

a cura di
Fausta Antonucci
Salomé Vuelta García



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

■ Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe

(secoli XVI-XVIII)



STUDI E SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) | ISSN 2704-5919 (ONLINE)

Ricerche sul teatro classico
spagnolo in Italia e oltralpe
(secoli XVI-XVIII)

a cura di

FAUSTA ANTONUCCI
SALOMÉ VUELTA GARCÍA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2020

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII) / a cura di Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García. – Firenze : Firenze University Press, 2020.
(Studi e saggi ; 209)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181501>

ISSN 2704-6478 (print)

ISSN 2704-5919 (online)

ISBN 978-88-5518-149-5 (print)

ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)

ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)

ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-150-1


Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

SOMMARIO

INTRODUZIONE <i>Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García</i>	9
LA COMEDIA NUEVA IN FRANCIA E GERMANIA	
SOBRE EL PAPEL DE LOPE DE VEGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO NACIONAL DEL CLASICISMO FRANCÉS <i>Christophe Couderc</i>	23
GLI AVIS AU LECTEUR DELLE COMÉDIES (E TRAGI-COMÉDIES) À L'ESPAGNOLE: SPUNTI PER LA DEFINIZIONE DI UN NUOVO GENERE? <i>Monica Pavesio</i>	41
DAL DESDÉN DI MORETO AI PLAISIRS DI MOLIÈRE <i>Marco Lombardi</i>	59
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y SU PAULATINA PRESENCIA EN LA CULTURA Y LA LITERATURA TEATRALES EN LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII <i>Manfred Tietz</i>	77
LA COMEDIA NUEVA IN ITALIA	
UNA TRAGEDIA CINQUECENTESCA ITALO-SPAGNOLA: LA REYNA MATILDA DI GIOVAN DOMENICO BEVILACQUA <i>Renzo Cremante</i>	117

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

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

UN CASO DI METAMORFOSI TESTUALE: CASTELVINES Y MONTESES DI LOPE DE VEGA <i>Luciana Gentili</i>	139
L'AMOROSE FURIE D'ORLANDO DE GIACINTO ANDREA CICOGNINI Y EL TEATRO DE ABOLENGO ARIOSTESCO DE LOPE DE VEGA: UNA CUESTIÓN CRÍTICA <i>Marcella Trambaioli</i>	159
ANCORA SULLA FORTUNA DE LA FUERZA LASTIMOSA NELL'OPERA DEL SEICENTO: ALFONSO I DI MATTEO NORIS (VENEZIA NAPOLI PALERMO) <i>Anna Tedesco</i>	179
L'OMBRA DI DON JUAN TENORIO SULLA SCENA BAROCCA PARTENOPEA: INDIZI D'ARCHIVIO E CANONI DRAMMATURGICI <i>Teresa Megale</i>	205
BURLADORES E CONVITATI A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO, DA PERRUCCI AD ABRI (E OLTRE) <i>Francesco Cotticelli</i>	219
CALDERÓN EN EL GIBALDONE DE CASAMARCIANO (II): EL SCENARIO IL FINTO ASTROLOGO <i>Roberta Alviti</i>	237
ANGIOLA D'ORSI ANTE LO CÓMICO CALDERONIANO: AMORE, HONORE E POTERE <i>Francesca Leonetti</i>	251
CON CHI VENGO, VENGO DI MICHELE DELLA MARRA FRA CALDERÓN DE LA BARCA E ANGIOLA D'ORSO <i>Federica Cappelli</i>	267
IL PRINCIPE SELVAGGIO (1695) DE FRANCESCO SILVANI: UNA CURIOSA TARACEA DE MOTIVOS DEL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL <i>Fausta Antonucci</i>	289
ARMIDORO, ORISTEO E ALTRI PRINCIPI GIARDINIERI SULLE SCENE DELL'OPERA VENEZIANA NEL SEICENTO <i>Nicola Badolato</i>	301
DA LA CELOSA DE SÍ MISMA DI TIRSO A LA GELOSA DI SE STESSA, MELODRAMMA DI ARCANGELO SPAGNA <i>Simone Trecca</i>	327

LE GARE D'AMICIZIA E D'AMORE DE ARCANGELO SPAGNA: UNA POSSIBLE REFUNDICIÓN DE <i>DUELO DE HONOR Y AMISTAD</i> <i>Ilaria Resta</i>	343
TRES INGENIOS AL SERVICIO DE UN CANÓNIGO: DE <i>LA CORTESANA EN LA SIERRA... A L'INFANTA VILLANA</i> DE CARLO CELANO <i>Elena E. Marcello</i>	363
«LA FORZA DEL NATURALE TRADOTTA DALLO SPAGNOLO»: SU UN'IGNOTA RISCITTURA ITALIANA DE <i>LA FUERZA DEL NATURAL</i> DI AGUSTÍN MORETO E JERÓNIMO DE CÁNCER A VIENNA <i>Nicola Usula</i>	381
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN EL FONDO ORSI DE LA BIBLIOTECA ESTENSE DE MÓDENA <i>Salomé Vuelta García</i>	399
«A QUEI TEMPI». SPAGNOLISMO E TEATRO ALL'ITALIANA. MITI E STEREOTIPI <i>Piermario Vescovo</i>	421
«IL SACCHI MI MANDAVA TRATTO TRATTO DE' FASCI DI QUELLE STRANE, E MOSTRUOSE OPERE DI QUEL TEATRO...»: CARLO GOZZI E IL TEATRO SPAGNOLO <i>Anna Scannapieco</i>	435
QUANDO L'AMORE COLPISCE L'UDITO: <i>LA MALIA DELLA VOCE</i> DI CARLO GOZZI FRA AGUSTÍN MORETO E THOMAS CORNEILLE <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	453
APPENDICE TEATRALE	
DIDASCALIA COMICA <i>Nicola Michelassi</i>	475
INDICE DEI NOMI	493

