
Carlo Gozzi

I drammi »spagnoleschi«

A cura di

SUSANNE WINTER

con la collaborazione di

MONICA BANDELLA

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Förderung
des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung Wien

ISBN 978-3-8253-5463-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2008 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne - Printed in Germany
Druck: Memminger Medienzentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag-hd.de

INDICE

PREMESSA	7
CHRISTOPHER F. LAFERL: España y su prestigio literario en la Europa del Antiguo Régimen.....	9
MARIA GRAZIA PROFETTI: Gozzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»	23
ANNA SCANNAPIECO: «Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi)	43
PIERMARIO VESCOVO: «Alecune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli». Da uno "spagnolismo" a un altro	57
GILBERTO PIZZAMIGLIO: Per la preistoria dei drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi	73
JAVIER GUTTEREZ CAROU: Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi	81
FRANCO FIDO: I drammi spagnoleschi vent'anni dopo. Un genere seriofaceto per il popolo	107
ANDREA FABIANO: Mistificazione e <i>persiflage</i> : una possibile metafora del teatro nei drammi spagnoleschi di Gozzi	117
ALBERTO BENISCHELLI: Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche	131
CARMELO ALBERTI: Riflessi opachi sulla scena delle maschere di Carlo Gozzi.....	157
RICCIARDA RICORDA: <i>La principessa filosofa</i> : eroine gozziane a confronto	175

MONICA PAVESIO:	
<i>Rebut pour Rebut - Ritrosia per ritrosia:</i>	
un canovaccio del <i>Nouveau Théâtre Italien</i> di Luigi Riccoboni	
come possibile fonte de <i>La principessa filosofa</i> di Gozzi	193
ROSSEND AROÛÉS:	
Il viaggio dell'amore e dell'amicizia: da Tirso a Gozzi	207
ALESSANDRO CINQUEGRANI:	
Semiramide seguace di Dante?	
La tenace utopia di Carlo Gozzi	225
TANIA BOLLOW:	
Estructura dramática y constelación	
de los personajes en las comedias palatinas calderonianas	243
SUSANNE WINTER:	
Calderón "rifabbricato":	
<i>Il pubblico secreto e La figlia dell'aria</i> di Carlo Gozzi	259

RICCIARDA RICORDA

La principessa filosofa: eroine gozziane a confronto

Si verrà infine a scoprire che nel mondo avvengono fatti che son gli stessi che compaiono nei drammi del Gozzi, dove sono presenti sempre gli stessi personaggi, con le stesse passioni, con lo stesso destino.

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (Libro terzo, § 35).

Il primo incontro dello spettatore – e poi del lettore – con Teodora, la protagonista della *Principessa filosofa*, avviene attraverso le parole di don Cesare, il principe di Urghel, che si confida con Giannetto, il segretario della donna: don Cesare racconta il caso che lo ha portato ad innamorarsi della giovane, non la sua bellezza o il suo fascino, ma la sua indifferenza, il suo atteggiamento sprezzante ed annoiato; caso per nulla raro, in verità, se la ricerca delle modalità attraverso cui piegare ai propri voleri una donna ritrosa è un topos teatrale, diffuso, ad esempio, proprio nel teatro spagnolo, da Lope a Tirso a Calderon.¹

Tale è la forza del sentimento che Cesare, nel descriverlo, si rappresenta in preda a quelli che, settecentescamente, e per lo più in riferimento al “bel sesso”, si chiamavano “i vapori”:

[...] Di giorno in giorno
S'è l'immaginazion resa più calda.
[...]

Ciò, che natura vuol, convien che sia.
Perdei l'arbitrio di me stesso. Amico,
Non ho più lume di ragione; *avvampo*
Senza sperar sollievo, e più non scopro,
Dove sia libertade. In un silenzio
Crudel ristretto, e nel rossore immerso,
Dilaniatrice doglia in me fomento
Ed omicida a me stesso divengo.
Più, che l'amor, m'uccide il reo pensiero,
Che un disprezzo incivil ciò, che bellezza
Fatto mai non avrebbe, in me cagioni

(*piange*)²

¹ Ermanno Caldera, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1960, pp. 46-47.

² Carlo Gozzi, *La principessa filosofa, o sia il controveleno. Dramma in tre atti*, in Id., *Opere*, vol. V, Venezia, Colombani, 1772, p. 156 (I, 1); utilizzo l'edizione Colombani; nell'edizione Zanardi, che include *La principessa filosofa* nel volume VII, le varianti sono di scarso rilievo.

Se Gozzi segue da vicino, nell'analisi che della propria condizione attribuisce a don Cesare, la sua fonte principale, *Desdén con el desdén* di Augustín Moreto, non manca qualche significativa sfumatura personale, proprio nell'evidenziazione della forza della passione: il Carlo dell'originale spagnolo, infatti, pur dichiarandosi in uno stato del tutto simile a quello in cui versa Cesare, insiste piuttosto sull'aspetto del "risentimento" nei confronti della donna che lo ignora e mantiene una lucidità di riflessione e una dignità e che il suo omologo gozziano non sembra condividere.³

Tocca poi a Giannetto "storicizzare", dipingendo un salace quadretto di Teodora, e, riprendendo con le sue "maniere pantaloniche" la presentazione che nel testo di Moreto era toccata allo stesso Carlo, ricordare come nei suoi appartenamenti non ci siano «altri quadri che de Done, che scampa dai omeni» e far risalire la sua inflessibilità alle letture, alla «vovana de esser filosofa», di «superar tutti i talenti del secolo».⁴

Emerge da subito la perizia di Gozzi nel maneggiare la retorica dell'argomentazione, che si manifesta, ad esempio, nell'insistita ripetizione delle parole "filosofia", "filosofo", "filosofico", che attraversa tutto il testo: così, alla filosofia dell'illuminata principessa Giannetto di continuo contrapporrà tutt'altro sistema "filosofico", fondato su uno spirito pragmatico, fatto di concretezza: è una sorta di ritornello messo in bocca al personaggio, che si dipinge come «filosofo consegier», «filosofo d'onor», «più filosofo tre dea sora la brocca», addirittura impancato su una «cattedra in filosofia»; conoscenze e competenze che, nel suo caso, non provengono dai libri, ma dallo studio dell'umanità.

