

La donna innamorata da vero di Carlo Gozzi e la tradizione scenica del *Pedro de Urdemalas*¹

Arianna Fiore

La donna innamorata da vero è una delle commedie del corpus del teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi. Terminata di scrivere dopo il 29 maggio 1771², debuttò a Mantova, con la compagnia di Antonio Sacchi (o Sacco), il 22 luglio, e fu poi ospitata dal Teatro San Luca di Venezia l’8 ottobre dello stesso anno³.

- ¹ Questo saggio è frutto delle ricerche condotte all’interno del progetto PRIN 2022 – Prot. 2022SA97FP “Il teatro spagnolo della prima modernità (1570–1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali”, finanziato dal MUR italiano e dall’Unione Europea, e diretto da Fausta Antonucci.
- ² La data del 29 maggio 1771 appare alla fine di una versione abbozzata del testo della commedia, che comprende anche una bozza della prefazione, conservata nel fondo Gozzi 6.1/2, presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Alla fine del testo, alla c. 53r, troviamo una nota non riportata nella versione a stampa: «29 maggio 1771. Presentata, rivista e licenziata per il teatro per il Magistrato Eccellentissimo contro la Bestemmia (nostro illustrissimo) Francesco Agazzi revisore contro la bestemmia». Dalla bozza della prefazione è stato poi cassato il seguente paragrafo, in cui si allude a una possibile paternità reale: «Mi vien detto che dei Re di Spagna si sieno divertiti a scrivere delle commedie, le quali portano in fronte: Commedia scritta da un ingegno di questa corte. Codesto D. Pedro di Urdimalas ha queste parole sul frontespizio, se sia vero ch’ella sia d’un Re non l’affermo. I tratti di politica che ha questa commedia, possono farlo sospettare». Ringrazio il professor Javier Gutiérrez Carou per aver messo a mia disposizione l’intero fondo Gozzi 6.1, composto da Gozzi 6.1/1 (cc. 1r-14v) e Gozzi 6.1/2 (cc. 4r-53r).
- ³ Al debutto seguirono poi diverse repliche nell’autunno e nel successivo carnevale. Sono attestate successive rappresentazioni della commedia a Torino, nell’estate del 1775 e nel 1779.

Arianna Fiore, University of Florence, Italy, arianna.fiore@unifi.it, 0000-0002-7181-5595

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Arianna Fiore, *La donna innamorata da vero di Carlo Gozzi e la tradizione scenica del Pedro de Urdemalas*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.15, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 165-176, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Nella prefazione dell'edizione Zanardi, del 1803, lo stesso Carlo Gozzi si soffermò su alcuni punti interessanti. Il primo riguarda la fonte utilizzata: «*Don Pedro de Urdimalas*, Commedia spagnola senza nome d'autore, m'ha data l'idea di ricomporre un'altra Commedia, ch'io intitolai *La donna innamorata da vero*» (Gozzi 1801-1803, 5; Gozzi 1787, 5-140). Gozzi rivela qui due dati che ci permettono di affermare che utilizzò come fonte una *suelta* stampata a Madrid da Antonio Sanz nel 1750: il primo dato è il titolo indicato, *Don Pedro de Urdimalas*; il secondo, il fatto che dica che si tratta di un testo anonimo, dato che Gozzi ricava molto probabilmente dalla fonte che aveva sottomano⁴.

Come ha spiegato Maria Grazia Profeti, in Spagna ci sono almeno tre commedie che ruotano intorno a Pedro de Urdemalas, un personaggio del folklore iberico che assume numerose identità attraverso trasformazioni e camuffamenti. La prima commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* è di Cervantes⁵. La seconda, come riporta Profeti (2014, 187-8), è una commedia palatina

[...] attribuita a Juan Pérez de Montalbán in due *seltas* senza luogo né anno, e a Lope de Vega in un ms. della Biblioteca Palatina di Parma [...] che non ebbe nessuna diffusione seicentesca e solo dopo l'edizione delle *Obras* di Lope ha conosciuto una certa fortuna.

La critica ha dibattuto molto in merito alla paternità di tali commedie, anche perché la questione delle attribuzioni è abbastanza ingarbugliata.

In entrambe le due *seltas* attribuite a Montalbán citate da Profeti, conservate nella Biblioteca Nazionale di Madrid (d'ora in poi BNE), troviamo annotazioni manoscritte che propongono la paternità di Lope de Vega. Nello specifico, il catalogo della BNE spiega che nella *suelta* T/55268/18 appare la dicitura manoscritta «Es de Lope de Vega», mentre per la *suelta* T/20186 si specifica che è stata «tachada la mención de responsabilidad y escrito a mano "Lope"». Lo stesso catalogo della BNE, del resto, indica che l'autore di queste due *seltas*, intitolate *Pedro de Urdemalas comedia famosa de Ivan Pérez de Montalvan*, è Lope de Vega. Queste due *seltas* propongono una commedia palatina ambientata in Francia, a Parigi, con la presenza di alcuni personaggi storici.