INTRODUZIONE

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García

1. Studiare la ricezione del teatro classico spagnolo in Europa significa adentrarsi in un oceano che, analogamente a quanto succede con Lope de Vega, richiede «aguja de marear»¹. Se ci limitiamo ai secoli XVI, XVII e XVIII, oggetto di analisi di questo volume, ci si imbatte, infatti, in un territorio sconfinato popolato da testi che viaggiano a lungo attraversando generi e sottogeneri, ambiti teatrali e culturali, lingue e tradizioni; in dibattiti sulla liceità ‘intellettuale’ della *Comedia Nueva*; e in attori e drammaturghi che, nel riproporre incessantemente le loro rielaborazioni di *pièces* spagnole, contribuirono in maniera decisiva alla formazione del teatro europeo moderno. Ne era ben consapevole il noto capocomico e drammaturgo Luigi Riccoboni, quando nelle *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* sottolineò, dopo una vita trascorsa sui palcoscenici italiani e francesi a mettere in scena canovacci derivati anche dal teatro spagnolo,

que quoique le théâtre espagnol soit dénué des règles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été et d'être encore le grand maître des poètes, et le grand modèle des théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la variété des sujets de comédie qui n'appartiennent qu'à lui (Riccoboni, 1738: 82-83).

Nonostante siamo lontani dall'averne un quadro complessivo della diffusione del teatro classico spagnolo in Europa, il rinnovato interesse ma-

¹ Termine coniato da Azorín a proposito di Lope de Vega con cui Antonio Sánchez Jiménez apre la sua bella biografia del grande drammaturgo: cfr. Sánchez Jiménez (2018: 17).

nifestatosi in questo ambito di studi a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso ha dato e continua a dare molti frutti. Non che prima di questa data non si abbiano esempi anche notevoli di ricerche di carattere comparatistico sulla circolazione europea del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*; tuttavia, è solo a partire da quel decennio che prende l'avvio e si consolida un filone di studi che, lungi dall'esaurirsi nel tempo, continua a destare l'interesse di studiosi di diversa formazione e provenienza e a produrre risultati sempre più interessanti. In Italia e in ambito ispanistico, non si può non ricordare il ruolo svolto in questo campo da Maria Grazia Profeti. Al di là delle sue ricerche bibliografiche (era interessata a censire il patrimonio testuale generato nell'Italia del XVII secolo dagli adattamenti del teatro aureo, e ha trasmesso questo interesse a molti suoi allievi)², il maggior merito di Profeti è stato quello di aver fatto coincidere questa linea di studi con una sfida culturale, improntata alla consapevolezza metodologica, all'interdisciplinarietà, alla collaboratività. Le ricerche sugli adattamenti europei del teatro spagnolo del *Siglo de Oro* non si configureranno dunque più come mero studio erudito delle 'fonti', o, peggio, come un confronto che ha come unico obiettivo un giudizio estetico inevitabilmente penalizzante per l'adattamento. Al contrario, si terrà conto del mutato contesto teatrale, musicale, letterario e storico-politico, delle diverse coordinate drammaturgiche nelle quali viene concepito l'adattamento, delle vie che percorrono i testi spagnoli nella loro circolazione europea, per esempio approdando in Italia o in Francia per il tramite di un adattamento previo nell'altra lingua sorella. Ed è proprio dalla collaborazione fra specialisti di diverse discipline (musicologi, storici, storici del teatro, esperti delle diverse letterature europee in cui circola il teatro spagnolo) che scaturiscono gli importanti risultati raccolti negli ultimi anni. In una campionatura della ricca produzione critica al riguardo non si possono non menzionare i sette volumi della collana *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, fondata da Maria Grazia Profeti³; il volume miscelaneo *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII* (Sullivan, Galoppe, Stoutz, 1999); i più recenti *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel* (Couderc, 2012); *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)* (Couderc, Trambaioli, 2016), e *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto* (Antonucci, Tedesco, 2016). Recentissime, infine, sono tre raccolte di studi focalizzate in modo specifico sulla fortuna europea dei due maggiori

² In primo luogo a Carmen Marchante, che sotto la sua direzione preparò una tesi dottorale sugli adattamenti italiani di Lope ma che soprattutto redasse due fondamentali cataloghi sulla circolazione italiana dei testi teatrali di Calderón e di Lope, che sono ancora oggi punto di riferimento per gli studiosi: Marchante (1996); aggiornato e corretto in Marchante (2002); Marchante (2009).