Teodora, preceduta da una simile fama, compare per la prima volta solo nella scena V: così la didascalia che la presenta:

³ Per un primo confronto tra le due pièces cfr. Mario Ottavi, "Carlo Gozzi, imitateur de Moreto. *El desdén con el desdén* et *La principessa filosofa*", in *Melanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henri Hanvette*, Paris, Les Presses françaises, 1934, pp. 471-479: il critico, a proposito di questa scena, parla di «maladresse commise par Gozzi», notando come la diversa collocazione di Giannetto, fatto passare al servizio di donna Teodora, mentre il suo omologo spagnolo, Polilla, lo era di Carlo, renda superflue le lunghe spiegazioni di don Cesare. Ma Ottavi, come in generale i primi studiosi del teatro spagnolo gozziano, è assai severo con il commediografo veneziano, secondo quell'ottica di «vassallaggio con il testo-fonte», destinata a sfociare nella lode dell'originale, con conseguente deprezzamento dell'adattamento, di cui parla Maria Grazia Profeti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea Editrice, p. 10. Per una rapida sintesi della fortuna critica di Gozzi "spagnolesco" mi permetto di rimandare al mio "Invito alla lettura dei drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi: preliminari per *La principessa filosofa*", in «Theatralia», 8, 2006, *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, a cura di Javier Gutiérrez Carou e Jesús G. Maestro, pp. 99-112, qui pp. 99-101.

⁴ C. Gozzi, *La principessa filosofa*, cit., p. 157 (I, 1).

(*Donna Teodora uscirà con un libro leggendo, in astrazione si porrà a sedere nella sedia di mezzo in uno scorcio di negligenza, e filosofico, seguirà a leggere. Seduta che sia, uscirà*)⁵

ove il libro, oggetto necessario a identificarla, è da subito collegato all'«astrazione», a filosofica noncuranza; nella conversazione che segue con le cugine, la principessa sostiene con convinzione la pericolosità dell'amore: posizione ribadita poco più avanti con il padre, che vorrebbe convincerla a prestare attenzione ai tre principi che la corteggiano: «Maritaggio, / E morte son per me lo stesso oggetto»;⁶ in termini del tutto simili si era espressa Diana, la principessa protagonista della pièce spagnola: «[...] il matrimonio / è per me simile a un laccio / che mi stringa il collo o a un veleno / che mi penetri fino al cuore. / Sposare e morire è lo stesso».⁷ A colpire è però il fatto che l'affermazione di Teodora si configuri anche come ripresa quasi testuale delle parole pronunciate da Turandot, quando dovrebbe accettare di sposare Calaf, dopo che questi ha risolto gli enigmi.⁸

Teodora, però, rispetto a Turandot, sostanza di motivazioni più convintamente filosofiche la propria posizione di ostilità nei confronti dell'amore e del matrimonio: infatti, nel caso della bella e crudele principessa cinese, una «tigre» dominata dalla superbia e dall'ambizione, anche se non manca una presa di posizione “ideologica”, espressa per altro in termini piuttosto generici («[...] Io so che tutti perfidi / gli uomini son: che non han cor sincero, / né capace d'amor. Fingono amore / per ingannar fanciulle, e appena giunti / a possederle, non più sol non le amano, / ma 'l sacro nodo marital sprezzando / passan di donna in donna»), a contare è soprattutto un nucleo melodrammatico, la contrapposizione ragione-passione.⁹ La scelta della filosofa, invece, è fatta discendere dalla lezione della storia, da cui avrebbe appreso «Che

⁵ *Ibid.*, p. 166 (I, 5).

⁶ *Ibid.*, p. 173 (I, 8).

⁷ Cito il testo di Moreto dalla traduzione italiana, dovuta a Dario Puccini, *Disdegnò per disdegnò*, in *Teatro spagnolo del secolo d'oro*, presentato da Angelo Monteverdi, Torino, ERI, 1957, pp. 241-327 (per i versi riportati, atto I, scena 6, p. 262).

⁸ «Io morirò, prima / d'assoggettar mi a quest' uom superbo, / pria d'esser moglie. Ahi questo nome solo / d'esser consorte ad uom, solo il pensiero / d'esser soggetta ad uom, lassa, m'uccide», C. Gozzi, *Turandot* (1762), in *Fiabe teatrali*, a cura di Alberto Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994, p. 156 (II, 5).

⁹ *Ibid.*, p. 162 (III, 2): anche più avanti Turandot rifiuterà il legame matrimoniale ribadendo la convinzione di una sostanziale indegnità del sesso maschile. «un sesso iniquo, / che sommesse ci vuol, frati, ed inette», p. 181 (IV, 3). Per una lettura di *Turandot* come «opera teatrale degli opposti e dei contrasti, del tragico e del comico, ma anche dei paralleli e delle simmetrie – in breve, una costruzione drammatica che si basa sia su elementi fiabeschi che su elementi teatrali» si veda Susanne Winter, “Tra ragione e passione. *Turandot* di Carlo Gozzi e di Friedrich Schiller”, in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2002, pp. 223-251, qui p. 226.

di tutte le stragi, le rovine, / Le ingiustizie, i sconcerti, le tragedie, / La cagione fu amor» e dalla lettura dei filosofi, che avrebbero insegnato a loro volta a «Difendere i lor cuori dalla peste / Di questa passion d'amor venefica./ Il cieco error, la violenza estrema, / Gli accessi impulsivi, che ne' cor trasfonde / L'iniquo amor, sotto mentite spoglie / Di dolcezza, e piacer, cagionan sempre / Tra i miseri mortali opere ingiuste, / Disordinate azion, torti, dispetti»: fin qui, Gozzi segue da vicino la sua fonte, Moreto; poi, però, di suo aggiunge un riferimento preciso al presente:

(*guarda in alto*) Secol felice, illuminate menti,
 Voi l'uom studiaste, e a me la traccia apriste
 Della scienza al ver. [...]]
 Dove penetra amore, è discacciata
 Ben tosto la ragion.. [...]]
 [...]]. Cavalieri,
 Io non offendo voi, se illuminata,
 e sollevata al delizioso colle
 Della scienza al vero, strettamente
 Abbracciandomi a questa, dall'altezza
 Di sì bella eminenza il guardo giro
 A questa bassa valle, e se scoprendo
 L'umanità avvolta in densa nebbia
 Di volgar pregiudizi, in me medesima
 Formato ho insuperabile sistema,
 Di passion d'amore concultatore.¹⁰

Questa argomentazione, da esporre «in tuono cattedratico», come precisa la didascalìa, fa esclamare alla cugina Luigia «è matta, è matta, è matta»; in una redazione precedente, significativamente, la stretta relazione tra follia e filosofia era esplicitata da una frase, poi cassata, «Questo vuol esser l'effetto delle letture di sofistico ingegno»; d'altro canto, Teodora stessa ama definirsi «illuminata»,¹¹ come testimonianza anche una seconda occorrenza a non molte pagine di distanza,

¹⁰ C. Gozzi, *La principessa filosofa*, cit., pp. 176-177 (I, 9); per *Disdegno per disdegno*, cfr. pp. 263-264 (I, 7). Per una arguta riflessione sul rovesciamento del significato della parola “pregiudizio”, secondo Gozzi operato dagli Illuministi, si può rileggere l'argomentazione condotta con la consueta maestria nelle pagine delle *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, vol. I, Bari, Laterza, 1910, pp. 196-199. Tra gli altri, uno di questi “pregiudizi” riguarda proprio le donne: «fu dipinto da “pregiudizio” muffato e barbaro il tenere astrette le femmine nelle case loro alla vigilanza sopra a' figli, alle figlie, a' servi, a' lavori domestici, all'economia famigliare», *ibid.*, p. 197.