Il manoscritto proveniente dalla Biblioteca Palatina di Parma offre una seconda versione di questa commedia, diversa per alcune sostanziali varianti rispetto a quella proposta dalle due *seltas* della BNE attribuite a Montalbán e recensite da Profeti: è anch'essa una commedia palatina, ma cambia l'ambientazione, che ora è Firenze, e la natura dei personaggi, che qui sono tutti di fantasia⁶. Il manoscritto conservato nella BNE (MSS/22726/114), privo di indicazioni a proposito

⁴ Franco Fido afferma che l'opera di Carlo Gozzi proviene «sia dal *Pedro de Urdemalas* di Cervantes, sia dall'omonimo rifacimento [sic] di J. B. Diamante» (Fido 1992, 68).

⁵ Pubblicata nel 1615 come ultima delle *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, secondo Jean Canavaggio probabilmente venne finita di scrivere tra il luglio del 1614 e il settembre del 1615 (Canavaggio, "Introducción", in Cervantes 1992, 50).

⁶ Per un'analisi dettagliata delle diverse versioni del *Pedro de Urdemalas*, si veda Profeti (1976, 475-7).

della data di composizione e dell'autore, pare risalire alla fine dell'Ottocento o ai primi anni del Novecento, contrariamente a quanto affermato nella catalogazione, dove si afferma che è del secolo XVIII. Si tratta molto probabilmente della copia di una commedia che Antonio Restori rinvenne nella Biblioteca Palatina di Parma e che inviò a Emilio Cotarelo, molto probabilmente dopo 1916, quando Restori iniziò a collaborare con lo studioso spagnolo all'edizione dei tomi II, III, IV e V delle *Obras de Lope de Vega*⁷. Questo manoscritto presenta in alto, prima del titolo, un'annotazione di Restori che riporta alcuni dati formali della commedia da lui rinvenuta a Parma:

Palatina parmense, collez. De Diferentes Autores, tomo LXXX; parte a stampa, parte manoscritto. Questa è l'ultima commedia del tomo, copia calligrafica, senza alcuna indicazione, in inchiostro rossiccio molto sbiadito, non di mano del Rodríguez ma contemporanea a lui (primi del sec. XVIII). Restori. (BNE, MSS/22726/114).

Restori non affermò mai che questa commedia potesse essere di Lope; nel 1893, catalogò il manoscritto nel seguente modo:

794. LXXX. Pedro de Urdemalas.

Ms. del secolo XVII. Il Barrera cita quattro commedie con questo titolo, una del Cervantes, una di Lope, una attribuita al Montalbán, e la quarta anonima. Suppongo che questa sia l'ultima, ma non ho visto le altre tre. Questo ms. pare una copia: la 2° giornata di grafia diversa dalle altre due. Comincia:

*sin tu lizenzia no fuera
aunque el Duque me ha llamado.*

Finisce:

DUQUE. *Pues biue dando las gracias
a Laura.*

RAM. *y con mas razon
al Senado que aqui acaua
la comedia que es su autor
llamado Pedro de Urdemalas.*

Probabilmente: *que su autor llama* ecc (Restori 1893: 145).

Cotarelo, quando ricevette questa commedia da Antonio Restori, ipotizzò che dovesse essere precedente rispetto al testo della *suelta* attribuita a Pérez de Montalbán (e a Lope, secondo l'appunto manoscritto annotato nei due esem-

⁷ Nel 1916 Cotarelo alludeva a questo manoscritto affermando che non era ancora riuscito a vederlo: «Un Pedro de Urdemalas, manuscrito, existe en la Biblioteca ducal de Parma: quizá sea el perdido de Lope de Vega» (Cotarelo y Mori 1916). Consultato nella versione on line <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-bautista-diamante-y-sus-comedias/html/4f85d812-821e-4f97-acf9-88c144b93138.html> (13.08.2025).

plari conservati nella BNE, T/20186 e T/55268/18). A suo parere, apparteneva al periodo giovanile di Lope e per questa ragione, nel 1930, inserì la commedia nell'edizione delle *Obras del Fénix*, assolutamente certo della sua paternità (Vega 1930: 392-428)⁸.

