitto» non possono certo bastare le «poche, e colte composizioni, frutto dell’ozio de’ Cavalieri»³²². È precisamente in questa prospettiva che dal *Fajel* al manifesto Colombani può sempre più distintamente motivarsi quella riabilitazione di Goldoni che verrà poi debitamente sviluppata nel *Ragionamento ingenuo*, e che qui trova forse la sua più netta formulazione: giacché dell’antico, e ormai ammirato, avversario viene a chiare lettere affermata la capacità di aver garantito ai comici il continuo ricambio e

³²⁰ Si veda il commento ai §§ 43 e 47 della PF.

³²¹ Dai §§ 7 e 47 della PF. Su tale problematica, si vedano le acute osservazioni di Roberto Tessari: «simili considerazioni mettono a fuoco in termini inediti il rapporto tra drammaturgia e scena. Gozzi, in virtù dei tempi, può ormai guardare al restaurato predominio del testo sull’improvvisazione attoriale considerandolo *una* delle vie praticabili per il gioco rappresentativo. [...] poiché intende prender posizione senza riserve dalla parte dello *spettacolo* e dei suoi *effetti immediatamente sensibili* sul pubblico, evidenzia crudamente il paradosso in cui si congiungono e si oppongono l’effimero della scena e la pretesa d’eterno insita nelle opere scritte a essa destinate. L’*opus* drammaturgico tutto in sé compiuto possiede, certo, lo statuto privilegiato del colto genere letterario, eppure questa sua ipotetica perfezione, a confronto con gli specifici statuti dell’arte rappresentativa, non può impedirgli di soggiacere, qualora non si verifichi l’intervento del sempre nuovo *effimero* spettacolare, a un destino di spiazzamento nel tempo» (Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 86; corsivo originale).

³²² Dal § 68 della PF. Per la fondatezza storica del dato, cfr. Anna Scannapieco, «...*gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio*». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, in «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238.

arricchimento repertoriale, tanto più degna di nota in un panorama che, dopo il suo allontanamento dalle scene veneziane e nazionali, si è reso vistosamente depauperato e che non può non rimpiangere quell'eccezionale esperienza («io auguro agli spettatori italiani il divertimento, e a' Comici dell'Italia l'utile che seppe dare il Signor Goldoni per forse tre lustri»)³²³. Proprio l'inedita prospettiva valutativa – e il suo disincantato realismo – consentono peraltro a Gozzi di cogliere appieno significato e valore del fenomeno-Goldoni (come già d'altronde annunciava – in un caustico negativo – il disegno tracciato nel geniale *pamphlet* del *Teatro comico all'osteria del Pellegrino*)³²⁴, appunto non risolto e imbalsamato nella fuorviante categoria del Riformatore, ma piuttosto illuminato nella sua infaticabile ricerca e produttività sperimentale (quella che, fra le altre cose, lo aveva portato ad anticipare «il genere teatrale melanconico», ora millantato come «derrata prelibatissima» dagli infranciosati «torbidi ingegnetti»)³²⁵; e gli permettono di rivendicare, a ragion veduta, la maggiore perspicacia e attendibilità della propria valutazione rispetto al «cinguettare delle lodi appassionate per interesse di questo scrittore» che «disonora a un tratto il Signor Goldoni, ed il Pubblico»³²⁶.

Naturalmente, in questa stessa prospettiva può accamparsi, nel bel mezzo di una puntuale disanima delle più recenti sperimentazioni drammaturgiche d'oltralpe e del tutto in controtendenza con l'orientamento ideologico tracciato dalla storiografia teatrale settecentesca (da Riccoboni a Quadrio al recentissimo Milizia), nonché beninteso con il polemismo occasionale e strumentale di un Goldoni o con quello, ben più sistematico e accademico di un Chiari³²⁷, una meditata apologia della «Commedia improvvisa dell'arte

³²³ La citazione è tratta dal § 22 del MC. Cfr. anche il § 49 della PF e il relativo commento.

³²⁴ Su tale motivo, cfr. Anna Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: "Osmano re di Tunisi"*, in «Quaderni Veneti», n. 20, dicembre 1994, pp. 9-56, in part. pp. 9-15.

³²⁵ Citazioni tratte rispettivamente dal §18 del MC e dal § 41 della PF.

³²⁶ Dal § 22 del MC; Per l'eccezionalità della posizione di Gozzi rispetto a Goldoni nel panorama culturale coevo – pronto a intonare il lamento del "Riformatore proscritto", ma sostanzialmente intento a rimuoverne il ricordo – cfr. Ead., *Tra mitografia e rimozione: il multiforme esilio del "Molière italiano"*, cit., in part. pp. 152-156.

³²⁷ Per Goldoni cfr. Ead., *Goldoni tra teoria e prassi*, cit.; sui rapporti tra Chiari e commedia dell'arte, oltre a quanto osservato nel commento al § 4 della dedica del MC, si veda in particolare Roberto Tessari, *Armonie e dissonanze del comico*, in *Pietro Chiari e il*

comica», unico genere che, nelle peculiari condizioni iperproduttive della civiltà teatrale italiana, può vantare i requisiti della *fissità* e della *possibilità*³²⁸, e che difatti gode di una plurisecolare fortuna in tutto il territorio nazionale («in Italia [...] da tre secoli, sopra a tutti i Teatri, trionfa in fortuna»)³²⁹. Grazie alla pura evidenza del dato – ancora una volta, rilevato con una penetrazione diagnostica che sa dissipare tutte le cortine fumogene delle ansie e delle utopie “riformistiche” – Gozzi può cestinare con un colpo secco le annose scomuniche comminate contro la pretesa illecità morale e civile della tradizione dell’Arte invitando ad esercitarsi in una panoramica a volo d’uccello sulla sua incontrovertibile tenuta («Essendo permessi da’ prudenti Governi i Teatri a fine di divertire i popoli con delle facezie innocenti, e de’ specchi di buona morale, se da tre secoli la Commedia improvvisa italiana ben esercitata, sarà un divertimento concesso e adottato dalla nostra nazione [...]»), nonché additando, sinteticamente quanto efficacemente, il segreto della sua funzionalità e dunque della sua redditività spettacolare:

Ella, essendo sempre la stessa, è sempre rinnovata nel suo aspetto, e ne’ suoi dialoghi da novelli bizzarri spiriti che la rappresentano, e che meritamente si guadagnano la pubblica grazia, ingentilendo l’arte, i caratteri, e i sali, con proporzione a’ secoli dirozzati³³⁰.

Anche la commedia dell’arte, peraltro, non si sottrae alla regola madre della moderna industria dello spettacolo, e anch’essa ha dunque bisogno di essere proposta all’interno di un ventaglio repertoriale che ne «rinvigorisca l’aspetto di novità». Proprio in base a questo presupposto, Gozzi sottolinea l’eccellenza manageriale del Truffaldino Sacchi, che, lungi dal ripiegarsi – con funesta miopia imprenditoriale – in una settorializzazione dell’offerta spettacolare, ha l’avvedutezza di allenare il pur applauditissimo profilo

teatro europeo del Settecento, Atti del Convegno (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di Carmelo Alberti, Vicenza, Neri Pozza 1986, pp. 189-214.

³²⁸ Dal § 54 della PF, per cui si veda il relativo commento (cap. III.2); il valore nevralgico dell’assunto farà sì che l’espressione sarà oggetto di citazione testuale tanto nel MC che nel *Ragionamento ingenuo*.

³²⁹ Dal § 48 della PF.

³³⁰ Cfr. *ibidem*, e il relativo commento (cap. III.2).

professionale della propria compagnia ad una flessibilità interpretativa che faccia da «trincieramento» all'inesorabile legge del mercato:

Il Sacchi rinomato Truffaldino è l'unico oggidì tra i Comici dell'Italia, che intenda le circostanze de' tempi, e il ben condurre una Truppa Comica, perché non resti sterile l'utilità della sua professione. Egli tiene la sua Compagnia esercitata nella Commedia improvvisa, e ben provveduta de' più atti personaggi a una tale rappresentazione; ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona Tragedia, Tragicommedia, o Commedia, composta o tradotta che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata. Per tal modo egli dà respiro, e rinvigorisce l'aspetto di novità alla Commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel Teatro con frutto per quanto è lungo l'anno, e si ripara da' pregiudizi che gli può cagionare una coltura sino ad ora nell'Italia sognata. Entro a tali trincieramenti si coltiva, e si diverte il Pubblico, e si ricevono dal Pubblico que' soccorsi che ha il Sacchi, a torto invidiati da que' Comici che non sanno né la loro professione, né l'utilità che può venire a quell'arte che esercitano nell'Italia³³¹.