³ Profeti (1996a); Profeti (1996b); Profeti (1997); Profeti (2000); Antonucci (2007); Profeti (2009a); Profeti (2009b).

drammaturghi del teatro aureo, Lope e Calderón⁴. Il presente volume intende compiere un passo ulteriore nella direzione tracciata dalle ricerche che lo hanno preceduto. I ventitré saggi che lo costituiscono riguardano la ricezione del teatro classico spagnolo in Francia, nei territori di lingua tedesca e in Italia, tre aree con una consolidata tradizione di studi in questo versante ma che di rado appaiono nello stesso libro. Seguendo le orme della menzionata monografia *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, gli studi del presente volume provengono da diverse aree disciplinari: ispanistica, francesistica, italianistica, storia dello spettacolo e musicologia, in un'ottica interdisciplinare imprescindibile per progredire nella comprensione di questo campo di studi.

2. Se dovessimo tracciare delle linee comuni, dovremmo sottolineare che buona parte dei saggi del volume si occupano di esempi concreti di ricezione del teatro aureo, tutti italiani ad eccezione di quello dedicato da Marco Lombardi alla rielaborazione francese di *El desdén con el desdén* moretiano. Nel suo lavoro, lo studioso prende in considerazione la commedia-balletto *La Princesse d'Elide* di Molière, riscrittura del *Desdén* recitata con la partecipazione del drammaturgo in veste di attore tra il 7 e il 13 maggio 1664 nei giardini di Versailles, in occasione delle feste ordinate da Luigi XIV; si tratta di una *pièce à clé* che allude allo «scabroso argomento degli amori libertini del giovane Re» (p. 64) con Louise de La Vallière e rivela al contempo un intento educativo nei confronti degli eccessi del sovrano. Cenni sulle inclinazioni libertine dei potenti sono alla base anche del saggio di Teresa Megale, che ritorna sulla precoce presenza a Napoli di un testo emblematico, *El burlador de Sevilla*, destinato a una lunga e fondamentale 'tappa' italiana prima della sua diffusione europea e della sua trasformazione in mito, per far emergere gli elementi storico-politici alla base dell'inserimento nel testo della celebre lista di amanti di Juan Tenorio.

Oltre a questi interessanti risvolti di carattere politico, molti dei saggi italiani del volume, organizzati in senso cronologico (dal XVI al XVIII secolo) e tematico (per autori spagnoli, adattatori e testi), concentrano la loro analisi su opere appartenenti alle tre categorie testuali vigenti nel teatro italiano dell'epoca: scenari o canovacci, commedie in prosa e 'drammi per musica'. Un unico caso – con cui si apre la sezione italiana del volume – riguarda una tragedia in verso della fine del Cinquecento, *La Reyna Matilda* del napoletano Giovanni Domenico Bevilacqua (Napoli 1597): scritto in lingua spagnola e ambientato ai tempi della *Reconquista*, esso costituisce, come illustra puntualmente Renzo Cremante, «un esperimento [...] di retroguardia, di un autore i cui occhi, guardi egli alla Spagna o guardi all'Italia, alla tradizione poetica e drammatica italiana o a quella spagno-

⁴ Cfr. Pontón (2017); Vuelta García (2019); *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales* (2020).

la, sono sempre rivolti indietro piuttosto che avanti, al passato piuttosto che al futuro» (p. 124).

Le particolarità testuali degli adattamenti presi in esame determinano indubbiamente il loro approccio critico. Se, come evidenzia Roberta Alvi citando Fausta Antonucci, nel caso dei canovacci o scenari, «ya que el texto que los actores recitaban en el tablado no se ha conservado, cualquier indagación no puede sino ceñirse al género teatral y a los aspectos estructurales y diegéticos de las piezas resumidas en el *scenário*» (p. 243), per quanto riguarda invece i 'drammi per musica' è di fondamentale importanza tener conto delle diverse tradizioni musicali e delle trasformazioni stilistiche e strutturali del genere operistico lungo il Sei e Settecento: le tradizioni, come mostra esemplarmente lo studio di Anna Tedesco su un adattamento de *La fuerza lastimosa* di Lope, *l'Alfonso primo* di Matteo Noris, talvolta contribuiscono a fare luce anche sulla paternità dei cambiamenti introdotti nel libretto durante il suo percorso scenico; le trasformazioni spiegano non poche peculiarità degli adattamenti, come apprendiamo, ad esempio, dallo studio di Simone Trecca su *La gelosa di se stessa* di Arcangelo Spagna, dove viene anche tratteggiato il complesso iter testuale dell'opera italiana.

La particolare attenzione agli aspetti filologici tanto delle *pièces* spagnole quanto degli adattamenti italiani è, a nostro avviso, uno dei pregi di questo volume, e ha fornito in alcuni casi un quadro articolato dei testi che hanno ispirato gli adattamenti (si veda la scrupolosa recensione degli esemplari del *Duelo de honor y amistad* condotta nel saggio di Ilaria Resta); in altri, ha mostrato il ricco e intricato panorama testuale costituito da stratificazioni, mediazioni e contaminazioni fra le varie versioni e rifacimenti. Tale complessità è testimoniata, oltre che dai già ricordati saggi di Trecca e di Tedesco, dalla fine analisi condotta da Francesco Cotticelli sulle versioni del *Burlador de Sevilla* di Andrea Perrucci (Napoli 1690), dal manoscritto conservato alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library di New Haven alla riscrittura di Michele Abri del 1725, «ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta» (p. 225); un percorso testuale, quello della celebre *pièce* spagnola, protrattosi a Napoli fino al primo Ottocento, che evidenzia nella sua lunga vicenda editoriale la «trasformazione dell'idea di repertorio da quella tematica e concettuale dell'età moderna a quella concentrata sul modello testuale dei tempi a noi più vicini» (p. 231), ma anche «una dialettica fra antico e moderno che risulta molto più sfumata di quanto alcune impostazioni storiografiche persistenti lascino immaginare, con il sospetto che i vecchi diaframmi tra vetusti impianti spagnoleschi e scene riformate – a Napoli, ma non solo – siano di ostacolo alla ricognizione di un lascito di idee e di risorse molto incisivo e vitale, che attende ancora di essere pienamente compreso ed esplorato» (p. 232).