¹¹ C. Gozzi, *La principessa filosofa*, cit., p. 195 (II, 2). Poco più avanti, è don Cesare a riprendere la definizione («[...]]. So, ch'io ragiono / con un'illuminata», p. 200). Per la variante cassata, cfr. C. Gozzi 5.1, c. 47v, nel Fondo Gozzi conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana (il cui catalogo si legge in *Carlo Gozzi 1720-1806. «Stravaganze sceniche, letterarie battaglie»*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2006).

e rivendica la possibilità di avvalersi del suo «libero arbitrio» e di rifiutare l'amore e il matrimonio.

Nel frattempo, la strategia che Giannetto ha suggerito a don Cesare – fingere assoluta indifferenza nei confronti della donna – comincia a dare i suoi frutti: Teodora non può sopportare che l'uomo le infligga lo stesso trattamento che lei non ha esitato a riservargli. Il suo impegno nel farlo cadere non può non ricordare l'analoga decisione di Mirandolina, nella *Locandiera* (e sarà solo un caso che appaia anche lei nella scena V della commedia?),¹² nell'attaccare le resistenze del cavaliere di Ripafatta; la situazione di partenza è rovesciata, perché a respingere l'amore e l'idea del matrimonio è l'uomo, che adduce per altro motivazioni non decisive, sembra difendersene per inesperienza.¹³ Anche Mirandolina, però, dichiara in più occasioni che a maritarsi non ci pensa nemmeno («non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno»)¹⁴ ed esprime il proposito di far capitolare il rustico cavaliere in termini molto simili a quelli che Gozzi metterà in bocca alla sua principessa filosofa:

Mirandolina E questo signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? [...] Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi cosí? è una cosa che mi muove la bile terribilmente [...]. Con questi per l'appunto mi ci metto di picca.

Teodora Che bel colpo sarebbe per diletto, / Il farlo innamorar, come una bestial! [...]. A costo di qualunque / Travaglio mio di far cader pretendo / Nella rete d'amor questo superbo.¹⁵

Le strategie messe in atto per raggiungere tale scopo appaiono poi sensibilmente differenti: la filosofa Teodora procede per argomentazioni, stringe don Cesare con la sua abilità retorica, a cui per altro l'antagonista dimostra di essere capace di resistere efficacemente, la locandiera Mirandolina riserva al ragionamento lo spazio degli «a parte» e procede soprattutto attraverso gli sguardi, le lacrime, una maliziosa gestione delle attività più quotidiane. In tal

¹² Analoga, infatti, la “strategia dell’attesa” messa in atto per Teodora, che condivide la situazione evidenziata da Ilaria Crotti per Mirandolina, la quale vive fino a questa scena «solo dell’attesa e del desiderio altrui, dal momento che, assente e, appunto per questo virtualmente dominante, non ha ancora compiuto la sua prima apparizione»; I. Crotti, “I chiasmi teatrali della *Locandiera*”, in «Problemi di critica goldoniana», IX, 2003, p. 210 (a questo studio, che si legge alle pp. 169-227, si rinvia anche per ulteriori approfondimenti bibliografici sulla commedia goldoniana).

¹³ «Ho sempre creduto che sia la donna per l’uomo una infermità insopportabile», Carlo Goldoni, *La locandiera* (I, 4), in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ottolani, vol. IV, Milano, Mondadori, 1940, p. 786.

¹⁴ *Ibid.*, p. 792 (I, 9); e più avanti: «non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà», p. 798 (I, 15).

¹⁵ *Ibid.*, p. 791 (I, 9); C. Gozzi, *La principessa filosofa*, cit., p. 184 e p. 186 (I, 10).

modo, pur condividendo con l'eroina gozziana una sensibile componente narcisistica, più che dall'impostazione "filosofica" esibita da Teodora, sembra animata dalla volontà di punire un misogino, di ridimensionarne la presunzione: eccedendo in crudeltà e disprezzo, suggerisce Goldoni nell'"Autore a chi legge", ove, non senza malizia o forse per motivazioni più complesse e determinanti,¹⁶ definisce la sua splendida eroina «simulatrice», «incantatrice sirenica»; così, se *La principessa filosofa* è coronata dal lieto fine della vicenda, con la capitolazione di Teodora e il matrimonio con Cesare, nella *Locandiera* Mirandolina, dopo averlo conquistato, dà il benservito al cavaliere di Ripafratta.

Certo, il personaggio goldoniano è più complesso e ricco di implicazioni¹⁷ di quello gozziano: la tipologia cui appartiene Mirandolina, che la colloca all'apice del cammino della serva-padrone, implica anche un confronto tra ceti sociali e, inoltre, ne fa una sorta di regista che muove tutti i personaggi. Teodora, invece, agisce all'interno della propria classe sociale, la nobiltà, e non svolge un ruolo altrettanto determinante: la funzione registica è affidata piuttosto a Giannetto, personaggio che condensa gli aspetti più interessanti della tragicommedia gozziana; infatti, mentre il principe don Cesare ha i tratti «del sospirato vageggino settecentesco, pronto alle languide pose sentimentali»,¹⁸ a Giannetto l'autore attribuisce massimo spirito d'intraprendenza, facendo ideare proprio a lui la strategia destinata a piegare Teodora. Quest'ultima, nel complesso, è personaggio meno affascinante dell'eroina goldoniana, capace di conquistare il pubblico anche al di là della volontà dell'autore, sembrerebbe; diverso il "gradimento" che può concentrarsi su Teodora, connotata da tratti di fredda caparbieta.

Il rapporto dei due autori con la finzione sembrerebbe dunque configurarsi in termini divergenti: nel caso di Goldoni, si delinerebbe la difficoltà di riformarla dall'interno e di recuperarla, usando le parole di Piernario Vescovo, «a una

¹⁶ Cfr. Piernario Vescovo, "Carlo Goldoni: la meccanica e il vero", in Ilaria Crotti, Piernario Vescovo, Ricciarda Ricorda, *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 94; «Il gioco di Mirandolina [...] si trova, dunque, a gestire nello spazio di un teatro *riformato* nientemeno che le risorse della fascinazione; ad incarnare l'alterità seduttiva, non solo in senso femminile, della scena – dandole la forma della vita»: fascinazione che non si può imbrigliare; cfr. anche, ancora di P. Vescovo, «La peinture des faiblesses». Libertà e «delicatezza insidiosa» nella *Locandiera*», in «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 299-317, e I. Crotti, "I chiasmi teatrali della *Locandiera*", in *ibid.*, pp. 171-180.