Infine, esiste una commedia più tarda intitolata *Pedro de Urdemalas*, la terza, questa volta non più palatina, ma *de capa y espada*⁹. Anche in questo caso ci sono diverse attribuzioni: due manoscritti della Biblioteca Nazionale di Madrid (Mss. 16420 e 15285) indicano entrambi come autore Juan Bautista Diamante, anche se sotto il titolo di uno di essi una dicitura riporta «de Montalbán» (Ms. 16420), mentre una grafia diversa attribuisce l'altro a Cañizares (Ms. 15285). Nei preliminari del testo, accanto al titolo *Pedro de Urdemalas*, entrambi i manoscritti propongono anche la variante *Pedro de Urdimalas*: il Ms. 16420 ai ff. 5r e 6r, il Ms. 15285 al f. 2r. Secondo Cotarelo, questa commedia è una *refundición* di quella rinvenuta a Parma (Vega 1930: xxviii-xxix). Nel 1750, a Madrid, Antonio Sanz pubblicò una *suelta* anonima, intitolata *Pedro de Urdimalas*, il cui testo coincide con quello proposto nei due manoscritti conservati in BNE, Mss. 16420 e 15285.

La pratica scenica può aiutare a fare alcune ipotesi sull'identità effettiva dell'autore di questa commedia. Nei *corrales* spagnoli del XVII secolo sono attestate due fasi diverse di rappresentazione di commedie intitolate *Pedro de Urdemalas*, a molti anni di distanza l'una dall'altra: la prima nel 1622, con la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo – che potrebbe riferirsi al *Pedro de Urdemalas* attribuito a Pérez de Montalbán e a Lope –, la seconda, con la compagnia di Martín de Mendoza, verso il 1681 (DICAT). Questa seconda fase potrebbe riguardare proprio le messe in scena della terza commedia del *Pedro de Urdemalas*, attribuibile pertanto solo a Diamante, visto che Montalbán era morto nel 1638, molto prima del 1681, e che Cañizares, nel 1681, aveva 5 anni. Questa commedia di Diamante è a tutti gli effetti una *refundición* della commedia di inizio secolo attribuita a Montalbán e a Lope.

Questa ricostruzione di una situazione testuale abbastanza intricata assume un certo peso ai fini dello studio del testo che ci proponiamo di condurre qui, *La donna innamorata da vero* di Carlo Gozzi, testo che deriva dalla lettura della *suelta* anonima del 1750 del *Pedro de Urdimalas*, attribuibile a Diamante, da cui ricava anche il titolo.

La donna innamorata da vero risulta essere così il risultato stratiforme di una complessa sovrapposizione di tradizioni, giacché adatta al contesto spettacolare in cui Gozzi opera, che è quello veneziano della seconda metà del XVIII secolo, un testo spagnolo della fine del XVII, che a sua volta poggia su

⁸ Grazie all'analisi delle *proximidades léxicas* condotto da ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, método Delta, 0% Culling) possiamo affermare che le cinquanta opere del corpus più vicine a questa commedia appartengono a Lope de Vega, soprattutto ai testi della fase giovanile (Fiore 2020, 61).

⁹ Inizia con il verso «Has jugado? – Y perdido». Secondo Maria Grazia Profeti (2014, 188), «appare a nome di Diamante o Cañizares in due mss. della Biblioteca Nacional di Madrid».

una commedia attribuita al Lope d'inizio secolo. Usando il lessico gozziano, *La donna innamorata da vero* è la riedificazione di una riedificazione, che passa da Pérez de Montalbán o da Lope a Diamante e a Carlo Gozzi, dalla Spagna all'Italia, dall'inizio e dalla fine del XVII secolo alla fine del XVIII, dallo spagnolo all'italiano e al veneziano.

Il *Pedro de Urdimalas* su cui lavorò Carlo Gozzi, la *suelta* edita nel 1750, faceva parte, probabilmente, del repertorio di opere teatrali spagnole che la compagnia di Antonio Sacchi aveva portato con sé nel 1755 dopo una permanenza di due anni nella penisola iberica (Alberti 1996, 218), testi che gli stessi membri della compagnia – Antonio Sacchi, Luigi Benedetti, Francesco Bartoli e Giovan Battista Rotti – si dedicavano spesso a tradurre e adattare. La critica ha molto dibattuto su chi realmente traduceva i testi spagnoli e sulla conoscenza di Gozzi della lingua spagnola. Tuttavia, al di là di chi tradusse questa e le altre opere spagnole, bisogna ricordare che Gozzi non si ritenne e non fu un traduttore letterario; oltre a definire riedificazioni le sue opere spagnolesche ci tiene a presentarsi in vari scritti critici come un innovatore, un inventore di un genere nuovo, parla di «nuova ossatura [...], nuovi caratteri, [...] nuovi dialoghi» (Gozzi 1984, 113), «nuove produzioni», dichiara di «rialzare degli edifizj sulle immagini in me destate dalla lettura del teatro spagnolo» (Scannapieco 2020, 437). Non traduce quindi, ma sceglie, adatta e riscrive. Nel caso in questione, ciò è evidente fin nel titolo scelto da Gozzi, ossia, *La donna innamorata da vero*, titolo che allontana ogni possibile riferimento alla fonte originaria, il *Pedro de Urdemalas*. Tuttavia, il soggetto scritto in preparazione al testo teatrale, conservato nel Fondo Gozzi della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia¹⁰, ci permette di affermare che questa fu una decisione presa in un secondo momento, giacché inizialmente il titolo ipotizzato per la commedia era *Ordimalas*¹¹. Nello stesso fondo è conservato anche un manoscritto con una versione abbozzata della commedia, prefa-