Emergono anche importanti novità sulla rosa degli autori spagnoli e delle *comedias* da cui traggono ispirazione gli adattatori: Lope, Tirso e Calderón, ovviamente, ma anche una notevole presenza di Agustín Moreto; assieme a loro troviamo drammaturghi inconsueti quali Diego

Jiménez de Enciso, Antonio Hurtado de Mendoza e Juan Ruiz de Alarcón, le cui opere circolano spesso nelle edizioni della collana *Diferentes autores* dando vita ad adattamenti e rifacimenti, come sottolinea nel suo saggio Salomé Vuelta⁵.

Il forte interesse europeo per le commedie urbane e palatine di Calderón è testimoniato dai quattro adattamenti italiani analizzati nel volume, appartenenti ad ambiti teatrali diversi: lo scenario *Il finto astrologo*, studiato da Roberta Alvitì; la commedia in prosa *Amore, honore e potere* dell'attrice Angiola D'Orso o D'Orsi, di cui Francesca Leonetti analizza il versante comico; e i due rifacimenti in prosa di *Con quien vengo, vengo* di Michele della Marra (Napoli 1665) e della già citata Angiola D'Orso (prima edizione: Ferrara 1666), studiati da Federica Cappelli anche per quanto riguarda le loro interrelazioni. Non c'è da stupirsi se tra gli adattatori di questi testi troviamo attori delle compagnie professionistiche italiane. Queste ultime diffusero numerose *comedias* calderoniane nei loro viaggi europei, vuoi attraverso versioni direttamente tratte da Calderón, vuoi riprendendo precedenti traduzioni dei drammaturghi italiani coevi. Se, come ha dimostrato Monica Pavesio, per la ricezione di Calderón in Francia fu di fondamentale importanza l'alta presenza delle sue trame nei canovacci delle compagnie italiane stabilitesi nel paese ultrapienese fino a Settecento inoltrato⁶, allora la circolazione delle opere del drammaturgo spagnolo nei territori di lingua tedesca attraverso la via francese, cui alludeva Henry Sullivan (1997) nel suo noto saggio sul «Calderón alemán», deve tenere conto del lavoro di diffusione delle compagnie italiane a Parigi, nonché dell'influsso dei canovacci e delle traduzioni dei comici italiani sulle opere di drammaturghi francesi come Brosse o De Brosse, Boisrobert, Thomas Corneille e altri, le cui opere si diffusero ampiamente in terra tedesca; un'indagine tuttora in corso.

I saggi del volume dedicati a Lope e Moreto mostrano, a loro volta, la preferenza accordata ad alcuni loro testi, ripresi da attori e drammaturghi e riproposti, con continue nuove versioni che ebbero successo almeno fino alla fine del Settecento, ma fanno anche luce, oltre che sul metodo di riscrittura adottato da Lope nella sua vasta produzione drammatica, su quello dei suoi traduttori e sugli ambiti teatrali in cui essi operarono. Di Lope, Luciana Gentilli mette finemente in evidenza le strategie di riscrittura della storia di Romeo e Giulietta nella *comedia Castelvines y Monteses (Parte veintecinco perfeta y verdadera, Zaragoza 1647)*, contribuendo in questo modo a completare il mosaico della produzione del Fénix ispi-

⁵ Un fenomeno che, come recentemente ha dimostrato Christophe Couderc (2011; 2012), trova riscontri anche in Francia e che, per quanto riguarda l'Italia, merita di essere ulteriormente indagato, mettendolo in relazione con il repertorio di adattamenti finora individuati.

⁶ Pavesio (2000) cui seguono numerosi saggi della studiosa su casi particolari di tale influsso.

rato alla novellistica italiana, oggetto d'indagine di recenti studi che hanno compiuto significativi passi in avanti su questo terreno⁷. Sul versante delle rielaborazioni italiane, si analizza, come ricordato sopra, un nuovo rifacimento musicale de *La fuerza lastimosa*, testo di Lope tra i più ripresi nel XVII secolo; si accerta definitivamente l'utilizzo da parte di Giacinto Andrea Cicognini di *Angélica en el Catay* nella composizione de *L'amorose furie d'Orlando*; e si dimostra che a fine Seicento e nei primi decenni del Settecento la produzione teatrale del Fénix era ancora motivo d'interesse per i drammaturghi italiani operanti nelle aree fiorentina ed emiliana, che riscrissero diverse sue opere – o a lui attribuite – mettendole in scena nei teatri pubblici, nelle accademie e nei collegi dei gesuiti.