In questo riconoscimento della virtù imprenditoriale di Sacchi – davvero unico nella pur articolata apologetica che aureolò la fama del grande attore – Gozzi richiamava quello che era stato il principale punto di forza del successo dei professionisti della tradizione attorica italiana, riecheggiando, forse consapevolmente, la testimonianza che ne aveva offerto il Riccoboni dell'*Histoire du théâtre italien* (1728):

Nous ne pouvons pas douter que les Comédiens ne jouassent en même tems la Comédie à l'impromptu à son ordinaire & telle qu'elle étoit, & la Tragedie & la Comédie écrite, & par là leur Théâtre avoit les deux qualités, de donner du grand & du bon, du plaisant & du comique. [...] Ces Comédiens firent précisément ce que fait le bon economer, qui, quoiqu'il se fasse un habit neuf, conserve soigneusement le vieux pour tous les malheurs qui pourroient arriver. [...] Ils se trouverent bien d'entralasser la bonne Comédie écrite à leur vieille Comédie à l'impromptu; ils perdoient, il est vrai, leur Arlequin, le Pantalon, le Docteur & les autres Acteurs masqués pour deux ou trois jours de la Semaine peut-être, mais il se faisoient reparoître les autres jours & avec plus d'éclat, sans doute à cause du petit intervalle occupé par la bonne Comédie écrite, mais froide néanmoins au

³³¹ PF, § 52.

goût des Spectateurs accoûtumés aux jeux & au masque d'Arlequin qui plaît & qui plaira toujours infiniment³³².

A prescindere dalla (peraltro verosimile) ascendenza riccoboniana, sta di fatto che Gozzi supera *d'emblée* giustapposizioni che si erano venute sempre più cristallizzando nel dibattito culturale settecentesco ed avevano acquisito quasi l'aura del senso comune, pur essendo considerevolmente distanti dalle concrete pratiche spettacolari: basti considerare il repertorio di una *troupe* come quella del Teatro San Luca, che pure avrebbe dovuto più di ogni altra incarnare le istanze "riformatrici" del suo poeta di compagnia e che invece – con avallo peraltro dello stesso Goldoni – attingeva sistematicamente alla tradizione dell'improvviso³³³; o basti rivedere in quante occasioni il «Plutarco dei comici italiani»³³⁴, il Francesco Bartoli autore delle *Notizie storiche de' Comici italiani*, potesse caratterizzare il profilo degli attori suoi contemporanei mettendo in luce la loro eccellenza interpretativa «egualmente nelle Comedie all'improvviso come nelle premeditate».

Forse perché «non figliuolo della venale impostura, ma della candida, e disinteressata verità»³³⁵ (o, altrimenti detto, perché profondamente avverso agli orientamenti culturali egemoni e alle loro strategie propagandistiche), il Solitario si mostra dunque in grado di cogliere – al di là di ogni strumentale opposizione – il "segreto" di una grande tradizione attorica e impresariale³³⁶ e la sua potenziale vitalità; così come sa anche, da perspicace e sensibile conoscitore qual egli è della materia teatrale e delle linee evolutive in atto, distinguere e pronosticare gli effetti del progressivo affermarsi di una

³³² Louis Riccoboni, *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660, et une Dissertation sur la Tragedie Moderne*, Paris, Pierre Delormel, 1728, pp. 45, 54-55.

³³³ Su tale problematica, cfr. Scannapieco, «...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio», cit., in part. pp. 143-183.

³³⁴ Così nella definizione di Alessandro D'Ancona, *Viaggiatori e avventurieri*, Firenze, Sansoni, 1911, ristampa con prefazione di Ettore Bonora, *ivi*, 1974, pp. 108-109.

³³⁵ Dal § 25 del MC.

³³⁶ Il riferimento va naturalmente ad uno dei contributi più decisivi negli studi di settore: Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la casa Usher, 1992².

spettacolarità “monologica”, esclusivamente rapita dal nuovo *appeal* della drammaturgia premeditata:

Io non ho mai veduti i Comici dell’Italia, che per loro infallibile sciagura hanno abbandonato l’esercizio della Commedia improvvisa dell’arte (particolarità apprezzabile della sola loro nazione) in peggior cimento d’oggi. Gli vediamo ridotti omai, (dopo la decadenza del Signor Goldoni, che gli sostenne, per disgrazia loro, con qualche merito alquanto tempo) mal consigliati, e peggio soccorsi, ad appoggiare tutta la sorte loro a pochi, e più brutti mostri romanzeschi teatrali che partorisca la Francia, e che si rubano, e si contendono tra di loro, per qualche caso avventurato che videro di concorso accidentale, cagionato dalla scarsezza di produzioni degl’italiani, da un Pubblico in traccia di divertimenti, e bramoso di produzioni novelle³³⁷.

Al di là della contingente polemica verso la nuova produzione d’oltralpe – su cui torneremo tra breve – quello che ancora una volta viene, per altra via, ribadito è il basilare requisito della *novità* che governa la moderna industria dello spettacolo e il fondamentale *atout* che può al riguardo garantire quella vera e propria gloria nazionale che è la tradizione dell’Arte: una tradizione il cui pernicioso tramonto – poi ratificato dall’altezza cronologica della *Più lunga lettera* – viene sin d’ora paventato, con amara e disincantata lungimiranza, come altamente verosimile.

Tanto più, eventualmente, irrimediabili gli effetti di quel tramonto perché un’offerta spettacolare che abbia una qualche ambizione di successo non può non rispondere al «gusto natio». A governare infatti la logica della redditività spettacolare, infatti, è quello che potrebbe definirsi un elemento complementare e opposto dell’inesausta richiesta di *novità*, vale a dire la *noia* che possono inevitabilmente ispirare «i generi teatrali d’un’indole seguente, o imitata, nelle nazioni», cioè le proposte spettacolari egemoni in un determinato contesto socio-culturale e antropologico, e che può temporaneamente favorire l’esportazione e il successo di modelli teatrali stranieri. Ma se «la noia [...] è quella sola che in apparenza talora cambia delle nazioni i gusti», questi in realtà «virtualmente non si cambiano mai alla radice», sicché qualsiasi ampliamento repertoriale dovuto a fenomeni di

³³⁷ PF, § 49

importazione va tenuto nel conto di «Fenomeno passeggero» per eccellenza, destinato a un subitaneo «disprezzo dalle nazioni, le quali ricadono nel loro gusto natio»³³⁸. Anche da questo punto di vista la versatilità della tradizione attorica italiana può essere considerata la vera e propria spina dorsale della nostra storia teatrale, e coloro che «per fanatismo, o per una vile mercede si sono ridotti a combatterla con de' piacevoli visacci di nausea», sono irresponsabili sabotatori dell'effettiva vitalità della tradizione teatrale nazionale, nonché dei subdoli e nefasti manipolatori delle coscienze, dei veri e propri «traditori del *loro* Pubblico, se cercano con un falso zelo, e coll'impostura di farlo disgustare e nauseare, di ciò ch'ei gode»³³⁹.

È, questo, un altro punto nevralgico del pensiero teorico gozziano, per solito neanche rilevato: quello cioè del patriottismo, dello «scoperto e disinteressato amore per la mia Patria»³⁴⁰ che muove la sua battaglia culturale e il suo operato drammaturgico e che gli fa rimarcare l'importanza della «parzialità naturale che si deve avere alla propria nazione, e il debito che abbiamo di animare i talenti nazionali»³⁴¹. Non si tratta – vale precisarlo subito – dell'accigliata e affatto ottusa difensiva in cui si trincerava un conservatore sciovinista: ché anzi Gozzi – contrariamente a quanto ama ripetere la *communis opinio* della critica³⁴² – oltre a mostrarsi conoscitore ravvicinato e attento delle più recenti sperimentazioni d'oltralpe, sa, a più riprese, esprimere una meditata apertura al repertorio estero³⁴³: e piuttosto quello che intende colpire è una sorta di aberrante fondamentalismo culturale, espresso da alcuni «geni dell'Italia facetamente appassionati per tutto ciò che non è parto degli Italiani»³⁴⁴, i quali

³³⁸ *Ivi*, § 76.

³³⁹ Dai §§ 53-54 della PF.

³⁴⁰ Così nel § 3 dell'avvertenza all'editore che correda la PF.

³⁴¹ Dal § 41 della PF.

³⁴² Ancora oggi ben in auge, come dimostra la lapidaria convinzione di Camilla Cederna secondo cui per Gozzi la nuova produzione francese annovererebbe solo «opere scadenti e prive di qualsiasi originalità»; convinzione cui fa da perfetto *pendant* l'altra secondo cui l'autore propenderebbe «nettamente per un teatro di puro divertimento» (Camilla M. Cederna, *Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur*, cit., pp. 223-242; le citazioni alle pp. 233 e 237n).

³⁴³ Si vedano, con i relativi commenti, i §§ 38-39 e 51 della PF, nonché il § 17 del MC.

³⁴⁴ Dal § 40 della PF.

lungi dal farsi oggetto d'impresa di donare all'Italia, ben tradotti, i colti parti de' forestieri per onorarli, e per aggiungere a' divertimenti nostri, si sono fatti anzi unico oggetto d'impresa il disturbare, e il far volteggiare il genio naturale della propria nazione ne' suoi passatempi, e di annichillare, se loro venisse fatto, delle povere genti benemerite nell'arte comica nazionale favorite dal Pubblico, opponendo delle opere che non sono figliuole dell'Italia, tradotte in un modo che disonora gl'esteri, e l'Italia medesima³⁴⁵.

Che nella filigrana del tracciato argomentativo si possa agevolmente distinguere la strategica offensiva verso quella che si stava dimostrando la sua più temibile antagonista nel mercato teatrale veneziano, Elisabetta Caminer³⁴⁶, non deve far perdere di vista la più generale portata teorica del punto di vista che Gozzi viene qui esercitando: intento a sondare gli effetti del monologismo e dell'unilateralità, le «imprudenti insidie» di quelli che – con una formulazione ossimorica straordinariamente acuta – può definire i «ciechi alluminati»³⁴⁷. A questi può opporre l'importanza politico-culturale della varietà e dell'alternanza, della produttività dei contrari, beffardamente ricordando l'eloquente valore proprio del modello spettacolare francese:

ci consoli il vedere dove inclina con insistenza il concorso de' popoli nostri, e l'esempio che abbiamo nell'educato Pubblico della Francia, dove la commedia dell'arte italiana, e l'opera comica francese colle parodie, le critiche, le facete stravaganze, e le maschere antiche, hanno quel popolare favore, che fa spesso tremare le più leggiadre, e regolate rappresentazioni comiche, e tragiche³⁴⁸.