¹⁰ Si tratta in concreto del materiale conservato nel fondo 6.1/1. Nel catalogo del fondo Gozzi, Fabio Soldini offre una dettagliata descrizione dell'intero fondo 6.1: «Gozzi 6.1. Composito di 2 elementi; le unità sono racchiuse entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gasparo Gozzi (1856-1935) scrisse a inchiostro viola "Volume X *La donna innamorata da vero*", con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi. Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378731. Gozzi 6.1/1. Cart.; carte sciolte; a. 1771 circa; cc. 14 (cartulazione nuova a matita); mm 289 x 195 (rilevata alla c. 1). cc. 1r-14v: *Ordimalas* (titolo messo dalla mano di Carlo Gozzi alla c. 1r). Si tratta di una variante del titolo dell'opera spagnola che ispirò *La donna innamorata da vero*, cfr. Gozzi, *Opere*, vol. 10, 1803, p. 5. Questo manoscritto Gozzi 6.1/1 contiene la trama in prosa, scritta da Carlo Gozzi, dell'opera *La donna innamorata da vero*, in preparazione al testo teatrale, mentre il successivo Gozzi 6.1/2 conserva il testo preparato per la rappresentazione teatrale del 1771 e licenziato a tale fine il 29 maggio 1771. Fu pubblicato per la prima volta per Foglierini nel 1787 e per Zanardi nel 1803. Gozzi 6.1/2. Cart.; fascicoli legati; a. 1771; cc. 51 (cartulazione a penna dell'autore da 3 a 53); mm 286x204 (rilevata alla c. 3). Coperta in cartoncino. cc. 4r-53r: Carlo Gozzi, *La donna innamorata da vero* (cfr. Gozzi, *Opere*, vol. 10, 1803, pp. 3-135). Titolo autografo, sulla coperta anteriore. Cfr. Gozzi 6.1/2. Questo fascicolo racchiude il testo della commedia, prefazione compresa, anche se in una versione solo abbozzata» (Soldini 2006, 128-9).

¹¹ Fondo Gozzi 6-1.1, 001r.

zione compresa, probabilmente terminata il 29 maggio 1771. Nel terzo atto del soggetto in prosa, come nell'originale spagnolo, ci sono numerosi riferimenti a Pedro de Urdemalas: il personaggio che nella commedia si chiamerà don Pietro Splendori, che è l'ultimo travestimento assunto dalla protagonista Lucrezia, è chiamato don Pietro Ordimalas di Toledo: «Lucr chiama staffiere, da ordine che se quel cavaliere che è entrato in quella casa chiedesse chi egli sia rispondano che si chiama d. Pietro Ordimalas di Toledo [...] non errino o saranno puniti» (atto III, scena 2, Fondo Gozzi 6.1/1, 012r.)¹². La stessa Lucrezia firma una lettera dichiarando di chiamarsi donna Lucrezia d'Ordimalas: «Se non vi commovete avrò tradita me stessa donando il mio cuore a chi meno lo meritava, Addio. La vostra tenera moglie D. Lucrezia. D'ordimalas» (III,5, Fondo Gozzi 6.1/1, 12v.). L'originale spagnolo allude più volte alla figura folklorica e termina proprio con un'allusione al titolo:

| | |
|----------|---|
| LUCRECIA | Y si han agradado acaso los engaños de Lucrecia, en que se ven retratados los de Pedro de Urdimalas... |
| TODOS | Tengan fin con vuestro aplauso. |

Nella versione definitiva della commedia, quella a stampa, Gozzi omette però ogni allusione a Pedro de Urdimalas, forse perché in italiano il riferimento alla capacità di ordire inganni, contrariamente a quanto avviene in castigliano, rimaneva troppo oscuro. Il titolo definitivo, *La donna innamorata da vero*, si concentra su una caratteristica di Lucrezia, il personaggio principale, quello che, nel corso dei tre atti, assume diversi travestimenti per riconquistare l'amore del capitano Fernando Osorio. È un titolo che, oltre a essere più immediato rispetto a quello proposto nel soggetto, lascia anche intuire quanto la drammaturgia di Carlo Gozzi fosse concentrata sull'attore, concetto che emerge nelle parole che lo stesso Gozzi usò nella prefazione del 1803 per presentare la commedia:

Fui pregato dal Sacchi capocomico, che passava allora colla sua Compagnia a Mantova, a scrivere una rappresentazione da produrre al Pubblico una novella attrice, ch'egli aveva aggregata, e ch'era la Signora Ricci, ora assai conosciuta. In questa Commedia pensai di far presentare la giovine comica al pubblico in parecchi aspetti come si potrà rilevare. [...]
Tra le molte stravaganze di quest'opera, v'è quella non indifferente, e che piacque, di far portare il dialetto veneziano felicemente a una Dama spagnuola, fatta serva d'una locanda. Ve n'è una maggiore verso il fine dell'atto secondo. La medesima Dama, o sia la *Innamorata da Vero*, per salvare l'amante dalla morte, si veste da soldato [...] (Gozzi 1801-1803, 5).

La prefazione insiste sul fatto che si tratta di una commedia creata su misura per mettere in luce l'abilità di una determinata attrice, Teodora Ricci, andando

¹² A partire da ora, l'atto verrà indicato con cifra romana e la scena con quella araba.

incontro alle richieste del capocomico Antonio Sacchi, che aveva esplicitamente chiesto a Carlo Gozzi di scrivere un'opera adatta alle caratteristiche della nuova prima dama della sua compagnia. Questa non era una novità: Sacchi era solito dare a Gozzi le commedie spagnole – non sappiamo se in originale o in traduzione – proprio perché il conte vi trovasse «argomenti omogenei all'indole della truppa comica» (Gozzi 2006, vol. II, 542). Gozzi lavorava ai testi pensando alla prassi teatrale, concentrandosi sulle specifiche esigenze della compagnia per la quale scriveva e degli attori che mettevano in scena le opere, con i quali lavorava a stretto contatto. Disse Gozzi (2013, 527): «Se avessi voluto adoperare gli argomenti spagnuoli per qualche truppa comica differente nell'indole da quella del Sacchi, gli avrei adoperati con modo diverso da quello che tenni». E dunque, scrive *La donna innamorata da vero* per mettere in luce le capacità istrioniche non di una qualunque prima dama, ma quelle specifiche di Teodora Ricci, «attrice di forte temperamento» a cui Gozzi promise «de soccorsi scenici a lei appoggiati» (Beniscelli 2002). Tuttavia, Gozzi scrive questa commedia pensando non solo a Teodora, ma anche al resto della compagnia, ossia alla compagnia del Sacchi così come era composta nel 1771, cercando quindi di dare spazio alle sue maschere¹³. Sempre nella prefazione del 1803, Gozzi (1801-1803, 5) specifica il motivo di tale scelta:

L'intreccio mi parve bizzarro e capriccioso abbastanza per convenire colle maschere della Commedia Italiana. [...]

Ella è scritta parte in verso, parte in prosa, come sono tutti i miei generi scenici, ne' quali ho voluto innestare le nostre maschere, facete e desiderate.

Pensando dunque ai gusti del pubblico e alla composizione della compagnia di Sacchi, *La donna innamorata da vero* introduce, rispetto al testo fonte, un quartetto di maschere che Gozzi dichiara essere «facete e desiderate», quartetto che non va ad aumentare il reparto dei personaggi ma che si integra completamente nello sviluppo drammatico della pièce. Truffaldino, interpretato dal capocomico Antonio Sacchi, servitore di don Fernando Osorio, il primo amoroso, è l'unica maschera che dopo il 1770 recita ancora la sua parte all'improvviso, in veneziano. Le altre maschere sono già passate alla prosa: Giovan Battista Rotti è il vecchio, saggio e concreto Pantalone, che si esprime in veneziano, in prosa, e qui interpreta il ruolo del buon sergente; Atanasio Zannoni è Brighella, il servo del Conte Ottavio, e anch'egli recita in veneziano, mentre Agostino Fiorilli è Tartaglia, qui oste di locanda, il secondo vecchio, in contrasto con Pantalone; dobbiamo immaginarlo recitare in un italiano venato di un accento napoletano, con la tipica balbuzie che caratterizzava la maschera¹⁴. In uno schema apposto sotto le *dramatis personae* del manoscritto conservato nel fondo Gozzi 6.1/2, in seguito barrato, appaiono le assegnazioni di altri ruoli: “D.

¹³ Le maschere sono presenti in otto dei diciannove testi spagnoleschi di Carlo Gozzi, che le usò fino al 1776, anche se non sempre.

¹⁴ Dal 1777 spariranno le maschere e il teatro diventa monolingue e privo di parti a soggetto.