Anche il teatro di Agustín Moreto ebbe un grande successo europeo che meriterebbe ulteriori approfondimenti: *El desdén con el desdén* fu ampiamente ripreso in Francia e Italia; altre commedie, come *Industrias contra finezas* o *El mejor amigo el rey*, furono adattate dai padri gesuiti italiani ed entrarono nella rete dei loro collegi nobiliari. In molte occasioni, le opere di Moreto (e di altri autori spagnoli) arrivarono in Italia attraverso precedenti adattamenti francesi, soprattutto a partire dagli ultimi anni del Seicento e per tutto il Settecento. È il caso de *La malia della voce* di Carlo Gozzi (Venezia 1774), rimaneggiamento de *Lo que puede la aprensión* di Moreto (Madrid 1654) condotto attraverso il precedente adattamento francese *Le charme de la voix* di Thomas Corneille (Paris 1658), accuratamente analizzato da Javier Gutiérrez Carou.

Tra le *comedias* adattate, oltre a testi molto diffusi – *El burlador de Sevilla* e le menzionate *La fuerza lastimosa* di Lope e *El desdén con el desdén* di Moreto – troviamo *pièces* scritte in collaborazione di cui non si conoscevano adattamenti: *La cortesana en la sierra y fortunas de don Manrique de Lara* di Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante e Juan Vélez de Guevara (*Parte veinte y siete de comedias varias...*, Madrid 1667), riscritta dal drammaturgo napoletano Carlo Celano, che Elena Marcello analizza nel quadro delle sue ricerche su questo autore; *La fuerza del natural* di Agustín Moreto e Jerónimo de Cáncer (1661), di cui si conserva un'anonima riscrittura manoscritta nella Biblioteca nazionale di Vienna, rintracciata e studiata da Nicola Usula; *Los celos en el caballo* di Diego Jiménez de Enciso e l'anonima *Celos, honor y cordura*, individuate da Salomé Vuelta, tra le altre.

Non sempre, però, è possibile identificare in maniera univoca la *pièce* spagnola che ispirò il rifacimento: è il caso del già ricordato *L'amorose furie d'Orlando* di Giacinto Andrea Cicognini, testo di tematica ariostesca in cui, con la consueta tecnica del *collage*, il drammaturgo fiorentino, massimo rappresentante del teatro italiano di derivazione spagnola del Seicento, si rifà a «cuatro tradiciones: tres autóctonas, es decir la del poema

⁷ Per un'aggiornata bibliografia su questo interessante campo d'indagine si rimanda ai saggi di Daniel Fernández Rodríguez e Manuel Piqueras Flores con Blanca Santos de la Morena contenuti in Vuelta García (2019).

italiano, la de los cómicos *del Arte* y la del ‘dramma per musica’, y la de la interpretación del Fénix» in *Angélica en el Catay* (p. 164), come mette in evidenza Marcella Trambaioli nel suo saggio su questa riscrittura. Allo stesso modo, è nota la difficoltà di individuare i testi ispiratori di molti ‘drammi per musica’. Lo palesa nel suo studio Fausta Antonucci, che considera *Il principe selvaggio* di Francesco Silvani (1695) «una curiosa taracea de motivos del teatro áureo español», e lo si riscontra nei libretti incentrati sul motivo del principe giardiniere analizzati da Nicola Badolato. Motivo di forte interesse è, inoltre, l’individuazione di alcune fonti storiche adoperate dai librettisti italiani, tra cui emerge più volte la *Historia della perdita e riacquisto della Spagna dai Mori*, del gesuita Bartolomeo de Rogatis (1648-1683), testo che – assieme ad altri, quale il *Mappamondo storico* del gesuita Antonio Foresti (Parma 1690) – meriterebbe, come sottolinea Antonucci, «un estudio de conjunto» sulla sua «influencia en la libretística coétanea» (p. 298).

Nei saggi del volume dedicati all’analisi testuale degli adattamenti sono presenti traduttori ben noti, quali Molière o Thomas Corneille per la Francia o Giacinto Andrea Cicognini, Angiola D’Orso, Arcangelo Spagna e Carlo Gozzi per l’Italia, assieme ad altri meno conosciuti e addirittura finora ignoti. I loro adattamenti si diffusero a stampa e attraverso manoscritti che circolavano nei più svariati luoghi e ambiti: i teatri pubblici, i palcoscenici delle accademie e dei collegi gesuitici, i sontuosi spazi teatrali delle corti europee. Gli studi condotti in questo volume su questi drammaturghi e sulle loro opere presentano importanti novità rispetto allo stato attuale delle ricerche: esce alla luce, infatti, un numero cospicuo di nuovi adattamenti; si individuano catene di trasmissione testuale non note, sia all’interno di una stessa area linguistica, sia tra adattamenti appartenenti a stati e lingue diversi; si scava nei meandri dei testi alla ricerca di allusioni socio-politiche finora nascoste; si sfatano pregiudizi ancora vigenti attraverso accurati confronti testuali e culturali, nella consapevolezza di quanto gli ‘scarti’ degli adattamenti siano «determinati da uno spettacolo-Altro» (Profeti, 1996a: 20), come sottolinea, sulla scia di Maria Grazia Profeti, Anna Scannapieco nel suo bel saggio su Carlo Gozzi.