¹⁷ Cfr. Mario Baratto, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni [1957], in *Tre studi sul teatro (Ruzante-Aretino-Goldoni)*, Venezia, Neri Pozza, 1964, p. 201; del medesimo, cfr. anche "Nota sulla *Locandiera*" [1979], in *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 125-135.

¹⁸ Per usare le appropriate parole di Aurelia Bobbio, "Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi", in «Convivium», 5, 1948, p. 765, che a ragione sottolinea la nota comica caratterizzante questo personaggio.

significazione tutta “politicamente” e “moralmente” trasparente»,¹⁹ in quello di Gozzi, si assisterebbe invece al successo della finzione medesima, con il ripristino dell’ordine, grazie all’abbandono dei pericolosi comportamenti “flosofici” della protagonista.

D’altro canto, non si intende sostenere una dipendenza della Teodora di Gozzi dalla *Mirandolina* goldoniana: la fonte dichiarata e accertata è inequivocabilmente l’opera di Moreto, in filigrana a Molière, secondo percorsi in parte accennati da me nel già ricordato intervento su «Theatralia» e ora illustrati da Monica Pavesio, mentre è indubitabile anche la dipendenza della caratterizzazione delle due figure femminili dalle rispettive interpreti, la Maddalena Raffi Marlani della prima veneziana e l’amata Teodora Ricci, omonima addirittura della protagonista gozziana. Preme piuttosto suggerire che plurimi possono essere state le suggestioni sedimentatesi, nel tempo, nell’immaginario del conte Carlo, tanto più se, come sembrano attestare le carte del fondo Gozzi, l’interesse e l’impegno dello scrittore nella produzione teatrale possono essere anticipati di un decennio rispetto alle “fiabe” e fatti risalire già ai primi anni Cinquanta.

D’altro canto, l’indicazione di possibili suggerimenti intertestuali a tutto campo non è certo inedita: riferimenti e parentele significativi sono già stati proposti da tempo, e in particolare da Luciani e da Fido;²⁰ si tratta di una linea di ricerca interessante, anche a confermare la complessità delle scelte gozziane, da considerare al di fuori della retorica dell’argomentazione messa in atto dall’autore stesso, sempre attento a fornire precise e unilaterali chiavi di lettura per i propri testi, e provando a restituire loro quel margine di articolazione e anche spesso di felice contraddittorietà che si può individuare, in più di un’occasione, al loro fondo.

A questo fine, sarà utile ritornare alla rete intertestuale interna, che consente di collegare il personaggio di Teodora ad altri modelli e immagini che animano la sua produzione drammaturgica: ancora alla funzione-Turandot, ad esempio, richiama il processo di riconoscimento, da parte della principessa filosofa, della nascita del sentimento d’amore; infatti, mentre don Cesare riesce a resistere nella finzione, mettendola anzi in atto al quadrato, per così dire – finge di fingere di corteggiare Teodora e di confessarle il suo amore – la giovane, come avveniva alla principessa cinese, che passava attraverso un crescendo di sensazioni, dalla pietà provata per Calaf al suo primo comparirle davanti, alla

¹⁹ P. Vescovo, “Carlo Goldoni: la meccanica e il vero”, cit., p. 94.

²⁰ Gérard Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806). L’homme et l’oeuvre*, Lille-Paris, Champion, 1977, pp. 761-762; Id., *Carlo Gozzi ou l’enchanteur désenchanté*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001, pp. 150-151; Franco Fido, “I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi”, in *Italia e Spagna nella cultura del ’700*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1992, pp. 73-74.

resa finale («Difender più non posso / il mio cor da costui»),²¹ registra con stupore e con agitazione i segni di un nuovo sentire, che si manifesta con la medesima fenomenologia dei “vapori” («Dove son ... Che m'avvien!.../ dispetto ... fiamma / [...] / che ardor sento nel petto! ... / Qual mi distrugge il core incendio! ... oh stelle / Io mi sento morir»), fino alla capitolazione definitiva, anche nel suo caso: «a te consacro / Tutto il mio cor, poiché al velen de' miei / Disprezzi acerbi così ben sapesti / Oppor l'efficacissimo de' tuoi, / Contraveleno»: ²² ove varrà la pena di sottolineare come Teodora non cessi di ragionare, attribuendo una puntuale spiegazione alla sua resa, l'opportuno comportamento di don Cesare.

Anche l'insistenza sulla pernicioso formazione filosofica di Teodora ha precisi antecedenti “autoctoni”, dalla “moderna filosofa” Barbarina, “spirito forte”, come il fratello Renzo imbevuta «delle massime de' perniziosi signori Elvezio, Russò e Voltere; che sprezzano, e deridono l'umanità col sistema dell'amor proprio»,²³ alla capricciosa Marfisa che, com'è noto, è travciata invece dalla lettura dei «romanzi suoi novelli», con le cui eroine, cantatrici, contadine, zingare di volta in volta si identifica pericolosamente: a mettere in atto quel “dispositivo” dell'anacronismo, per cui fare di un'eroina da poema epico una dama settecentescamente inquieta significherebbe evidenziarne il sottinteso allegorico; si tratta di un procedimento straniante cui Gozzi ricorre spesso, segnalandone anche esplicitamente la presenza, ad esempio nella prefazione alla *Figlia dell'aria*, del resto definito già nel frontespizio «dramma favoloso allegorico»:

In questa mia Favola, Semiramide non è che una giovine immaginaria allegorica nell'indole, e nella educazione, il di cui carattere non si scosta però punto né poco dall'idea che ci danno le pagine de' favolosi scrittori, di quel personaggio. Quante non sono le Semiramidi non allegoriche oggidì, che devono incollettere nel vedere sostenuto in iscena il carattere allegorico della *Figlia dell'Avria*?²⁴

Segue, qualche pagina più avanti, un'ulteriore precisazione della strategia messa in atto dall'autore nell'attingere alle fonti: seguite con fedeltà per molti aspetti, come si è visto, ma per innestarvi precisi riferimenti alla contemporaneità: «io prendo a trattare in iscena le Favole [...] per poter

²¹ C. Gozzi, *Turandot*, cit., p. 148 (II, 5) (anche la comparsa in scena della protagonista è differita a lungo, dato che si presenta solo a questo punto), per il primo turbamento; p. 208 (V, 2) per la citazione.

²² C. Gozzi, *La principessa filosofa*, cit., pp. 261-262 (III, 6) e p. 278 (III, scena ultima); meno “ragionativa”, per così dire, l'analoga battuta di Diana nella conclusione dell'opera di Moreto: «[...] la mia mano /sarà di chi ha saputo vincere / il disdegno con il disdegno», *Disdegno per disdegno*, p. 327 (III, 13) (il corsivo è originale).

²³ C. Gozzi, “Prefazione” a *L'augellino belverde*, in *Fidbe teatrali*, cit., p. 295.