Fernando il signor Patronio; D. Gonzalo il signor Luigi; D. Lucrezia la signora Teodora; D. Laura la signora Chiara se vuole; Co. Ottavio il signor Bartoli¹⁵. Il signor Patronio potrebbe essere Petronio Zanerini o Zonarini¹⁵, Luigi è molto probabilmente l'attore romano Luigi Benedetti, noto come primo innamorato, presente nella compagnia di Sacchi dal 1767 al 1780, mentre Chiara dovrebbe essere la nipote di Antonio Sacco, figlia di sua sorella Anna Caterina e dell'amoroso Giuseppe Simonetti, e moglie di Luigi Benedetti; il signor Bartoli, che interpretava il conte Ottavio, era il ballerino Francesco Saverio Bartoli, marito di Teodora Ricci dal 1769. Affiora poi, ma solo come travestimento di Lucrezia, la maschera di Giannetto, che nel teatro gozziano andrà nel tempo a prendere il posto di quella di Pantalone.

Come era avvenuto per il titolo, anche la composizione del quartetto delle maschere dovette subire dei ripensamenti in fase di scrittura: nel soggetto della commedia insieme a Truffaldino, Brighella e Tartaglia c'è infatti Smeraldina, «la figliuola di Tartaglia», l'oste, con i tratti della cameriera petulante che conserverà poi anche il personaggio di Vittoria della commedia definitiva. Questo ruolo era interpretato molto probabilmente da Adriana Sacchi, nella realtà sorella di Antonio Truffaldino e moglie di Atanasio Brighella¹⁶. Il sergente, che nel soggetto non è legato alla maschera di Pantalone, ha in questo testo preliminare un ruolo molto minore rispetto a quello che assume la maschera nella commedia finale. Probabilmente anche questo cambiamento dipende da ragioni legate alla composizione della compagnia teatrale, la «truppa comica» di Antonio Sacchi: nel 1771, oltre all'entrata di Teodora Ricci come prima dama, il Pantalone Cesare D'Arbes decise di lasciare la compagnia di Sacchi per passare a quella di Lapy e fu sostituito da Giovan Battista Rotti. Probabilmente il soggetto della commedia venne scritto da Gozzi quando la compagnia non aveva ancora trovato un sostituto per la maschera di Pantalone, mentre il ruolo di maggior rilievo che ha il sergente Pantalone nella versione definitiva della commedia va forse a omaggiare proprio l'arrivo di Rotti nella compagnia (che sarà poi sostituito da Giulio Minelli).

In *La donna innamorata da vero*, le maschere sono una trasposizione tipologica del *gracioso* del testo fonte, del quale amplificano il ruolo; allo stesso tempo, aumentano la compenetrazione dei personaggi bassi con quelli alti, del livello comico con quello serio, incrementando così la comicità della pièce. Con le eccezioni di *La principessa filosofa* ed *Eco e Narciso*, che non hanno maschere, esse non rimangono ai margini della vicenda ma ne fanno parte, interpretando i ruoli dei personaggi minori a cui viene dato un maggiore rilievo rispetto all'origina-

¹⁵ Ringrazio il professor Javier Gutiérrez Carou per avermi aiutata a ricostruire l'identità del «signor Patronio».

¹⁶ «Stette sempre questa Commediante unita alla Truppa diretta da suo fratello, e quantunque fatta vecchia, presentavasi a recitare, e si portava valorosamente. Resasi inferma a motivo di un cronico malore, fu obbligata al letto non poco tempo, e finalmente l'anno 1776 morì da buona cristiana, avendo oltrepassato il settuagesimo dell'età sua» (Bartoli 2010, 416).

le. Sostanzialmente vediamo imporsi e innestarsi il repertorio della troupe di Sacchi su una commedia del tardo Seicento spagnolo.

Abbiamo detto però che il testo venne scritto principalmente per il debutto in Laguna di Teodora Ricci. Se ci atteniamo alle *Memorie inutili* di Gozzi (1797, 66), non si trattò di un successo:

Non avendo ancora potuto conoscere la di lei anima comica, e il di lei carattere fondatamente, scrissi una rappresentazione intitolata *La donna innamorata da vero*. Tentai con quella di espor la giovane in parecchi aspetti per dare un saggio del suo spirito al Pubblico che vicesse in parte il di lui favore. In quella azione scenica in cui ella era una Dama amante proscritta, indi servitore d'una locanda, indi cingaro, indi soldato, indi cavaliere ec. per nascondersi a' rigori della Giustizia, e per sviscerato amore, sperai che, per lo meno, una gran fatica potesse conciliarle della indulgenza e della grazia. M'avvidi dopo d'essermi ingannato nella mia lusinga e nel mio giudizio. Quella rappresentazione, che per se stessa fu fortunata, non istava bene però in sul dosso della Ricci¹⁷.