In Italia, invece, una fanatica soggezione culturale verso alcuni dei modelli drammaturgici d'oltralpe (i «pochi, e più brutti mostri romanzeschi teatrali che partorisca la Francia») inquina la pubblica opinione e dunque l'orizzonte d'attesa del pubblico teatrale, disorientando e distogliendo dal proprio utile tanto i comici quanto i poeti teatrali: questi ultimi, in

³⁴⁵ *Ivi*, § 63.

³⁴⁶ Per una puntuale documentazione di tale dato, si vedano il commento, *passim*, tanto della PF che del MC (capp. III.2 e III.4).

³⁴⁷ Così nel § 89 della PF. Per gli effetti, culturalmente e socialmente devastanti, del “monologismo” teatrale, cfr. anche il § 88 e relativo commento (cap. III.2).

³⁴⁸ PF, § 89. È un motivo su cui si intratterrà a lungo l'*Appendice al ragionamento ingenuo*.

particolare, sono segnati da una vera e propria inerzia creativa, «immersi» come sono

in una vergognosa indolenza, e fatti schiavi d'una vilissima soggezione degl'esteri scrittori a segno di essersi ridotti a confinare i talenti loro unicamente a razzolare come galline, a fiutare come brachetti e a tradurre, come fanno, quelle opere de' francesi che al loro odorato sembrano opportune a sostenere le comiche Truppe dell'Italia³⁴⁹.

A questa perniciosa distorsione prospettica, Gozzi oppone – e non solo, come vedremo subito, per gusto della provocazione satirica – la possibilità per i «talenti italiani» di attingere a nuove fonti drammaturgiche, senza passare per l'umiliante e controproducente scimmieggiamiento di modelli esteri: di qui l'invito a navigare per il «mare di Romanzi, di Novelle, di Cause celebri, che abbiamo in istampa»³⁵⁰ e che possono ben fornire – senza sottomettersi alle forche caudine della sudditanza culturale ed esterofila, e viceversa estrovertendo le proprie facoltà creative, consone all'orizzonte nazionale di riferimento – «argomenti da esercitarsi nel tessere delle nuove rappresentazioni». Perché, insomma, affannarsi a tradurre l'*Eugenia* di Beaumarchais quando si può direttamente attingere alla sua fonte romanzesca (*El diablo cojuelo* di Luis Vélez de Guera), come Gozzi stesso non aveva mancato di sperimentare³⁵¹?

«Stimolare gl'Italiani a delle produzioni loro proprie»³⁵² è dunque uno degli obiettivi fondamentali del modello teorico e operativo che il Solitario intende offrire ai suoi connazionali, nel tentativo, tenacemente perseguito, di ridare visibilità e slancio alla storia del teatro italiano, finalmente contemplata al di là di ogni apriori, accademico o ideologico, e costantemente ricondotta alle sue costanti produttive e fruttive (come quella, vincolante quante altre mai, per cui «le circostanze forti sono quelle che fermano gli spettatori italiani, e non l'arte de' soli sentimenti delicati nelle

³⁴⁹ PF, § 50.

³⁵⁰ *Ivi*, § 57; in particolare per il genere delle “cause celebri”, si veda il relativo commento (cap. III.2), nonché quello al § 6 della dedica di MC (cap. III.4).

³⁵¹ Cfr. PF, § 58 e relativo commento (cap. III.2).

³⁵² MC, § 20.

lagrimevoli rappresentazioni di piccola circostanza», sicché – ancora una volta in netta controtendenza con gli orientamenti culturali egemoni³⁵³ – un eventuale modello estero di riferimento può essere additato nella drammaturgia spagnola³⁵⁴).

Un contributo a tracciare, e ad alimentare, la storia del teatro italiano viene naturalmente dalle pratiche drammaturgiche dello stesso Gozzi: non certo perché l'autore si sia «giammai immaginato di passare [...] per legislatore di opere teatrali»³⁵⁵ e nemmeno perché ingannato dalla lusinga di poter fornire con il proprio operato materia di imitazione, nella franca consapevolezza che «un genere teatrale ch'ebbe buona sorte, uscito da una penna, imitato da una penna diversa, ha per lo più un esito sfortunato che fa poco onore»³⁵⁶. Più in generale, il Solitario sembra tanto rifuggire da qualsiasi programmaticità precettistica quanto aprirsi ad un'estesa varietà di sperimentazioni che sappiano rispondere a «piacere del pubblico» e «utilità de' Comici»³⁵⁷: sullo sfondo dell'inflexibile coscienza «che nulla riguardo lo spettacolo teatrale è durabile», e nell'intima persuasione che «l'arte sola può far belli, e immortali tanto il vero, quanto il favoloso, e che lo scrittore senz'arte, non fa che guastare gli argomenti di verità, e di finzione»³⁵⁸.

A sostegno della fondatezza di tali convinzioni, il teatro di Carlo Gozzi può offrire la paradossale quanto palmare riprova che «ne' falsi, e fanciulleschi argomenti è più difficile il tener fermo un Uditorio, e il commoverlo sino al grado delle lagrime che con un argomento naturale, e di verità»³⁵⁹: e ciò in virtù di un'originale rivisitazione e rivitalizzazione del canone della mimesi, capace di filtrare l'«imitazione della verità e della natura» attraverso la prospettiva di un disegno allegorico e del «mirabile», in cui si amalgamano

³⁵³ Sul tema, cfr. Anna Scannapieco, «Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi), in *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, a cura di Susanne Winter, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 43-56.

³⁵⁴ Cfr. MC, § 20.

³⁵⁵ PF, § 80.

³⁵⁶ PF, § 81.

³⁵⁷ «Crederò a proposito tutti i generi, che intratterranno con piacere del Pubblico, e con utilità de' Comici, ne' Teatri nostri, tanto allegri, quanto melanconici, che non sieno d'un costume pericoloso» (MC, § 19).

³⁵⁸ PF, § 94.

³⁵⁹ MC, § 10.

e reciprocamente si esaltano « il vigore delle passioni poste in circostanza robusta», il «seriofaceto», «una critica ragionata, la morale»³⁶⁰, secondo la dinamica di una poetica che potrebbe a giusto titolo definirsi “umoristica” *avant la lettre*³⁶¹. Quanto essa sia stata poi memore, e al tempo stesso soprattutto dimentica, della tradizione dell’Arte, è Gozzi stesso a rimarcarlo, anche attraverso la puntualità di un lessico specifico di cui oggi s’è persa cognizione e la cui valenza va appunto sottoposta ad un paziente scavo di archeologia semantica³⁶².

Una poetica e un progetto teatrale, ad ogni buon conto, che hanno potuto essere vincenti grazie al «vigoroso sostegno»³⁶³ di una compagnia comica in grado di tenere ben alto il vessillo della grande tradizione attorica italiana: e tale dunque da potersi fare anche interprete di una logica drammaturgica che, forse più di ogni altra, avrebbe accompagnato sino a un punto di non ritorno «l’esercizio della Commedia improvvisa dell’arte». Quella stessa a cui il conte Gozzi, sin da queste prime *performances* teoriche, rendeva l’onore delle armi e di cui avviava il mitografico risarcimento.

³⁶⁰ Cfr. MC, § 9 e PF, § 90.

³⁶¹ «[...] i sali, e le facezie vere, sotto al chiaro velo delle quali ho creduto di dover trattare in questo pericoloso secolo le cose più serie» (MC, § 11; si veda anche il relativo commento, cap. III.4).

³⁶² Cfr. in particolare il commento al § 84 della PF (cap. III.2)

³⁶³ MC, § 3; sull’unicità di tale riconoscimento tributato alla compagnia Sacchi, si veda il commento al paragrafo in questione (cap. III.4).

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

- Ms. It. IX 328 (6080)
- Ms. It. IX 680 (= 12070)
- Ms. It. IX, 682 (= 12072)
- Fondo Gozzi 3.1
- Fondo Gozzi 3.2
- Fondo Gozzi 3.4
- Fondo Gozzi 8.5/2
- Fondo Gozzi 17.9

Venezia, Biblioteca del Museo Correr

- *Codice Gradenigo-Dolfin* n° 67, voll. XXXVIII

Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni

- Archivio Vendramin, 42.F.4/19, *Squarzo degli utili del teatro per le recite relative degli Autunni e Carnovali 1758-1770*

Venezia, Archivio di Stato

- *Riformatori dello Studio di Padova*

Firenze, Archivio di Stato

- *Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni*

OPERE A STAMPA

Alberti Carmelo

- *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: Il Drammaturgo e il suo Doppio*, in «Ariel», 2, 1987, pp. 65-86.
- *Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie serio-facete oltre le favole teatrali*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 215-271.
- *Il «grano e la zizania». Carlo Gozzi giudica la scena europea di fine Settecento*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller e Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 91-118.