²⁴ C. Gozzi, “Prefazione”, in *La figlia dell'aria o sia l'innalzamento di Semiramide*. Dramma favoloso allegorico, Venezia, Curti Vitto, 1791, p. VII.

sostenere, sotto al manto dell'allegoria, un'industre coraggiosa urbana critica sul costume, sulle massime, e sulle perniciose scienze, che si adottano con abuso, a' tempi nostri».²⁵ Così, anche "la figlia dell'aria" ha qualche tratto di uno "spirito forte" settecentesco: ma, prima di lei, altri personaggi delle tragicommedie spagnolesche si dispongono intorno alla principessa filosofa, a costituire una piccola costellazione di figure sulla quale vale la pena di soffermarsi.

È subito da precisare, a questo proposito, che non intendo legare tale tipologia a una prospettiva di genere, che sarebbe del resto poco praticabile: da un lato, infatti, la moderna filosofia illuminista, le cui pericolose conseguenze Gozzi intende mettere sotto accusa, nuoce tanto alle donne quanto agli uomini, come si è visto sopra nel caso di Barbarina e Renzo, entrambi "traviati" dalle loro letture; dall'altro, lo ha precisato in modo definitivo Susanne Winter, «tutte le interpretazioni psicologiche e femministe del teatro di Gozzi» sono destinate a rivelarsi insoddisfacenti, perché ne ignorano «il carattere volutamente artificiale e la funzionalità caratterizzata da una struttura a contrasto».²⁶ Piuttosto, proprio perché, come indica ancora la studiosa, la «finzione intenzionale» gozziana non si colloca in uno spazio indipendente dalla realtà, ma spinge a una riflessione indiretta su di essa, mi sembra interessante mettere a confronto alcune immagini di donne che, mentre colgono aspetti legati alla contemporaneità, rivelano nell'autore prospettive non poi così granitiche come lui stesso vorrebbe far credere ai suoi lettori.²⁷

A qualche anno di distanza dalla *Principessa filosofa*, un'immagine di donna con tratti simili a Teodora è riproposta da Gozzi nella Leonora delle *Droghe d'amore*, la pièce andata in scena nel 1777, notissima per essere stata al centro del famoso *affaire Gratarol*.

A segnalare la vicinanza delle due opere sarebbe stato, secondo quanto afferma Carlo nelle *Memorie inuiti*, il fratello Gasparo già alla prima lettura del testo: «Egli mi rispose che l'opera [*Le droghe*] conteneva de' buoni squarci

²⁵ *Ibid.*, p. XII.

²⁶ S. Winter, "Tra ragione e passione", in «Problemi di critica goldoniana», cit., p. 238.

²⁷ Da questo punto di vista anche Carlo non può evitare di misurarsi, certo a suo modo e indirettamente, con la figura della donna di lettere, che nel Settecento si propone come "fatto di costume" che teatro, saggistica e romanzo rielaborano dai punti di vista più diversi, ma comunque sempre con attenzione. Particolarmente ricca e articolata, non senza esiti anche contraddittori, risulta la fenomenologia dell'acculturamento femminile, com'è noto, nell'opera goldoniana: cfr. in merito Luisa Ricaldone, "Immagini di donne di lettere nel teatro goldoniano", in «Italienische Studien», 14, 1993, pp. 75-82 e Ead., *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996, pp. 53-129 (con riferimenti alla *Principessa filosofa* alle pp. 65-66 e alla *Marfisa bizzarra* alle pp. 122-126). Per Goldoni, cfr. inoltre Giuseppina Scognamiglio, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, presentazione di Dante Della Terza, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, e, anche in rapporto al teatro gozziano, Mirella Saulini, *Indagini sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995, parte I (con riferimenti a *Turandot* alle pp. 73-88).

teatrali, che trovava però in essa de' tratti somigliantissimi a quelli del mio dramma della *Principessa filosofa*, i quali potevano pregiudicarlo in faccia a de' spettatori che avevano applaudita e sapevano quasi a memoria la *Filosofa*»;²⁸ colpisce, in effetti, già la vicinanza dei rispettivi incipit, che presentano gli innamorati in difficoltà come altrettante icone della *mélancolie*, secondo un'iconografia – il volto appoggiato alla mano – ampiamente diffusa nelle arti figurative; così le prime didascalie in entrambi i testi:

don Cesare: *D. Cesare starà sedendo innanzi, appoggiato con un gombito ad un tavolino, con una guancia alla mano, immerso in una profonda malinconia,*

don Federico: *D. Federico è a sedere appoggiato a un tavolino e in estrema malinconia*²⁹

I critici che si sono occupati delle *Droghe*, e in particolare Anna Croce, hanno riportato la somiglianza al modello remoto indicato come comune sia al moretiano *Desdén con el desdén*, sottostante, come si è visto, alla *Principessa filosofa*, sia al testo di Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, dallo stesso Gozzi adattato a fonte delle sue *Droghe*, e cioè *La vengadora de las mujeres* di Lope de Vega.³⁰

Anche in questa occasione, comunque, si tratta del caso d'amore consueto, come piegare ai propri voleri una donna ritrosa: proposito che attiva analogamente la finzione, perché i personaggi si trovano a recitare, a fingere dei sentimenti diversi da quelli che provano.

Il gioco delle parti si fa ancora più complesso, perché accanto alla finzione messa in atto da Federico, che per ottenere pienamente l'amore di Leonora deve ingelosirla recitandosi innamorato di Ardemia, quest'ultima deve a sua volta ingelosire il suo geloso amante Alessandro: i riferimenti alla finzione si moltiplicano così nel testo, alludendo al doppio livello della finzione che è propria del teatro e che è agita dai personaggi; numerosi i riferimenti metateatrali – componente, quella appunto metateatrale, presente del resto anche in Tirso – nelle parole dei protagonisti; se Federico torna spesso a complimentarsi con Ardemia, per l'abilità con cui sostiene la parte di sua innamorata, Leonora allude in modo esplicito a un'attitudine a recitare:

(ridendo) L'invidia poscia, e il femminil puntiglio

²⁸ C. Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 13-14.

²⁹ C. Gozzi, *La principessa filosofa*, in *Opere*, cit., p. 151 (I, 1); *Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto*, a cura di Camilla Guaita, Milano, CUEM, 2006, p. 51 (I,1). La pièce, com'è noto, è stata pubblicata da Gozzi nelle *Memorie inutili*, Venezia, Palèse, 1797.

³⁰ Cfr. Anna Croce, "Le droghe d'amore", in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 274-276.