A onor del vero, non dovette essere un esordio facile per la giovane attrice. Rispetto all'opera fonte, il ruolo interpretato da Teodora Ricci amplifica ulteriormente le già numerose difficoltà che doveva affrontare la Lucrezia spagnola, richiedendo all'attrice una ben consolidata maestria attoriale¹⁸. La Lucrezia italiana non solo assume svariati travestimenti maschili, adottando quindi una voce da uomo, ma alterna continuamente verso e prosa, italiano e veneziano. Vediamo concretamente queste trasformazioni, per capire il livello di difficoltà che si ritrovò a dover affrontare Teodora Ricci nel suo esordio: mentre recita il ruolo patetico di donna tradita, nel rispetto della tradizione melodrammatica e comica del teatro italiano, Lucrezia parla sempre con voce femminile, in italiano e in versi. Travestita da Giannetto, aiutante di Tartaglia, personaggio che in scena indossa in capo un «berrettone di seta alla Veneziana» (Gozzi 1801-1803, 45), parla con voce maschile, in prosa e in veneziano, a Tartaglia, alla di lui figlia Vittoria, che corteggia, e a Brighella; quando si finge fratello del diavolo con Truffaldino per riprendergli gli zecchini rubati, parla in veneziano, in prosa e con voce maschile, anche se con Vittoria continua a fingersi Giannetto (dunque parlando sempre con voce maschile). Travestito da Zingaro, parla a Laura,

¹⁷ Più avanti, il conte ci illustra con amarezza l'invidia delle attrici della compagnia nei confronti della nuova prima donna: «Quantunque la mia capricciosa composizione per i suoi molti ingredienti sia stata acclamata per molte repliche, si decise che la Ricci era soltanto un'attrice appena scusabile. Il giubilo di alcune comiche della compagnia, benché da esse raffrenato, trapelava. Io sorridevo e mi piccava ancor di più in favore della oppressa a torto, perocché scorgeva in lei al contrario degl'altri, somma abilità, e somma disposizione alla bravura» (Gozzi 1797, 69).

¹⁸ Per fare un esempio, solo a lei è dedicata la prima scena, inesistente nel testo fonte, e nell'esordio non appare più vestita in modo umile e dimesso, come viene introdotta nella prima *acotación* del *Pedro de Urdimalas* («Salen Ossorio, y Mochila rompiendo unos naipes y Lucrecia vestida humildemente», *Pedro de Urdimalas* 1750, 1) ma con abiti veneziani: «un cendale tratto giù e moretta sul viso» (Gozzi 1801-1803, 9), che poi si toglierà.

che è l'antagonista in amore di Lucrezia, con voce maschile, in prosa e in versi, in italiano, anche se rivolgendosi a Vittoria riprende la prosa e il veneziano, sempre mantenendo la voce maschile. Diventa poi Soldato per Pantalone e per Fernando Onorio, parlando con voce maschile, in italiano e in versi, e si fingerà Fernando Onorio per il Gran Capitano don Gonzalo di Córdoba, sempre in italiano e in versi. Infine, sarà il Cavalier don Pietro Splendori, parlando in italiano, in versi e con voce maschile, ma fingendosi in un primo tempo ancora Giannetto per Vittoria, con la quale continua a parlare in prosa e in veneziano, con voce maschile. La difficoltà aumenta se pensiamo che in tutti i numerosissimi e continui *aparte* pronunciati tra sé e sé, Lucrezia parla sempre in italiano, in versi e con voce femminile. Il gioco dei travestimenti coinvolge anche Vittoria, che diventa Zingara e Segretaria del cavalier don Pietro Splendori (anche se rimane sempre Vittoria per Giannetto); e infine Truffaldino, che si traveste da cieco e poi da cocchiere di don Pietro Splendori. Porto come esempio un breve frammento tratto dalla dodicesima scena del secondo atto, con cui vorrei dimostrare quanto ho cercato di spiegare: Lucrezia, che è già apparsa in scena travestita da Giannetto, va con Vittoria a casa di Laura dove si finge Zingaro, per leggerle la mano:

D. Lucrezia si avvanza con riverenza, Vittoria la segue a fianco.

D. Lucrezia, fissando in D. Laura.

LUCREZIA Signora, siete bella, né minore
della vostra bellezza è in voi la sorte.
(a parte con sospiro)
Per mio martire. Se resisto è assai.

VITTORIA Che hai Giannetto? Sembri addolorato. *(basso a D. Lucrezia)*

LUCREZIA *(Gnente. Tasè là. No me secché)* *(basso con dispetto)*
(Ah che il velen di gelosia mi opprime... (da sé)
No, non m'opprimerai...) *(a D. Lau.)* Bella Signora,
pergetemi la man, confesserete,
benché incredula siate, e ben vi scopro,
che le mie predizion sono infallibili (II, 12; Gozzi 1801-1803, 74).