Alberti Carmelo (a cura di)

- *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996

Apollonio Mario

- *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano, Athena, 1932.

Arnaud

- Francois Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, *Fayel, tragédie par M. D'Arnaud*, Paris, Le Jay, 1770.

Baretti Giuseppe

- Giuseppe Baretti, *Dei modi e costumi d'Italia* [1769²], pref. di Michele Mari, a cura di Matteo Ubezio, Torino, Nino Aragno Editore, 2003.

Bartoli Francesco

- *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, tt. II.

Bazoli Giulietta-Ghelfi Maria (a cura di)

- *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Atti del Convegno Venezia, 12-15 dicembre 2007), a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009.

Belloy Pierre Laurent Buirette de

- *Gabrielle de Vergy. Tragédie par M. De Belloy citoyen de Calais*, Paris, Veuve Duchesne, 1770.

Beniscelli Alberto

- *Gozzi, Goldoni, l'approdo alle memorie*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 103-121.
- *Carlo Gozzi tra romanzi «antichi» e «moderni»*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller – Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. pp. 13-34.

Bocchia Egberto

- *La fine di un'attrice del Settecento: Teodora Ricci*, in «Aurea Parma», X, 3, 1926, pp. 150-155.

Boerio Giuseppe

- *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856 [ristampa anastatica Firenze, Giunti, 1998].

Boileau-Despréaux Nicolas

- *Épîtres. Art Poétique. Lutrín*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952.
- *Satires*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Société Les Belles Lettres, 1966.

Buffaria Pérette-Cécile

- Buffaria, *Carlo Gozzi et la «réforme» du théâtre*, 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 Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 187-194.

Caminer Elisabetta Caminer

- *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, Venezia, Colombani, 1772, 4 tt.
- *Selected writing of an eighteenth-century venetian woman of letters*, edited and translated by Catherine M. Sama, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2003.
- *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796) organizzatrice culturale*, a cura di Rita Unfer Lukoschik, Conselve [Pd], Edizioni THINK ADV, 2006.

Canziani Roberto (a cura di)

- *La Biennale di Venezia - 38. Festival Internazionale del Teatro, Gozzi e Goldoni europei*, Venezia, 21-30 luglio 2006, a cura di Roberto Canziani, Venezia, Marsilio, 2006.

Cederna Camilla M.

- *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, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), a cura di Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 223-242.

Chartier Roger

- *Lecture e lettori nella Francia di Antico Regime*, Torino, Einaudi, 1988.

Chiari Pietro

- *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749, d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, 1752-1758, 4 voll.
- *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, Poeta di S. A. Serenissima il Sig. Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, 1756-1762, 10 tt.
- *Commedia da camera ossia Dialoghi familiari*, Venezia, Domenico Battifoco, 1770-1771, 2 voll.

Collé Charles

- Collé, *Journal et Mémoires de Ch. Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis 15 (1748-1772)*, vol. III, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

Comparini Lucie

- «*Cela est trop commode pour être séant*». Carlo Gozzi traduttore de tragédies françaises dans la polémique théâtrale de son temps, 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 Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 209-222.

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., par M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877-1882, 16 voll.

Corticelli Salvatore

- *Regole ed osservazioni della lingua toscana [1745]*, Milano, Silvestri, 1825.

Courville

- Xavier de Courville, *Un Apôtre de l'Art du Théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio, t. II, (1716-1731) L'expérience française [1945]*, Paris, L'Arche, 1967.

Croce

- Anna Croce, «*Le droghe d'amore*», in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 273- 287.

Curiel

- Carlo L. Curiel, *Il teatro S. Pietro di Trieste. 1690-1801*, Milano, Archetipografia, 1937.

D'Ancona Alessandro

- *Viaggiatori e avventurieri*, Firenze, Sansoni, 1911, ristampa con prefazione di Ettore Bonora, *ivi*, 1974.

Dardi Andrea

- *Dalla provincia all'Europa. L'influsso francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992.

Dawson Robert L.

- *Baculard d'Arnaud: life and prose fiction*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», voll. CXLI-CXLII, 1976.

De Sanctis Francesco

- *Storia della letteratura italiana [1870-71]*, a cura di Niccolò Gallo, introd. di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori, 1991.

De Troja Elisabetta

- *Influenze francesi sulla poetica di Carlo Goldoni: René Rapin, Jean-Baptiste Du Bos*, in *Ead., Goldoni, la scrittura, le forme*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 65-123.

Di Maio Mariella

- *Il cuore mangiato, storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996.

Du Bos Jean-Baptiste

- *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura [1719]*, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis e Paola Vincenzi, pref. di Elio Franzini, trad. di Manuele Bellini e Paola Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005 (1770⁷).

Fabiano Andrea (a cura di)

- *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), a cura di Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007].

Facciolati Jacopo

- *Ortografia moderna italiana per uso del Seminario di Padova*, Padova, Giovanni Manfrè, 1747.

Fido Franco

- *Il riso amaro di Carlo Gozzi: 2. I drammi spagnoleschi* [1992], in Idem, *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Luca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 130-158.
- *Bettina in bianco e in nero: ritratti letterari di Elisabetta Caminer*, in Id., *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006., pp. 145-154.

Furet François

- *La librairie del regno di Francia nel XVIII secolo* [1965], in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1989, pp. 161-202.

Gaiffe Félix

- *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1910.

Gherardi Evaristo

- *Le theatre italien de Gherardi, ou Le recueil general de toutes les Comedies & Scènes françoise jouées par Le Comediens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service* [1700], Paris, Briasson, 1741, 6 voll.

Giari Luisa

- *Carlo Gozzi in guerra con le traduzioni del teatro francese moderno, ovvero i sentimenti nascosti sotto le idee*, 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 Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 195-208.

Gigli Girolamo

- *Regole per la toscana favella*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721.

Goldoni Carlo

- *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-1956.
- *Le Opere*, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 1993-:
 - *Le baruffe chiozzotte*, a cura Piermario Vescovo, intr. di Giorgio Strehler, 1993;
 - *La buona madre*, a cura di Anna Scannapieco, 2001 ;
 - *Il Moliere*, a cura di Bodo Guthmüller, 2004;
 - *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, 2002²;
 - *La scozzese*, a cura di Marzia Pieri, 2006;
 - *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, a cura di Marzia Pieri, 1996.

Gozzi Carlo

- *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-1774, 8 voll.;
- *Fajel. Tragedia del Signor D'Arnaud tradotta dal C. Carlo Gozzi*, in *Opere di M. D'Arnaud. Traduzione dal francese*, Napoli, La Nuova Società Letteraria e Tipografica, 1788, vol. VI, pp. 3-225;
- *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Zanardi, 1801-1804, 14 voll.;
- *Fajel. Tragedia del signor D'Arnaud tradotta dal conte Carlo Gozzi*, in *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'«Anno Teatrale» corredata di «Notizie storico-critiche»*, Venezia, Rosa, 1809, vol. XV, pp. 2-92;
- *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di Giuseppe Petronio, Milano, Rizzoli, 1962;
- *Il ragionamento ingenuo*, a cura di Alberto Beniscelli, presentazione di Elio Pagliarani, Genova, costa & nolan, 1983.
- *Fiabe teatrali*, a cura di Alberto Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994;
- *Novelle*, a cura di Ricciarda Ricorda, Venezia, Marsilio, 2001;
- *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2004;
- *Memorie inutili*, a cura di Paolo Bosisio, con la collaborazione di Valentina Garavaglia, Milano, LED, 2006;
- *Turandot*, testo critico italiano, traducción galega, introdución e notas de Javier Gutiérrez Carou, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, 2007;
- *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi écrits par lui-même et publiés par humilité*, sous la direction de Françoise Decroisette, Paris, Alain Baudry & C^{ie}, 2010.
- *La semplice in cerca di spirito. Inedito di Carlo Gozzi (1780)*, con cinque acqueforti di Tullio Pericoli, a cura di Fabio Soldini, Milano, Cento Amici del Libro, 2010.

Gozzi Gasparo

- *La "Gazzetta Veneta"*, a cura di Antonio Zardo, Firenze, Sansoni, 1915.
- *Epistolario*, a cura di Fabio Soldini, Parma, Guanda, 1999.

Guthmüller Bodo

- «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*». I due fratelli nemici di Carlo Gozzi, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller – Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. pp. 35-51.

Gutiérrez Carou Javier

- *Carlo Gozzi. La vita. Le opere. La critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006;
- *Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Atti del Convegno Venezia, 12-15 dicembre

2007), a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 453-471.

Herry Ginette

- *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 33-82.

Infelise Mario

- *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 1991²;
- "Europa". *Una gazzetta manoscritta del '700*, in *Non uno itinere. Studi storici offerti dagli allievi a Federico Seneca*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1993, pp. 221-239;
- *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del Convegno (Ravenna 15-16 dicembre 1995), a cura di Maria Gioia Tavoni e Françoise Waquet, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126;
- *Sulle prime gazzette a stampa veneziane*, in *Per Marino Berengo. Studi degli allievi*, a cura di Livio Antonielli-Carlo Capra-Mario Infelise, Milano, Angeli, 2000, pp. 469-479.

Lancaster Henry Carrington

- *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, Baltimore, John Hopkins-London, Oxford University Press-Paris, Les Belles-Lettres, 1950, 2 voll.

Lever Maurice

- *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, Paris, Fayard, 1999-2004, 3 voll.