Completano, infine, questo già articolato panorama di studi, alcuni saggi dedicati a questioni di carattere più propriamente letterario e culturale. Oltre allo studio dedicato da Monica Pavesio ai peritesti delle commedie e delle tragicommedie francesi d’ispirazione spagnola, giustamente ritenuti «importanti strumenti per comprendere il posizionamento dell’autore spagnolo all’interno del contesto di ricezione, per non affidarci unicamente alla visione comune secondo la quale gli intrecci spagnoli erano esteticamente inaccettabili in Francia e bisognasse necessariamente migliorarli» (p. 44), il volume offre importanti riflessioni sulla valutazione del teatro classico spagnolo in Francia, Italia e Germania e sul suo ruolo negli accesi dibattiti culturali in queste aree durante il Sei e Settecento. Il contributo atipico di Nicola Michelassi – scritto nella forma di dramma in un atto, seguito da una nota saggistica – mette in scena lo scompiglio e le polemiche che ac-

compagnarono il progressivo affermarsi del teatro d'imitazione spagnola nella Firenze del Seicento, attraverso le vicende di due coppie di padre e figlio drammaturghi: Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini e i marchesi Girolamo e Mattias Bartolommei. Inoltre, il documentato studio di Manfred Tietz sui territori di lingua tedesca offre un panorama d'insieme sia sulla circolazione scenica del teatro spagnolo, sia sulla conoscenza e sulla valutazione espressa su di esso dagli intellettuali fino agli ultimi anni dell'Ottocento (con importanti riflessioni sul dibattito fra i romantici tedeschi a proposito della *Comedia Nueva* e sulla formazione di un canone teatrale)⁸. Ad esso si affiancano lo studio di Piermario Vescovo sullo «spagnolismo» italiano dell'ultimo Settecento» e quello di Christophe Couderc sul ruolo di Lope de Vega nel costruito teorico del classicismo francese, entrambi dedicati ad esaminare stereotipi culturali di lunga durata. Nel suo bel saggio Couderc mostra come Lope fu «uno de los ingredientes de un discurso imperialista que se va formando en Francia a lo largo del siglo XVII y a principios del XVIII, para luego expandirse en el mundo» (p. 25), per cui – sottolinea – «estudiar la fama de Lope de Vega en Francia permite captar una visión típica del norte de Europa, ese mismo norte que escribe el relato de la modernidad europea para autoconstruirse como protagonista exclusivo y excluyente de la misma, mediante un “proceso de amputación de la cultura hispánica del proceso de construcción de una modernidad todavía no bien configurada”» (p. 25). A sua volta, Vescovo, ripercorrendo l'accesa polemica settecentesca fra il gesuita spagnolo Francisco Javier Lampillas e Pietro Napoli Signorelli sul teatro spagnolo e italiano, ragiona sugli speculari stereotipi presenti nelle pagine di questi intellettuali, «due giudizi largamente circolanti nati rispettivamente come categorie riduttive della ‘tradizione propria’ (gli italiani che si scagliano contro il teatro degli *istrioni*, mentre la commedia all'italiana circola ampiamente e ‘trionfa’ per l'intera Europa) e della ‘tradizione dell'altro’ (che riassume nell'idea di corruzione il ruolo della tradizione drammatica spagnola in Francia e in Italia)», due «luoghi comuni» che «preludono in realtà negli ultimi decenni del XVIII secolo, senza che i contendenti potessero sospettarlo, a rinascite e rifondazioni nel senso del mito» (p. 423).

⁸ Molti lavori sono stati pubblicati di recente sulla circolazione e adattamento di testi teatrali di Lope (e non solo) nei Paesi Bassi: Sanz Ayán (2003); Álvarez Francés (2013); Álvarez Francés (2014); Blom, van Marion (2017). Il fatto che nessuno degli specialisti in materia partecipi a questo volume si deve soltanto a ragioni organizzative, ed è un'assenza che in un futuro assai prossimo andrà senz'altro colmata. Al contrario, ci sembra di poter dire che gli studi sulla circolazione del teatro aureo spagnolo nell'Inghilterra coeva (dove pure si traducono e si adattano non poche opere di drammaturghi spagnoli) avrebbero bisogno di un nuovo impulso, che potrebbe trarre giovamento dall'esperienza di quanto fatto fin qui per altre aree linguistico-culturali europee.

Acute osservazioni, quelle dei due citati studiosi, che avvalorano quanto affermò Maria Grazia Profeti in un ampio studio del 2009 dedicato al teatro classico spagnolo e l'Europa:

La nostra identità risiede nel nostro passato, ma è un passato che dobbiamo valutare criticamente, meditando sulla memoria e su come essa si sia formata attraverso i secoli; si tratta [...] di una dinamica tra censura e *verdrängung*, tra presenze ed assenze [...]. Una di queste censure riguarda indubbiamente i *Siglos de Oro* spagnoli. Recuperare questa assenza permetterà di stabilire una relazione dinamica tra le culture nazionali, un "viaggio" simile a quelli che hanno formato l'identità europea: viaggi concreti come le *tournées* dei comici italiani in Francia, in Germania, in Spagna, e di qui di nuovo in Italia; come quelli degli scenografi e dei musicisti italiani; come quelli dei gesuiti spagnoli espulsi, che nell'Italia del Settecento riconsiderano, difendono, divulgano la letteratura nazionale. E viaggi figurati di testi letterari, a volte tradotti e riscritti, e di mode, di tendenze, di stili [...] In questo senso un momento fondamentale della cultura europea – anche se in seguito malinteso, disprezzato e dimenticato – è costituito dai *Siglos de Oro*, per la loro modernità, la straordinaria libertà e complessità del loro teatro, per la messa in discussione simbolica della percezione della realtà (Profeti, 2009b: 35-36).