Mi fece far qualche scenetta comica.
 Siamo buffoni l'un dell'altro, Ardemia,
 Perpetui; ridi per pietà ti prego.
 Abbiam certi cervelli in queste zucche
 Come girandolette ad ogni vento.³¹

Anche Leonora, che, non appena si era accorta della «riserva» messa in campo da Federico, attirato da lei, ma preoccupato «d'imbrogliare» il cuore, si era impegnata a sedurlo, salvo rivolgere tutte le sue attenzioni al di lui cugino Adone, una volta conquistatone l'amore, è ripetutamente qualificata come «filosofa». D'altro canto, i legami con Teodora sono plurimi: anche per la protagonista delle *Droghe* Carlo aveva inizialmente scelto ancora il nome Teodora – mentre sicura suggestione di continuità tra le due figure avrebbe esercitato il fatto di essere interpretata ancora da una Teodora, la stessa Ricci della *Principessa filosofa*.

Si tratta di un fattore, naturalmente, di primaria importanza, essendo ben noto il peso che le personalità, le attitudini, i caratteri delle attrici avevano nella messa a punto dei personaggi: che poi, nello specifico, nella figura di donna forte, presuntuosa, inaridita dall'eccessiva coerenza con cui serba fede a idee preconcrete che rimbalza da una pièce all'altra, si possano scorgere tratti propri della Ricci è già stato suggerito sia da Fido che da Luciani.³²

Se però con Teodora Leonora ha in comune la durezza e la dispettosità nei confronti di chi la ama, la sua posizione appare meno motivata di quella della principessa: non le letture o le idee della moderna filosofia l'hanno travciata, ma, a quanto pare, si tratta soprattutto di un puntiglio, di un bisogno assoluto di possesso, che non accetta assolutamente di dividere con un amico dell'amato, per quanto caro questi possa essergli:

I favori d'amore, ricercati
 Devon essere dagli uomini alle Donne,
 Non dalle Donne agl'omini; e le Donne
 Se concedono grazie, han facoltà
 Anche d'impor precetti. È questo il solo
 Impero, che ci resta con un sesso
 Prepotente superbo, che ci ha poste
 A' piedi le catene. A me non piacciono
 Questi intrinseci amici d'un amante.³³

³¹ C. Gozzi, *Le droghe d'amore*, cit., p. 212 (III, 19).

³² F. Fido, "I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi", cit., p. 73; Gérard Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806)*, cit., p. 169. È attento alla calibratura del personaggio della principessa filosofa sulle caratteristiche di Teodora Ricci anche Alberto Bentoglio, "Una filosofa principessa", in *Studi gozziani*, a cura di Mariagabriella Cambiaghi, Milano, CUEM, 2006, pp. 61-86.

³³ C. Gozzi, *Le droghe d'amore*, cit., p. 68 (I, 7).

Nel sistema dei personaggi si inserisce infatti un elemento nuovo, la figura di Carlo, favorito di don Federico, suo consigliere: Leonora chiede esplicitamente a quest'ultimo di allontanarlo, perché non intende che occupi una parte del suo cuore e perché teme finisca per rendere pubblico il loro amore. Il personaggio di Carlo ha uno spazio e un rilievo assoluti, come ha notato a ragione Javier Gutierrez Carou:³⁴ è a lungo in scena, anche più della stessa Leonora e di Federico; sarà lui a suggerire a quest'ultimo la strategia per “sottomettere” la donna, sollecitandone a sua volta la gelosia, è lui ad essere portatore di una sostanziale misoginia che non può non far pensare a quella, nota, ma meno granitica di quanto lui stesso non abbia voluto far pensare, del suo autore, non a caso omonimo (anche se il nome Carlo si trova già in Tirso: ma la coincidenza appare fortunata):

Che macchine leggerel che incostanti
Cervelli! che amor proprio incancherito!
Quanti fini secondi! quanti inganni!
Puntiglio, borita, o sordido interesse
È sol cagion de' fervidi sospiri,
Delle proteste, delle agitazioni,
Delle espression d'amore di quel sesso.
Ma lasciamo la satira. Ho giurato
Di non voler più amori, e non ne voglio.
Compatisco però della natura
L'istinto. Son le Donne necessarie
Per la propagazione. Oh l'ho studiate!³⁵

È significativo che lo scrittore presti al suo personaggio un'efficace immagine per indicare le donne, «macchine leggere» (più avanti, «macchinette»), che lui stesso utilizza in proprio, più o meno negli stessi anni, per indicare sprezzantemente Elisabetta Caminer («seppi ridere a questa [analisi] e a molte altre con simili gentilezze de' machinisti della ragazza machinetta»):³⁶ e *pour cause*, se la giovane letterata, per parte sua, con l'attività giornalistica e con la pubblicazione delle proprie traduzioni, a quell'altezza temporale, aveva oltrepassato ogni limite d'età e di sesso³⁷ e si era andata a collocare in un'area assai prossima da un lato a quella occupata in precedenza dal nemico Goldoni, dall'altro a quella delle “donne filosofe”.

³⁴ Javier Gutierrez Carou, “Carlo Gozzi fra ‘Carlos’ e ‘Don Carlo’: *Le droghe d'amore*”, in *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, a cura di Mercedes Arriaga Flórez Sevilla et al., Archibel Editores, 2005, pp. 412-427.

³⁵ C. Gozzi, *Le droghe d'amore*, cit., p. 60 (I, 3).

³⁶ Cfr. la lunga lettera a Giuseppe Baretti, in data 25 settembre 1777, in C. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia, Marsilio, 2004, p. 121.

³⁷ Cfr. in merito il capitolo di Anna Scannapieco, “Le provocanti star della modernità: «scrittori macheronici» e «ragazze macchinette»”, in *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 43-57.

Se comunque i connotati filosoficamente moderni di Leonora sono tutto sommato piuttosto sfumati, non manca neppure in questa pièce il riferimento critico alla contemporaneità, attraverso la figura di don Adone, sotto le cui spoglie, com'è risaputo, Gozzi avrebbe adombrato e messo alla berlina Pietro Gratarol: riformatore secondo le idee francesi, aggiornato all'ultima moda nel vestiario, libero dai pregiudizi ridicoli come le «dimostrazioni di lutto» alla morte del duca Gastone, spirito libertino che vanta di aver sedotto, «tra maritate, vedove e fanciulle» trenta femmine.³⁸

Anche in questo caso, alla fine il gioco delle coppie si ricompone nel giusto ordine: Ardemia ritorna al suo Alessandro, Leonora si concede a Federico, pronta a diventare, da «amante bizzarra», «moglie prudente» e disponibile ad accettare anche don Carlo, scoprendolo «uom sincero, e franco», a patto che ammetta «solennemente innanzi al mondo tutto, / Che la giurisdizion d'usar la forza / Delle Droghè d'amor, è delle Donne».³⁹

Procedendo nella rete intertestuale interna, i contatti e le relazioni potrebbero moltiplicarsi: ma vale la pena di fermarsi su un caso di particolare interesse, nella tipologia delle figure femminili che si sta cercando di delineare. Si tratta di *Amore assottiglia il cervello*, la pièce andata in scena per una sola sera l'8 dicembre 1782 – interrotta per le fischiate degli spettatori – e subito pubblicata presso Pasquali, con ricco paratesto, di grande interesse sia per l'attento autocommento che Gozzi vi conduce della propria opera, sia per il quadro della «moderna (in)civiltà teatrale», per dirla con Anna Scannapieco, che «tritura le prelibate pietanze degli Autori».⁴⁰