Lombard Alfred

- *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* [1913], Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Luciani Gérard

- *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Champion, Paris, 1977, 2 voll.
- *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté*, Grenoble, Presse Universitaire, 2001.

Mangini Nicola

- *Carlo Gozzi, un "rustego" alla corte di una commediante*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 83-101;
- *Le Memorie inutili di Carlo Gozzi: il problema della cronologia*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del Convegno internazionale

(Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller e Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 77-90.

Manni Domenico Maria

- *Lezioni di lingua toscana*, Firenze, Viviani, 1737.

Mazzacane Aldo

- *Letteratura, processo e opinione pubblica: le raccolte di cause celebri tra bel mondo, avvocati e rivoluzione*, in *La costruzione della verità giudiziaria*, a cura di Marcella Marmo e Luigi Musella, Napoli, ClioPress, 2003, pp. 53-100.

Mazza Tonucci Antonia

- *La «Trilogia di Giulietta» di Antonio Piazza. L'impresario in rovina. Giulietta. La pazza per amore*, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1983.

Metastasio Pietro

- *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1953-1954, 5 voll.

Migliorini Bruno

- *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1978⁵.

Molière

- *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971, 2 voll.

Momo Arnaldo

- *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992;
- *Due maschere apolide a Venezia*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 135-149.

Moschini Giannantonio

- *Alla letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni opera di Giannantonio Moschini C.R.S. Appendice con aggiunte ed emendazioni, la quale può servire di Tomo Quarto*, Venezia, Palese, 1808.

Padoan Giorgio

- *L'erede di Molière*, in «Quaderni Veneti», 20, dicembre 1994, pp. 57-96.

Pascal Jean-Noël (a cura di)

- *Le cœur terrible. Gabrielle de Vergy tragédie de Dormont de Belloy (1770). Fayel tragédie de Baculard d'Arnaud (1770). Gabrielle de*

Passy parodie d'Imbert et d'Ussieux (1777), textes établis et présentés par Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005.

Patota Giuseppe

- *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987.

Piazza Antonio

- *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, Fenzo, 1771.

Pizzamiglio Gilberto

- *Alle origini delle «Memorie» gozziane*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-134;
- *Modelli autobiografici e tensioni romanzesche nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller e Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 53-76.

Pizzamiglio Gilberto (a cura di)

- *Foglio in cui certamente qualche cosa è stampata (1764)*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Marsilio, 2002.

Racine Jean

- *Œuvres complètes*, édition présentée établie, et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, 2 voll.

Riccoboni Luigi

- *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660, et une Dissertation sur la Tragedie Moderne*, Paris, Pierre Delormel, 1728.

Ricorda Ricciarda

- *La «Gazzetta Veneta» di Pietro Chiari*, in *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di un'indagine*, a cura di Elena Sala Di Felice e Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1994, pp. 85-114;
- *Sull'epistolario di Carlo Gozzi (in attesa del centenario)*, in «Quaderns d'Italia», 10, 2005, pp. 245-248;
- «*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», XII, 2005 [ma 2006], pp. 135-144;
- *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 Javier Gutiérrez Carou, in «Theatralia», 8, 2006, pp. pp. 99-112;

- *La principessa filosofa: eroine gozziane a confronto*, in Carlo Gozzi. *I drammi 'spagnoleschi'*, a cura di Susanne Winter, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 175-191.

Roda Vittorio

- *Unità e pluralità nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi* [1981], in Idem, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991 pp. 13-40.

Rohlf's Gerhard

- *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966.

Saccardo Rosanna

- *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, Tip. del Seminario, 1942.

Scannapieco Anna

- *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 63-188;
- «*Io non soglio scrivere per le stampe...»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, in «Quaderni Veneti», n. 20, dicembre 1994, pp. 19-186;
- *Alla ricerca di un Goldoni perduto: "Osmano re di Tunisi"*, in «Quaderni Veneti», n. 20, dicembre 1994, pp. 9-56;
- *Lo statuto filologico dell'opera goldoniana nella singolare prospettiva del Padre di famiglia*, in «Problemi di critica goldoniana», III, 1996, pp. 7-152.
- *In viaggio con Toderò per le scene dell'Italia ottocentesca. Appunti sulla nascita del (l'anti)classicismo goldoniano*, in «Problemi di critica goldoniana», V, 1998, pp. 175-331;
- «*...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio*». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, in «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238;
- *I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800*, in «*Le sorte delle parole*». *Testi veneti dalle origini all'Ottocento*, Atti dell'Incontro di studio (Venezia, 27-29 maggio 2002), a cura di Riccardo Drusi-Daria Perocco-Piermario Vescovo, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-242;
- *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006;
- *Su Goldoni e Gozzi: cantieri aperti, tra ieri e domani*, in *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 2003). a cura di Susanne Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 259-275;
- *Per una inimicizia solidale*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005 [ma 2006], pp. 105-117;

- *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*, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), a cura di Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 11-27;
- *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico. Appunti proemiali*, in *Carlo Goldoni in Europa*, a cura di Ilaria Crotti, «Rivista di letteratura italiana», I, XXV, 2007, pp. 13-37;
- *Tra mitografia e rimozione: il multiforme esilio del “Molière italiano”*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, Atti del Convegno (Paris, 18-20 ottobre 2007), in «Revue des études italiennes», n.s. t. 53, n° 3-4, juillet-décembre 2007, pp. 147-162;
- *«Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi)*, in *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, a cura di Susanne Winter, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 43-56;
- *Antologia della critica gozziana*, in Michele Bordin-Anna Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 213-369;
- *«Vorrei io pure contribuire ai vostri Fogli con qualche curiosità» : spunti di riflessione su Goldoni e il giornalismo settecentesco*, in *Goldoni e la modernità*, Atti del Convegno (Padova, 29-31 ottobre 2008) in «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 309-331;
- *Per una giusta politica della memoria. Sui centenari di Carlo Gozzi e Carlo Goldoni*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 31-43;
- *Nel laboratorio del mito: la redazione originaria del «Ragionamento ingenuo»*, in «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», 4, 2010 (in corso di stampa);
- *Il pubblico teatrale nella riflessione teorica di Carlo Gozzi*, in *Autori lettori e mercato nella modernità letteraria*, Atti del Convegno (Padova-Venezia 16-19 giugno 2009), Venezia, Marsilio (in corso di stampa);
- *La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua Edizioni (in corso di stampa).

Serianni Luca

- *Le varianti fonomorfologiche dei Promessi Sposi 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in «Studi linguistici italiani», XII, 1986, pp. 1-63 (poi in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp.141-213);

- *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989.

Soldini Fabio

- *Il Fondo Gozzi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005 [ma 2006], pp. 119-134;
- *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: un carrefour artistique européen*, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), a cura di Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 51-73.

Soldini Fabio (a cura di)

- *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Catalogo della Mostra (Venezia, 20 luglio-10 settembre 2006), a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio 2006.

Strambi Beatrice

- *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, Atti del Convegno (Siena 12-13 giugno 1991), a cura Luciano Giannelli-Nicoletta Maraschio-Teresa Poggi Salani, Università degli Studi di Siena, La Nuova Italia, 1994, p. 266-328.

Tavazzi Valeria Giulia Adriana

- «*Giornalisti.... Romanzieri... e Fogliolantisti dell'Adria*»: il «*Nuovo corrier letterario*» e Antonio Piazza nelle polemiche editoriali di Carlo Gozzi, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Atti del Convegno Venezia, 12-15 dicembre 2007), a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 583-606.

Taviani Ferdinando

- *Introduzione a Carlo Gozzi*, a cura di Ferdinando Taviani-Mirella Schino, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 [ma 2001], pp. III-XXVIII.

Taviani Ferdinando-Schino Mirella

- *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la casa Usher, 1992².

Tessari Roberto

- *Armonie e dissonanze del comico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Atti del Convegno (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di Carmelo Alberti, Vicenza, Neri Pozza 1986, pp. 189-214;

- *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Tomasin

- Lorenzo Tomasin, «*Scriver la vita*». *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Firenze, Cesati, 2009.

Touitou Béatrice

- *Baculard d'Arnaud*, Paris-Roma, Memini, 1997.

Trovato Roberto

- *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (Nov. 1768-Nov. 1771)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 28, 1984, pp. 99-173.

Vazzoler Franco

- *Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 151-169.

Vescovo Piermario

- *Per una lettura non evasiva delle «Fiabe». Preliminari*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del Convegno (Venezia, 4-5 novembre 1994), a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp., pp. 171-213;
- «*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...*». *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller e Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 119-142;
- *Goldoni teorico*, in «Quaderni veneti», Ravenna, 34, dicembre 2001, pp. 119-186;
- *Carlo Gozzi. Dagli esordi teatrali alle fiabe*, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Catalogo della Mostra (Venezia, 20 luglio-10 settembre 2006), a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio 2006, pp. 42-51;
- *Il repertorio e la «morte dei sorzi». La compagnia di Antonio Sacchi alla prova*, 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 Andrea Fabiano, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 141-153;
- *Verso la Moscovia. Miti della partenza e dell'erranza*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, Atti del Convegno (Paris, 18-20 ottobre 2007), in «Revue des études italiennes», n.s., t. 53, n° 1-2, Janvier-Juin 2007, pp. 17-32;

- “*Farvi sopra le parole*”. *Scenario, ossatura, canovaccio*, in «Commedia dell’Arte. Annuario Internazionale», 4, 2010 (in corso di stampa).