Per concludere, Gozzi trasse ispirazione da una commedia che, come molti testi della tradizione scenica aurea spagnola, aveva goduto di diverse riscritture e di un'ampia circolazione, in Spagna e in Europa; lo fece per dar vita a uno spettacolo che preservava l'incanto della commedia originale ma che si poneva al contempo come un'opera nuova, adeguata al gusto del suo pubblico e capace di sorprenderlo, grazie, ad esempio, alle innumerevoli difficoltà che dovette affrontare la sua prima dama e con l'apporto delle Maschere della Commedia italiana, all'insegna del più puro divertimento¹⁹.

¹⁹ Gozzi chiude la prefazione dell'edizione Zanardi esaltando la funzione del teatro come portatore di divertimento, anche se non riuscì a celare una lieve polemica per la tradizione scenica contemporanea: «Narrando la verità innegabile di questo avvenimento non intendo

Riferimenti bibliografici

- Alberti, Carmelo. 1996. "Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie seriofacete, oltre le favole teatrali". In *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti, 215-72. Roma: Bulzoni.
- Bartoli, Francesco. 2010. *Notizie storiche de' comici italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, Franco Vazzoler e Maurizio Melai. Paris: L'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF).
- Beniscelli, Alberto. 2002. "Carlo Gozzi". <[https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gozzi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gozzi_(Dizionario-Biografico)/>) (2025-06-18).
- Cervantes Miguel de. 1992. *Los baños de Argel – Pedro de Urdemalas*. Madrid: Taurus.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1916. "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias". In *Boletín de la Real Academia Española*, III, 272-97, 454-97, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-bautista-diamante-y-sus-comedias/html/4f85d812-821e-4f97-acf9-88c144b93138.html> (2025-08-13).
- DICAT. Ferrer Valls, Teresa, et al. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. <https://dicat.uv.es> (2025-08-13).
- Fido, Franco. 1992. "I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi". In *Italia e Spagna nella cultura del '700. Atti del Convegno internazionale (Roma, 3-5 dicembre 1990)*, 63-85. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Fiore, Arianna. 2020. "Questioni di autorialità a proposito di tre commedie seicentesche: *Pedro de Urdemalas* tra Cervantes, Lope, Montalbán, Diamante e la Scuola di Calderón". *Artifara*, 20, 2: 53-77.
- Gozzi, Carlo. 1787. *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il Metafisico che formano il tomo IX delle sue opere*. Venezia: Foglierini.
- Gozzi, Carlo. 1797. *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da sé medesimo e pubblicate per umiltà*. Parte II. Venezia: Stamperia Palese.
- Gozzi, Carlo. 1801-1803. *Opere edite ed inedite del co: Carlo Gozzi*. Volume X. Venezia: Stamperia di Giacomo Zanardi.
- Gozzi, Carlo. 1984. *Lettere*, a cura di Fabio Soldini. Venezia: Marsilio.
- Gozzi, Carlo. 2006. *Memorie inutili*, a cura di Paolo Bosisio, con la collaborazione di Valentina Garavaglia, volume II. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Gozzi, Carlo. 2013. *Ragionamento ingenuo: dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco. Venezia: Marsilio.
- Pedro de Urdimalas*. 1750. Madrid: Antonio Sanz.
- Profeti, Maria Grazia. 1976. *Per una bibliografia de J. Pérez de Montalbán*. Verona: Università degli studi di Padova.
- Profeti, Maria Grazia. 2014. "*La donna innamorata da vero: Gozzi riscrive Pedro de Urdemalas*". In *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Omaggio a José Luis Gotor*, a cura di Loretta Frattale, Matteo Lefèvre e Laura Silvestri, 187-8. Firenze: Alinea.
- Restori, Antonio. 1893. "La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores". *Studi di Filologia Romanza*, 6: 1-156.

di dileggiare il rispettabile verisimile, ch'io anzi raccomando, pur che non si dia que' verisimili che fanno sbadigliare e addormentare i poveri ascoltatori radunati per essere divertiti» (Gozzi 1801-1803, 6-7).

- Scannapieco, Anna. 2020. “‘Il Sacchi mi mandava tratto tratto de’ fasci di quelle strane, e mostruose opere di quel teatro...’: Carlo Gozzi e il teatro spagnolo”. In *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di Fausta Antonucci e Salomé Vuelta García, 435-51. Firenze: Firenze University Press.
- Soldini, Fabio, a cura di. 2006. *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. Venezia: Marsilio.
- Vega, Lope de. 1930. *Pedro de Urdemalas*. In *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición), t. VIII, 392-428. Madrid: RAE.