La vicenda, ispirata all'opera di José de Cañizares, *El honor da entendiemento*, è assai complessa: donna Eleonora, dopo aver amato don Enrico, involatosi improvvisamente, senza dar più notizie di sé, sta per sposare don Berto, «uno scimmunito, goffo, strano, e senza educazione»,⁴¹ destinato dal padre per motivi economici. Si ripresenta però don Enrico, che non riesce a spiegare a Eleonora il motivo della sua precedente scomparsa; intanto il padre di Eleonora dà asilo a una giovane, Elena, che versa in pericolo di vita per qualche motivo inizialmente non rivelato e che per questo gli è stata raccomandata da un amico. Il palazzo di Eleonora diviene lo spazio degli equivoci, in cui tutti i personaggi si incontrano e incrociano, in un grande puzzle le cui tessere possono essere ricollocate al loro posto solo alla fine della commedia, quando si scopre che Elena è la sorella di Enrico, il quale l'ha inseguita con fieri propositi vendicativi, avendone scoperto la relazione con don Felice. In tutto il giro,

³⁸ C. Gozzi, *Le droghè d'amore*, cit., p. 146 (II, 19); cfr. anche le parole di don Carlo in merito, pp. 196-197 (III, 12).

³⁹ *Ibid.*, atto III, pp. 220-221 (III, scena ultima).

⁴⁰ A. Scannapieco, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, cit., pp. 116-117.

⁴¹ C. Gozzi, "Processo a difesa, ad offesa, e Storia della Commedia", in *Amore assottiglia il cervello*. Commedia in cinque atti, in *Id., Opere*, vol. XIII, Venezia, Zanardi, 1802 [ma 1804], p. 145.

Eleonora, che si è prestata ad aiutare Elena, scrivendo per lei un biglietto d'amore a Felice, finisce per essere accusata di adulterio, sorta di "esclusa" pirandelliana *ante litteram*, accusata per una colpa che non ha commesso.

Eleonora si presenta subito alla ribalta, ritratta nell'atto di leggere un libro – atto assolutamente non demonizzato, come invece era avvenuto per Teodora, ma, al contrario, visto nelle sue positive ricadute gnoseologiche. Anche a Eleonora Gozzi fa continuamente rinfacciare dagli altri personaggi il suo essere filosofa, ora in tono dubitativo – «ha troppo caldo per una filosofa»; «Oh la filosofa / Piangel!...»,⁴² commenta la sorella Isabella quando la giovane rivede l'amato Enrico, creduto morto e poi cacciato –, ora con intento decisamente dispregiativo – da parte del "rustego" Astolfo, pronto a credere alla sua infedeltà e a riportarla alle sue letture: «Ah ch'io doveva / Crivellare un po' più questa filosofa»,⁴³ – ma il suo giudizio sulla acculturazione della giovane risulta assolutamente positivo. È vero che i riferimenti alle letture della "filosofa" sono generici, non è mai detto quali libri abbiano concorso ad istruirla, a differenza di quanto avveniva nell'*Augellin belverde*, ove i nomi dei "cattivi maestri" venivano esplicitati, ma non vi è dubbio che agli studi venga riconosciuto un ruolo benefico.

Si può ricavare perfino un curioso diagramma in merito all'utilità dell'istruzione, per le donne ma anche per gli uomini: la schiettezza e l'equilibrio di Eleonora sembrano derivare appunto dalle sue letture; la giovane Elena, invece, è stata educata con eccessivo rigore dal padre, che l'ha cresciuta nell'ignoranza,

L'austerità, la rigidezza, furro
 La mia rovina appunto. Chiusa sempre,
 Condannata a' lavori femminili,
 Con divieto preciso, e vigilante,
 Ch'io apprendessi giammai che ci son libri,
 Che v'è penna ed inchiostro, onde la via
 Non m'apriSSI all'amor come fan tante,
 Nella ignoranza, cieca, schiava, oppressa [...].⁴⁴

Perfino per il rustego don Pietro «questo è veramente un poco troppo», poiché, commenta, «conviene umanizzarsi un po' col secolo / Pienissimo di gazze letterate».⁴⁵

Non potendo scrivergli, donna Elena ha iniziato a far venire don Felice in casa, avviando la propria rovina, perché un servo se ne sarebbe accorto e lo avrebbe riferito al padre e questi avrebbe ordinato di ucciderla. Dunque, una

⁴² *Ibid.*, p. 167 (I, 2) e p. 186 (II, 2) rispettivamente.

⁴³ *Ibid.*, p. 273 (IV, 5).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 177 (I, 9).

⁴⁵ *Ivi.*

serie di eventi drammatici sarebbe stata innescata proprio da «un costume e selvaggio e tiranno», da una «inumanità» a torto «detta saviezza».⁴⁶

A metà tra l'ignoranza eccessiva di Elena e l'appropriata cultura di Eleonora sta la condizione di Isabella, la sorella appunto di Eleonora: introdotta insieme a lei fin nella prima scena, a differenza di questa, che, come si è visto, «legge un libro», è rappresentata nell'atto di lavorare «d'ago»; la contrapposizione tra le due giovani è ribadita ripetutamente: già nella prefazione l'autore dipinge i due caratteri come opposti ed è in seguito affidata alla stessa Isabella la continua sottolineatura del fatto che, mentre la sorella è "filosofa", lei non è letterata, è "semplice" e meno intenzionata a disciplinare le proprie emozioni, scegliendo il comportamento più adatto per dare loro soddisfazione. Può esserle attribuita allora qualche leggerezza (un appuntamento con don Enrico, nella speranza di conquistarlo, che crea molto scompiglio nella casa), ma tutto sommato risulta al riparo dai pericoli che insidiano invece l'ignorante donna Elena.

Se poi si passa al sesso maschile, la situazione risulta essere assai diversa: gli uomini, infatti, sembrano avere qualche problema a gestire la propria cultura; così i due padri in scena, don Pietro e don Astolfo, rusteghi entrambi, «rigidi e barbari all'antica sul punto dell'onore», hanno usato male le proprie letture:

E [Berto] sa amar più di noi che sappiam leggere.
 Quanto alle donne ... io certo mi ricordo,
 Che le letture mie m' hanno soccorso
 a ingannarne in amor trenta, o quaranta. (*ridendo*)
 Don Pietro... anche voi foste uomo di lettere...⁴⁷

Sarà lo stesso, ingenuo don Berto ad accusare il padre, a più riprese, di essere più cattivo di lui, nonostante il suo «cervelletto dottorato»:⁴⁸ nel suo caso, l'ignoranza non è dovuta a scelta, ma è conseguenza di un problema psicologico, per così dire, che non gli ha consentito in vent'anni di scuola da parte del suo precettore don Martino di imparare a «combinare due parole, né a scrivere il suo nome»; si rende conto, però, dell'importanza del sapere ed è deciso a darsi da fare con l'aiuto della moglie Eleonora, dalla cui saggia pazienza è convinto di riuscire ad imparare molto di più che dal suo non del tutto limpido maestro.