Vitale Maurizio

- *L’oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.

Winter Susanne

- *Il cuore mangiato. Versioni teatrali francesi e italiane nel Settecento*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Atti del Convegno Venezia, 12-15 dicembre 2007), a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 551-565;
- *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.

Winter Susanne (a cura di)

- *Carlo Gozzi. I drammi ‘spagnoleschi’*, a cura di Susanne Winter, Heidelberg, Winter, 2008.

Zambon Maria Rosa

- *Les romans français dans les journeaux littéraires italiens du XVIII siècle*, Firenze-Paris, Sansoni Antiquariato-Marcel Didier, 1971.

INDICE DELLE OPERE

Albergati Capacelli, Francesco

- *L'amor finto e l'amor vero*, 113, 162
- *I pregiudizi del falso onore*, 223
- *Il saggio amico*, 59, 113, 162
- *Il sofà*, 141-142, 161, 167
- *Teatro comico*, 142

«Année littéraire», 130, 134

Atti Granelleschi dell'anno 1760, 144

Baculard d'Arnaud, Francois Thomas Marie de

- *Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges*, 126, 140
- *Les épreuves du sentiment*, 158
- *Euphémie ou le Triomphe de la Religion*, 126, 140, 184, 216-217
- *Fanni*, 158
- *Fayel*, 28, 36, 47, 50, 53, 54, 61, 62, 97, 99, 100, 103-106, 107, 108, 112, 113, 114, 117, 122, 123, 128, 133-137, 138, 140, 141, 149, 164-165, 173, 187, 239, 240, 241, 256, 274

Balbi, Lucio Antonio

- *Alessio Comneno, o sia I Veneziani in Costantinopoli*, 137

Baretti, Giuseppe

- *An Account of the Manners and Customs of Italy*, 143, 197, 198, 207, 210, 274

Bartoli, Francesco

Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono introno all'anno MDL fino a' giorni presenti, 30, 123, 139-140, 148, 266, 274

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de

- *Les deux amis*, 222
- *Essai sur le drame sérieux*, 155
- *Eugénie*, 45, 57, 111, 117, 143, 155, 157, 158, 270

Belloy, Pierre Laurent Buirette de

- *Gabrielle de Vergy*, 36, 37, 39, 47, 50, 51, 52, 54, 59, 61, 97, 100, 101-103, 106, 107, 108, 112, 113, 117, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 139, 239, 240, 256, 274
- *Le Siège de Calais*, 126, 140

Biancolelli, Pierre-François

- *Arlequin gentilhomme par hasard*, 233

Boileau-Despréaux, Nicolas

- *Art poétique*, 152, 173, 275
- *Épîtres*, 173, 275
- *Lettres familières de Boileau-Despréaux et Brossette*, 152
- *Lutrin*, 173, 275
- *Satires*, 152, 235, 275

Boissy, Louis de

- *Le français à Londres*, 233

Brueys, David Augustin de

- *L'avocat Pathelin*, 233

«Il Caffè», 163

Caminer, Elisabetta

- *Composizioni teatrali moderne*, 39, 70, 71, 73, 87, 151, 155, 161, 178, 184, 185, 186, 193, 200-201, 203, 211, 216-217, 218, 221, 222, 224, 228, 229, 234, 242, 244, 259, 275
- *Lettere*, 154, 244, 275

Carli Alessandro

- *I Longobardi*, 59, 159

Chiari, Pietro

- *Commedie da camera ossia Dialoghi familiari*, 87, 88, 178, 181, 197-199, 276
- *Commedie in versi*, 261, 276
- *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749*, 174, 276
- «Gazzetta Veneta», 156-157, 192, 282
- *L'inganno amoroso*

Collé, Charles

- *Journal et Mémoires de Ch. Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis 15*, 166, 276

Contarini, Francesco

- *Isaccio*, 137

Corneille, Pierre

- *Le Cid*, 107, 141

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., 127, 134, 135, 276

Cotin, Charles

- *La Critique désintéressée sur les satyres du temps*, 235

Du Bos, Jean-Baptiste

- *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 224-225, 277

Dufresny de La Rivière, Charles

- *Le faux honnête-homme*, 233

Duranti Durante

- *Virginia*, 43, 58, 113, 159, 161

«L'Europa letteraria», 73, 87, 120, 126, 127, 130, 142, 143, 149, 155, 162, 183, 197, 200, 207, 208, 209, 215, 221, 237, 259

Fenouillot de Falbaire, Charles George

- *L'Honnête Criminel, ou L'amour filial*, 111, 115, 117, 143, 153, 154, 185

Foglio in cui certamente qualche cosa è stampata, 193, 282

Gayot de Pitaval François

- *Causes célèbres et intéressantes avec les jugemens qui les ont décidées*, 155-157

Gherardi, Evaristo

- *Théâtre italien*, 152-153, 278

«Giornale enciclopedico», 221

Goldoni, Carlo

- *Le baruffe chiozzotte*, 213, 278
- *Le bourru bienfaisant*, 73
- *La buona madre*, 220, 278
- *Ircana in Ispaan*, 205, 278
- *Ircana in Julfa*, 205, 278
- *Lettere*, 15, 166
- *Manifesto promozionale dell'edizione Paperini*, 231
- *Osmano re di Tunisi*, 263, 283
- *Il padre di famiglia*, 84, 220, 278, 283
- *Pamela fanciulla*, 185, 220
- *Pamela maritata*, 185, 220
- *Prefazione generale all'edizione Bettinelli*, 217-218
- *La scozzese*, 165, 278
- *La sposa persiana*, 205, 278
- *Il teatro comico*, 196
- *Todero brontolon*, 226, 283

- *Il vero amico*, 162
- *L'uomo prudente*, 185, 220

Gozzi, Carlo

- *L'amore delle tre melarance*, 68, 82, 188, 190, 231, 249, 250
- *Appendice al ragionamento ingenuo*, 24, 25, 28, 42, 146, 147, 155, 163, 172, 173, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 236, 269
- *Astrazione*, 190, 251
- *L'augellin belverde*, 61, 62, 65, 117, 191, 250
- *L'avvocato raggiratore*, 189, 233
- *La caduta di Donna Elvira*, 93, 191, 250
- *Canti due sul ratto delle fanciulle castellane*, 191, 251
- *Il cavaliere amico, o sia Il trionfo dell'amicizia*, 138, 191, 250
- *La cena mal apparecchiata*, 189, 233, 250
- *La correzione difficile*, 233
- *Il corvo*, 61, 62, 65, 68, 117, 190, 250
- *Il desiderio di vendetta*, 191, 250
- *La donna innamorata da vero*, 190, 250
- *La donna serpente*, 190, 250
- *Doride ossia La rassegnata*, 138, 191, 250
- *Le droghe d'amore*, 14
- *I due fratelli nemici*, 236
- *Le due notti affannose*, 191, 250
- *Eco e Narciso*, 190, 250
- *Il Fajel*, 28, 30, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 49, 69, 75, 149, 170, 184, 188, 189, 234, 239, 241, 242, 255-256, 278, 279
- *La figlia dell'aria*, 205
- *Fogli sopra alcune massime del «Genio e costumi del secolo» dell'Abate Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, 38
- *Il francese a Londra*, 189, 233, 250
- *Il lacché gentiluomo*, 189, 233, 250
- *Lettere*, 15-16, 38, 142, 175, 251, 258, 259, 279, 282
- *La Marfisa bizzarra*, 163-164, 191, 251
- *Memorie inutili*, 13, 14, 16, 21, 22, 24, 30, 38, 95, 121, 123, 128, 151, 160, 206-207, 211, 214, 227-228, 231, 237, 251, 255-256, 257, 279, 280, 282, 283, 285
- *Il mostro turchino*, 61, 65, 117, 190, 250, 279
- *Novelle*, 15, 279
- *I pitocchi fortunati*, 190, 250
- *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, 14, 24, 25, 28, 152-153, 164, 175, 211, 267
- *La principessa filosofa*, 183, 190, 208, 215, 250, 283
- *Il pubblico segreto*, 191, 250
- *La pulce*, 190
- *La punizione nel precipizio*, 93, 191, 236, 250
- *Ragionamento ingenuo*, 14, 24, 25, 28, 31, 37, 38, 41, 42, 68, 72, 75, 76, 91, 127, 144, 146, 147, 148, 149, 154, 159, 160, 164, 168, 171,

173, 190, 197, 198, 204, 208, 209, 219, 220, 221, 222, 224, 225,
226, 231, 242, 250, 259, 260, 262, 279, 284

- *Il re cervo*, 68, 190, 236, 250
- *Le satire di Nicola Boileau Despreaux*, 189, 190, 251
- *La semplice in cerca di spirito*, 21, 279
- *I sudori d'Imeneo*, 191, 251
- *La tartana degl'influssi*, 38, 191, 251
- *Il teatro comico all'osteria del Pellegrino*, 263
- *La Turandot*, 22, 68, 190, 236, 250, 279
- *Ululati apologetici*, 190, 251
- *Varie poetiche composizioni satiriche e varie prose*, 191, 251
- *La vedova del Malabar*, 41, 233
- *La vita di Boileau*, 190
- *Zeim, Re dei Genj*, 37, 167-168, 191, 242-243, 250
- *La Zobeide*, 61, 190, 250

Gozzi, Gasparo

- *Enrico Dandolo*, 136
- «Gazzetta Veneta», 144, 146, 279
- *Epistolario*, 15, 279
- «Sognatore italiano», 162