Riferimenti bibliografici

- Álvarez Francés L. (2013), *Las alas neerlandesas del Fénix. La traducción de El amigo por fuerza y la renovación literaria en Ámsterdam*, «eHumanista», 24: 16-42.
- Álvarez Francés L. (2014), *Fascination for the «Madritsche Apoll»: Lope de Vega in Golden Age Amsterdam*, «Arte Nuevo. Revista de estudios áureos», 1: 1-15.
- Antonucci F. (a cura di) (2007), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze.
- Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze.
- Blom F. R. E., van Marion O. (2017), *Lope de Vega y la conquista del teatro español en los Países Bajos*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura», 23: 155-177.
- Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales (2020), Reichenberger, Kassel.
- Couderc C. (2011), *Corneille traducteur de Lope de Vega: le cas de La Suite du Menteur*, «Revista de lenguas modernas», 14: 137-145.

- Couderc C. (ed.) (2012), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris.
- Couderc C., Trambaioli M. (eds.) (2016), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Crítica), Toulouse.
- Fernández Rodríguez D. (2019), "No hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena": la difusión de las novelle de Sebastiano Erizzo y Niccolò Granucci en la España del Siglo de Oro, in Vuelta García S. (coord.), *Lope e(n) Italia*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura», 25: 55-74.
- Marchante C. (1996), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 17-63.
- Marchante C. (2002), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana Firenze*, Alinea, Firenze: 43-93.
- Marchante C. (2009), *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Piqueras Flores M., Santos de la Morena B. (2019), «Parténope santa»: Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros, in Vuelta García S. (coord.), *Lope e(n) Italia*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura», 25: 103-121.
- Pontón G. (coord.) (2017), *Lope y el teatro europeo de su tiempo*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura», 23.
- Profeti M. G. (1996a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1996b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1997), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (2000), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. IV, *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (2009a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze.
- Riccoboni L. (1738), *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, J. Guérin, Paris.
- Sánchez Jiménez A. (2018), *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid.

- Sanz Ayán C. (2003), *Ecos de la comedia: influencias del teatro español en el Sacro Romano Imperio y los Países Bajos en tiempo de los Austrias*, in *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* [Exposición: Real Alcázar, Sevilla, 11 abril-22 junio 2003; Castillo Real de Varsovia, Polonia, 30 de julio-6 de octubre de 2003], Sociedad estatal para la acción cultural exterior de España, [Madrid]: 94-106.
- Sullivan H. W. (1997), *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main [Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980, Cambridge University Press, Cambridge, 1983].
- Sullivan H. W., Galoppe R. A., Stoutz M. L. (eds.) (1999), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, London.
- Vuelta García S. (coord.) (2019), *Lope e(n) Italia*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura», 25.

LA *COMEDIA NUEVA* IN FRANCIA E GERMANIA

SOBRE EL PAPEL DE LOPE DE VEGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO NACIONAL DEL CLASICISMO FRANCÉS

Christophe Couderc

Tema tradicional en los manuales de historia de la literatura gala, y bien conocido en el campo del comparatismo de influencias, el estudio de la recepción del teatro del Barroco español en Francia se ha venido renovando en los últimos lustros. La acogida del teatro aurisecular en Francia constituye en efecto un fenómeno de transtextualidad particularmente rico y complejo. Ha podido ser abordado desde distintas perspectivas críticas, mediante estudios de la circulación del libro impreso, trabajos sobre la identificación de las fuentes, o análisis textuales que comparan un texto fuente y un texto meta: en suma, propuestas diversas que se sitúan en el arco hermenéutico que va de la traductología al estudio de las transferencias culturales¹.

Los datos objetivos que permiten describir ese fenómeno de adaptación, o importación, son los siguientes: un total de cuarenta a cuarenta y cinco piezas adaptadas en su globalidad, a las que hay que añadir una buena veintena de imitaciones parciales, sin contar con toda una serie de obras cuya fuente la crítica no ha sabido siempre identificar². El periodo de máxima imitación empieza a principios de los años treinta y termina hacia 1685, con una verdadera moda de la (a veces) llamada ‘comedia a la española’ en las décadas 1640 y 1650. Los adaptadores son famosos, como Corneille, Molière, Rotrou y Scarron, pero también participaron autores

¹ Véanse los volúmenes colectivos Couderc (2012) y, con una proyección más europea, Couderc, Tropé (2013); Couderc, Trambaioli (2016).

² Recordemos que las dimensiones del corpus teatral francés del siglo XVII no tienen nada que ver con las del español: cincuenta piezas a esta escala es una cantidad nada desdeñable.