Proprio la figura di Berto, allora, sembra rappresentare il polo della positività: Gozzi, del resto, nella prefazione, lo dichiara esplicitamente, definendolo «carattere nuovo e teatrale» e affermando di aver voluto modificare il profilo che del giovane scimmunito aveva proposto Cañizares, che gli aveva attribuito una "balordaggine" maggiore di quella dei nostri Truffaldini. Il commediografo veneziano, al contrario, aveva inteso farne una sorta di "persiano" alla Montesquieu, nascondendo sotto il «velo del carattere arbitrario

⁴⁶ Così don Felice, giustificandosi davanti a don Enrico, *ibid.*, p. 328 (V, 13).

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 208-209 (II, 12).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 229 (III, 3).

allegorico» del suo Berto «un censore libero e franco di alcuni costumi, e di alcuni difetti umani».⁴⁹

Ecco allora la diversità psicologica proporsi come ottica privilegiata per un'analisi critica di comportamenti e caratteri: Berto, per parte sua, rivendica la propria correttezza, riverisce il padre, adora il cielo, teme il Re, non bada alle ricchezze, fa l'elemosina, rifiuta la violenza, non cura i passatempi mondani. Eleonora, proprio grazie alla sua filosofia, riesce ad apprezzare le doti del giovane, nascoste dai suoi atteggiamenti ma da lei pienamente valutate; ne è ripagata da un'analogia fiducia, che consente a Berto di fidarsi delle proprie impressioni, derivanti dall'osservazione del suo modo di comportarsi e di non credere alla colpevolezza della moglie: è lui a consentire, alla fine, la scoperta della verità.

In ultima analisi, dunque, la piccola costellazione di figure di donne che ho individuato intorno alla "principessa filosofa", mi sembra indicare, nel riproporsi di una tipologia di personaggi femminili comune a diversi drammi gozziani, ma con qualche significativa variazione, una linea non priva di articolazione: non vi è dubbio che i cambiamenti e gli aggiustamenti di prospettiva abbiano a che fare con plurimi fattori, a partire dal rapporto con le fonti per arrivare a quell'elemento decisivo che è rappresentato dalle compagnie attoriali destinate a mettere in scena la singola opera. Così, non potrà sfuggire che, tra la Teodora della *Principessa filosofa* e la Leonora delle *Droghe d'amore* da un lato, ed Eleonora di *Amore assottiglia il cervello*⁵⁰ dall'altro sta anche il cambiamento dell'attrice, con il passaggio dalla già ricordata Teodora Ricci, con tutto quello che tale nome significava e che, a quest'altezza temporale, non faceva più parte della "truppa" Sacchi, cui si doveva la messa in scena di *Amore assottiglia il cervello*, a Elisabetta Martorini Vinacesi, con tutta probabilità, scritturata nell'anno comico 1780-1781, prima donna «molto commendabile nelle parti tenere, ed amoroze, mostrando coll'espressione della voce gl'interni affetti dell'anima».⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 146 e p. 151.

⁵⁰ Sottolinea la diversità di Eleonora, «l'unica donna filosofa che il Gozzi guardò con simpatia» Aurelia Bobbio, "Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi", cit., p. 758-759, leggendovi una prova del fatto che «lo spirito del secolo» avrebbe agito anche sull'autore veneziano, nel suo desiderio di rinnovamento morale e sociale.

⁵¹ Non sembra precisa l'informazione che Nicola Mangini ("Carlo Gozzi, un «rustego» alla corte di una commediante», in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 100) riprende da Paolo Bosisio ("Cronologia", in C. Gozzi, *Fiabe teatrali*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 1984, p. 105) e che vedrebbe ancora implicata la Ricci, nella compagnia diretta da Maddalena Battaglia al teatro San Giovanni Grisostomo: «[Gozzi] scrisse per lei alcune nuove commedie, anzi arriverà (caso pressoché unico) a farsi carico dell'allestimento dell'opera *Amore assottiglia il cervello*». Devo ad Anna Scannapieco l'identificazione e le notizie in merito a Elisabetta Martorini Vinacesi: la ringrazio delle informazioni, come pure di avermi fatto leggere in dattiloscritto il suo contributo sui rapporti di Gozzi con gli attori, "Le convenienze di una «volontaria

Tuttavia, pur con tutte le necessarie cautele e attenzioni, anche il diverso apprezzamento degli “studi delle donne” che è emerso nel confronto tra le tre pièce citate sopra, così come, su altro versante, la testimonianza offerta dall’epistolario gozziano, i cui toni si fanno, nel caso delle missive inviate a corrispondenti femminili,⁵² particolarmente cordiali, da consigliere attento e saggio, viene a confermare l’effettiva complessità dell’indagine che sul mondo e sui comportamenti umani Gozzi compie attraverso il teatro e la scrittura.

amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici”, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2007, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un *carrefour artistique européen**, a cura di Andrea Fabiano, pp. 11-27.

⁵² C. Gozzi, *Lettere*, cit.

Agenzia Nazionale di Valutazione del
sistema Universitario e della Ricerca



National Agency for the Evaluation of
Universities and Research Institutes

Dear Publisher,

In the next months ANVUR (the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes) is entitled to perform the Italian research assessment exercise (VQR 2004-2010).

This exercise requires that each researcher select three among his/her most relevant research outputs. Selected publications (articles, chapters, volumes, etc.) must be available for the evaluators' panels in the PDF published version. So, each researcher is expected to send the PDF version of each selected paper.

Please provide, the PDF file of the following research product, or, in alternative, authorize the author signing this request, to use the PDF version he/she possesses already:

R. Ricorda, «La principessa filosofa»: eroine gozziane a confronto, in Carlo Gozzi, I drammi "spagnoleschi", a cura di S. Winter, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, pp. 175-191

Prof.ssa Ricciarda Ricorda,

Affiliation: Università Ca' Foscari Venezia

Email: ricorda@unive.it

The PDF will be uploaded on the secure server of the ANVUR and used by reviewers of the panels for evaluation purposes only.
Any other use will be forbidden

Best regards

Ricciarda Ricorda

We authorize the author signing this request, to use the PDF version he/she possesses already

UNIVERSITÄTSPRINZIG WINTER
Vertrieb: HUGO
60051 Frankfurt
Veranstaltungsort: 13 - 69121 Heidelberg
Telefon 06221 70740 - Fax 06221 770259

18.4.2012
R. Ricorda