«Journal des débats», 130

La Bruyère Jean de

- *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, 156

La Noue, Jean-Baptiste Sauvé dit

- *La Coquette corrigée*, 232

La Vallière, Louis-César de La Baume Le Blanc

- *Les infortunés Amours de Gabrielle de Vergy et de Raoul de Coucy*, 125, 134

La Vieuville d'Orville, Adrien de

- *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique*, 125-126

Lebreton de Hauteroche, Noël

- *Le souper mal apprêté*, 233

Lemierre Antoine-Marin

- *La Veuve de Malabar*, 41, 233

Lesage Alain-René

- *Le diable boiteux*, 158
- *Le point d'honneur*, 158

- Lillo, George
- *The London Merchant or the History of George Barnwell*, 57, 203
- Lussan, Marguerite de
- *Anecdotes de la cour de Philippe Auguste*, 125, 134
- Matos Fragoso, Juan de
- *La Venganza en el despeño*, 236
- Mercier, Louis-Sébastien
- *Le Déserteur*, 57, 111, 115, 117, 123, 124, 139, 154, 155, 185, 223
 - *Jenneval ou le Barnevelt français*, 59, 65, 76, 80, 90, 91, 92, 155, 161, 178, 185, 187, 203, 219, 230
- «Mercure de France», 143, 181, 207, 210
- Metastasio, Pietro
- Lettere, 95
- Milizia, Francesco
- *Del teatro*, 72, 208
- Molière
- *Les fâcheux*, 174
 - *La critique de l'École des femmes*, 174-175
 - *Les femmes savantes*, 235
 - *La princesse d'Elide*, 183, 215
- Moore, Edward
- *The Gamester*, 154
- Moreto y Cabaña Agustín
- *El desdén con el desdén*, 215
- «Novelle letterarie», 154
- «Nuovo Corriere Letterario», 87, 161, 178, 181, 197, 285
- «Nuovo Postiglione», 197
- Piazza, Antonio
- *I castelli in aria*, 161
 - *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, 199-200, 281, 282
- Piron, Alexis
- *Gustavo Wasa*, 55, 107, 109, 141

Racine Jean

- *Andromaque*, 141
- *Bérénice*, 175

Riccoboni, Luigi

- *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660, et une Dissertation sur la Tragedie Moderne*, 265, 282
- *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, 151

Riccoboni, Marie-Jeanne Laboras de Mézières, Madame

- *Miss Jenny*, 158

Richardson, Samuel

- *Clarissa*, 158

Saurin, Bernard-Joseph

- *Beverley*, 111, 143, 154, 222

Scarron, Paul

- *Les généreux amis*, 158

Sedaine, Michel-Jean

- *Le philosophe sans le savoir*, 185, 222-223

Sharp, Samuel

- *Letters from Italy*, 207

Le trentadue disgrazie di Truffaldino, 209

Truffaldino finto principe, 177, 196

Vélez de Guera Luis

- *El diablo cojuelo*, 57, 111, 158, 270

Voltaire

- *Mahomet le prophète ou le fanatisme*, 123, 124
- *Olympie*, 143
- *Zaïre*, 54, 107, 109, 141

INDICE DEI NOMI

Agazzi, Francesco, 68

Albergati Capacelli Francesco, 31, 123, 124, 141, 142, 161, 162, 223, 286, 288

Alberti, Carmelo, 13, 14, 25, 138, 263, 274, 275, 276, 280, 281, 282, 285, 286

Alfieri, Vittorio, 25

Antonielli, Livio, 197, 280

Apollonio, Mario, 169-170, 274

Apostoli, Benedetto, 68

Aretino, Pietro, 172

Aristotele, 125

Arnaud, Francois Thomas Marie de Baculard d', 28, 34, 37, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 50, 53, 60, 61, 62, 66, 79, 91, 100, 103-106, 108, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 124, 125, 126, 128, 133-137, 140, 141, 149, 158, 164-165, 173, 184, 187, 189, 201, 216-217, 219, 234, 239, 240, 241, 242, 256, 274, 277, 278, 279, 281, 286, 288

Aufresne, Jean Rival detto, 163

Balbi, Lucio Antonio, 137

Balbi, Paolo, 41

Barbaro, Angelo Maria, 68

Baretti, Giuseppe, 38, 73, 142, 143, 175, 181, 197, 207, 247, 251, 258, 259, 274, 288

Bartoli, Francesco, 30, 53, 123, 139, 140, 148, 167, 266, 274

Battaglia, Maddalena, 30

Bazoli, Giulietta, 16, 19, 20, 243, 274, 279, 287

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 57, 66, 111, 119, 155, 157, 184, 201, 220, 222, 234, 270, 280, 288

Becelli, Giulio Cesare, 84, 85

Bellini, Manuele, 277

Belloy, Pierre Laurent Buirette de, 37, 39, 45, 46, 51, 52, 53, 60, 61, 62, 66, 100, 101-103, 108, 112, 113, 117, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 140, 234, 239, 240, 256, 274, 281, 288

Beniscelli, Alberto, 14, 19, 25, 221-212, 231, 274-275, 279

Berengo, Marino, 197, 280

Bertola, Aurelio de' Giorgi, 31

Bettinelli, Giuseppe, 29, 95, 283

Bianchi, compagnia, 155

Biancolelli, Pierre-François, 233, 288-289

Bocchia, Egberto, 24, 275

Boerio, Giuseppe, 169

Boileau-Despréaux, Nicolas, 80, 111, 152-153, 173, 189, 190, 234, 235, 240, 251, 275, 289

Boissy, Louis de, 233, 289

Bonora, Ettore, 266, 277

Bordin, Michele, 12, 284

Bosisio, Paolo, 20, 21, 22, 30, 279

Boudhors Charles-H., 173, 235

Bressanello, Alessandro, 233

Brueys, David Augustin de, 233, 289

Brossette, Claude, 152

Brunelli, Bruno, 95, 281

Buffaria, Pérette-Cécile, 25, 275

Caminer Domenico, 31, 72, 73, 149, 155, 194, 197, 200, 208, 221, 229, 252-253

Caminer, Elisabetta, 23, 31, 37, 39, 59, 70, 72, 73, 74, 75, 79, 91-92, 106, 112, 113, 120, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 138, 141, 142, 143, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 184, 185, 187-188, 193, 196, 200, 201, 203, 207, 211, 217, 218, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 234, 239, 242-246, 256, 259, 269, 275, 286, 289

Canziani, Giuseppe, 38

Canziani, Roberto, 16

Capitanachi, Leonardo, 143

Capra, Carlo, 197, 280

Carli, Alessando, 159, 289

Caro, Annibal, 225

Casanova, Giacomo, 148

Castelvetro, Lodovico, 225

Cautadella, Michele, 162

Cederna, Camilla M. , 268, 275

Chartier, Roger, 192, 275

Chiari Pietro, 38, 56, 57, 72, 110, 149, 156, 158, 174, 192, 197, 217, 231, 261, 263, 276, 281, 285, 289

Cicognini, Giacinto Andrea, 56, 110, 149

Cicucci, Regina, 30

Cinquegrani, Alessando, 20

Collé, Charles, 158, 166, 276, 289

Colombani, Paolo, 38, 41, 42-43, 49, 68, 71, 76, 79, 99, 120, 188, 190, 201, 231, 237, 246

Comparini, Lucie, 129, 137, 276

Contarini, Francesco, 137, 289

Corneille, Pierre, 90, 106, 141, 143, 166, 224, 289

Corneille Thomas, 224

Corticelli, Salvatore, 97, 276

Cotin, Charles, 190, 234-235, 290

Courville Xavier De, 152, 276

Couton, Georges, 174, 281

Crébillon, Prosper Jolyot de, 143

Croce, Anna, 13, 276

Crotti, Ilaria, 25, 284

Curiel Carlo L., 162, 276

Dalle Laste, Natal, 39

D'Ancona, Alessandro, 266, 277

Darbes, Cesare, 209

Dardi, Andrea, 228, 277

Dawson, Robert L., 122, 126, 134, 277

De Bonis, Tommaso, 39, 68, 69

Decroisette, Françoise, 22, 279

Democrito, 229, 257

De Sanctis, Francesco, 24, 277

Descartes, René, 225

De Troja, Elisabetta, 225, 277

Diderot, Denis, 127, 153, 223, 276, 289

Di Maio, Mariella, 125, 277

Drusi, Riccardo, 204, 283

Du Bos, Jean-Baptiste, 175, 224-225, 277, 280, 290

Dufresny de La Rivière, Charles, 233, 290

Duranti, Durante, 159, 161, 290

Fabbrichesi, compagnia, 155

Fabiano, Andrea, 18, 19, 195, 275, 276, 277, 278, 284, 285, 286

Fabre, Jean, 153

Facciolati, Jacopo, 84, 95, 277

Fenouillot de Falbaire, Charles George, 66, 117, 119, 153, 184, 201, 219, 220, 234, 290

Fido, Franco, 13, 161, 277-278

Filippo Augusto (Filippo II, re di Francia), 125, 134

Fiorilli, Agostino, 13, 209, 286

Foglierini, Andrea, 237

Forestier, Georges, 175

Fortis, Alberto, 31

Foscolo, Ugo, 85

Franco, Matteo, 225

Franzini, Elio, 277

Fréron, Élie Catherine, 130, 134

Furet, François, 192, 278

Gaiffe, Félix, 153, 161, 219, 223, 278

Gallo, Niccolò, 24

Garavaglia, Valentina, 21, 30, 279

Garrick, David, 153

Gayot de Pitaval, François, 155-157, 290

Geoffroy, Julien Louis, 130, 133

Geremia, Angelo, 178, 201

Ghelfi, Maria, 16, 274, 279, 287

Gherardi, Evaristo, 152-153, 278, 290

Giannelli, Luciano, 84, 285

Giari, Luisa, 75, 133, 278

Gigli, Girolamo, 84, 97, 278, 285

Goldoni, Carlo, 13, 15, 16, 17, 18, 19-20, 21, 25, 29-30, 56, 57, 70, 73, 95, 109, 110, 143, 147, 148, 149, 151, 152, 158, 162, 165, 166, 170, 177, 184, 186, 195, 196, 199, 204, 208, 217-218, 220-222, 223, 225-226, 231, 258, 262-263, 266, 274, 277, 278, 281, 283-284, 286, 290

Goldoni compagnia, 155

Gozzi, Gaspare (1856-1935), 36, 38

Gozzi, Gasparo, 15, 136, 144, 145, 146, 162, 210, 231, 261, 279, 292

Gradenigo, Pietro, 39, 42, 273

Grandi, Tommaso, 53, 139

Grimani, famiglia, 163

Grimm, Friedrich Melchior von, 127, 133, 134, 158, 257, 276, 289

Gritti, Francesco, 31

Guthmüller, Bodo, 13, 152, 274, 275, 278, 279, 280, 286

Gutiérrez Carou, Javier, 16, 19, 20, 22, 215, 224, 236, 279, 283, 284

Herry, Ginette, 13, 279-280

Infelise, Mario, 193, 194, 197, 201, 280

La Bruyère, Jean de, 156, 292

Lancaster, Henry Carrington, 122, 140, 280

La Noue, Jean-Baptiste Sauvé dit, 233, 292

Lapy, compagna, 30, 100, 101, 102, 106, 122, 123, 126, 132, 138, 139, 154, 162, 201, 217, 218, 240, 256, 266

La Vallière, Louis-César de La Baume Le Blanc, 125, 134, 292

La Vieuville d'Orville, Adrien de, 125, 292

Lazzarini, Domenico, 221

Lebreton de Hauteroche, Noël, 233, 292

Lemierre, Antoine-Marin, 41, 233, 292

Lesage, Alain-René, 158, 292

Lever, Maurice, 158, 280

Lillo, George, 203, 293

Littré, Émile, 169

Locke, John, 225

Lombard, Alfred, 175, 280

Luciani, Gérard, 20, 24-25, 27, 233, 280

Lugato, Elisabetta, 20

Lussan, Marguerite de, 125, 134, 293

Maffei, Scipione, 22, 221

Maiani, Giuseppe, 53, 139, 140

Mangini, Nicola, 13, 30, 280

Manni, Domenico Maria, 85, 97, 227, 281

Manzoni, Caterina, 30, 53, 123, 127, 139, 140

Maraschio, Nicoletta, 84, 285

Marcon, Susy, 20

Mari, Michele, 207

Marmo, Marcella, 156, 281

Matos Fragoso, Juan de, 236, 293

Mazzacane, Aldo, 156, 281

Mazza Tonucci, Antonia, 200, 281

Mazzocut-Mis, Maddalena, 277

Medebach, compagnia, 30, 162

Meister, Jacques-Henri, 127, 276, 289

Mercier, Louis-Sébastien, 57, 65, 66, 117, 119, 123, 154, 155, 158, 161, 173, 184, 201, 203, 219, 220, 234, 293

Metastasio, Pietro, 95, 281, 293

Migliorini, Bruno, 97, 281

Milizia, Francesco, 72, 208, 263

Molière, 57, 111, 151, 166, 174, 183, 220, 226, 235, 281, 284, 293

Momo, Arnaldo, 13, 281

Moore, Edward, 154, 293

Moreto y Cabaña, Agustín, 215, 293

Moschini, Giannantonio, 31, 281

Mozzarelli, Antonio, 38

Musella, Luigi, 156, 281

Napoli Signorelli, Pietro, 22

Nelli, Jacopo, 84, 285

Ortolani, Giuseppe, 166, 278

Osthoff, Wolfgang, 13, 274, 275, 279, 280, 286

Padoan, Giorgio, 152, 281

Pagliarani, Elio, 279

Palese, Carlo, 191, 237

Pascal, Jean-Noël, 124, 126, 133, 135, 281-282

Patota, Giuseppe, 85, 282

Pavoni, Hercules Pius, 68, 69

Pazzi, Alfonso de', 225

Pelli Bencivenni, Giuseppe, 154, 244, 273

Pensa, Maria Grazia, 19

Pericoli, Tullio, 21

Perini, Giulio, 57, 111, 143, 155, 157, 158

Perocco, Daria, 204, 283

Petronio, Giuseppe, 23, 279

Petrucci, Armando, 192, 278

Piantella, Battista, 178, 201-202

Piazza, Antonio, 72, 161, 197, 199-200, 209, 210, 282, 285, 293

Pieri, Marzia, 165, 205, 278

Piron, Alexis, 109, 141, 293

Pizzamiglio, Gilberto, 13, 193, 282

Plutarco, 266

Poggi Salani, Teresa, 84, 285

Pulci, Luigi, 225

Quadrio, Francesco Saverio, 263

Racine, Jean, 106, 141, 143, 166, 175, 282, 294

Rambouillet, Catherine de Vivonne marchesa de, 234

Rapin, René, 225, 277

Raynal, Guillaume-Thomas, 127, 276, 289

Ricci, Teodora, 30, 53, 128, 139, 140, 255, 275, 285

Riccoboni, Luigi, 151, 263, 265-266, 276, 282, 294

Riccoboni, Marie-Jeanne Laboras de Mézières, Madame, 158, 294

Richardson, Samuel, 158, 294

Ricorda, Ricciarda, 15, 16, 20, 21, 192, 215, 279, 282-283

Roberti, Giambattista, 166

Roda, Vittorio, 150, 283

Rohlf, Gerhard, 85, 163, 196, 283

Rosa Lanzi, Filippo, 68

Roscio, 140

Rossi, Pietro, 30

Saccardo, Rosanna, 197, 283

Sacchi, Antonio, 13, 30, 43, 55-56, 88, 109-110, 128, 138, 140, 148, 180-181, 205, 209, 247, 255, 264-265, 274, 286

Sacchi compagnia, 30, 55, 61, 88, 100, 106, 109, 122, 128, 138, 139, 140, 155, 162, 180, 205, 206-207, 208-209, 230, 233, 239, 247, 255, 256, 265

Sala Di Felice, Elena, 192, 282

Sama, Catherine M., 39, 275

Sannia Nowé, Laura, 192, 282

Sapegno, Natalino, 24, 277

Saurin Bernard-Joseph, 154, 201, 222, 294

Scannapieco, Anna, 12, 15, 16, 17, 20-21, 25, 29, 34, 40, 42, 70, 71, 72, 73, 84, 120, 122, 138, 140, 143, 149, 154, 161, 162, 163, 167, 171, 175, 193, 195, 196, 197, 201, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 215, 220, 224, 226, 231, 236, 252, 258, 259, 262, 263, 266, 270, 278, 283-284

Scarron, Paul, 158

Schino, Mirella, 14, 172, 266, 285

Sedaine, Michel-Jean, 222-223, 294

Seneca, Federico, 194, 280

Serianni, Luca, 84, 85, 284-285

Sharp, Samuel, 207, 294

Soldini, Fabio, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 30, 34, 279, 285, 286

Strambi, Beatrice, 84, 285

Strehler, Giorgio, 213, 278

Tavazzi, Valeria Giulia Adriana, 20, 197, 285

Taviani, Ferdinando, 14, 171-172, 266, 285

Tavoni, Maria Gioia, 193, 280

Terenzio, 220

Tessari, Roberto, 262, 263, 285-286

Tomasin, Lorenzo, 46, 286

Toutou, Béatrice, 122, 134, 219, 286

Tourneux, Maurice, 127, 276

Trovato, Roberto, 124, 162, 286

Trovato, Stefano, 20, 38

Ubezio, Matteo, 207

Unfer Lukoschik, Rita, 244, 275

Valvasense, Pietro, 156

Vanore, Marta, 20

Varchi, Benedetto, 225

Vazzoler, Franco, 13, 286

Vélez de Guerara, Luis, 158, 270, 294

Vendramin, famiglia, 154, 273

Venier, compagnia, 155

Venier Cristoforo, 161

Vescovo, Piermario, 13, 14, 19, 25, 26, 140, 153, 169, 195, 204, 213, 231, 233, 278, 283, 286-287

Vincenzi, Paola, 277

Vitale, Maurizio, 84, 85, 132, 163, 196, 287

Voltaire, 46, 106, 134, 141, 143, 165, 277, 280, 294

Waquet, Françoise, 193, 280

Werthes, Friedrich August Clemens, 24

Winter, Susanne, 15, 16, 18, 22, 39, 125, 137, 270, 283, 284, 287

Zambon, Maria Rosa, 158, 287

Zanarini, Petronio, 53, 139-140

Zanoni, Atanasio, 209

Zardo, Antonio, 144, 279