menos conocidos, como los hermanos Le Métel (Boisrobert y d'Ouille), Thomas Corneille, el hermano menor de Pierre, y algunos más. Los autores imitados reflejan el canon de la Comedia Nueva, siendo el más imitado Lope de Vega, seguido de Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, etc. Ahora bien, a pesar de la importancia cuantitativa de esta influencia, se desarrolló también en Francia un discurso muy negativo acerca del teatro español. Nos encontramos por consiguiente frente a una especie de paradoja o una contradicción entre praxis y teoría, ya que por una parte el teatro español, como la literatura española en general, ha dejado una profunda huella en la literatura francesa, mientras que por otra, en los textos teóricos sobre la literatura en la Francia del clasicismo se multiplican y se generalizan, es decir, se hacen tópicos, juicios de valor muy críticos contra el teatro español, y contra Lope de Vega en particular, que es un verdadero *repoussoir* y un antimodelo. A modo de ilustración de esos juicios demoledores, y, obviamente, injustos por inexactos, citaré dos breves textos (pero se podrían multiplicar los ejemplos). El primero es de Saint-Évremond – por otra parte un gran aficionado a la literatura española –, que anticipa en 1677 el famoso lema de «*Spain is different*» al explicar por la herencia genética y la influencia cultural de los «moros» la irregularidad y la supuesta inverosimilitud del teatro español, en el que se notaría cierto «regusto de África»:

Pour la régularité et la vraisemblance, il ne faut pas s'étonner qu'elles se trouvent moins chez les Espagnols que chez les Français. Comme toute la galanterie des Espagnols est venue des Maures, il y reste je ne sais quel goût d'Afrique, étranger des autres nations, et trop extraordinaire pour pouvoir s'accommoder à la justesse des règles (de Marguetel de Saint-Denis, 1740: 228).

El segundo es un paratexto de *Don Bertrand de Cigarral* (1652), la comedia de Thomas Corneille inspirada en *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla. Corneille reconoce que no respeta las unidades (de tiempo y lugar) pero lo explica por su fidelidad a su fuente, y, al hablar de reglas y preceptos, enseguida surge la referencia a Lope de Vega; es más, Corneille hace de Lope la encarnación simbólica de una comunidad nacional de poetas:

Mais souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, et que comme l'unité de lieu, et l'observation des vingt-quatre heures sont des règles que le fameux Lope de Vega a toujours négligées, jusqu'à faire exprès un *Arte nuevo de hacer comedias*, tous ceux qui ont écrit après lui ne s'en sont pas mis davantage en peine (Corneille, 1652).

La cuestión de la fama literaria de Lope de Vega – pues de eso, en realidad, se trata – es un tema que no se puede abordar sin relacionarse con el de la imagen del teatro español como constructo que, a su vez, participa de

una construcción a mayor escala: la del mito neoclásico francés³. Un mito que se elabora a lo largo del siglo XVII, y que no puede ignorar el teatro español porque su periodo de formación es el de la presencia objetiva de la Comedia Nueva como fuente de inspiración masiva (entre otras fuentes de inspiración, obviamente) para los poetas dramáticos franceses. En esta construcción de orden simbólico, la literatura aparece antes como un conjunto de prácticas que como una producción artística, y desde el punto de vista metodológico nos lleva al terreno del estudio de los estereotipos y lugares comunes con los que la primera modernidad va construyendo las identidades colectivas. Estudiar la fama de Lope de Vega en Francia permite captar una visión típica del norte de Europa, ese mismo norte que escribe el relato de la modernidad europea para autoconstruirse como protagonista exclusivo y excluyente de la misma, mediante un «proceso de amputación de la cultura hispánica del proceso de construcción de una modernidad todavía no bien configurada» (Pérez Magallón, 2015: 100).

Lo que se propone a continuación, por lo tanto, será un botón de muestra, el estudio de una parcela diminuta de un fenómeno mucho más amplio: se tratará de entender cómo Lope de Vega es uno de los ingredientes de un discurso imperialista que se va formando en Francia a lo largo del siglo XVII y a principios del XVIII, para luego expandirse en el mundo, incluyendo a la propia España (pero ese es otro asunto). Mediante este discurso se define la propia imagen, en el marco de un proceso contradictorio, o dialéctico, que permite la autodefinición y el autoelogio a costa del Otro, haciendo de Lope el representante, el símbolo, la encarnación del Teatro español con mayúscula, y, más allá, de todo un pueblo, y de una cultura que aún no se llama «nacional», si bien el sustantivo que se emplea comúnmente, como veremos, es el de «nación» (*nation*). Exploraremos aquí la hipótesis que el estereotipo se fundamentó en datos objetivos que posibilitaron o facilitaron su formación y nos interesaremos en particular en dos ideas: por una parte, el hecho de que a Lope de Vega se le recibió como autor de novelas, antes que como dramaturgo, en un momento en que la buena acogida del *Quijote* llamaba la atención sobre la novelística española; por otra parte, la descalificación del conjunto de la producción teatral española mediante su reducción y su asimilación a la *tragi-comédie*.

La temprana recepción francesa de Lope de Vega como novelista

Puede sorprender que en Francia se haya asociado a Lope de Vega con la novela antes que con el teatro, habida cuenta de la imagen que nos ha

³ Sobre la deconstrucción del mito, fruto en parte de un «*projet politique*» (asociado con la figura de Richelieu) ver Blocker (2009: 111). La estudiosa recuerda: «il n'exista pas non plus de théâtre dit classique, si du moins on entend par là un théâtre docilement soumis aux règles que les hommes de plume de Richelieu avaient mises en circulation»: Blocker (2009: 183).

legado la posteridad y dada la cantidad de comedias suyas que se adaptaron directamente para los escenarios franceses. Pero también es verdad que a Lope se le conoce en Francia como novelista antes – en términos de cronología – que como dramaturgo. En efecto, Lope es conocido tempranamente como autor de ficción pastoril, gracias a la buena difusión europea de la *Arcadia* (publicada en 1598). De hecho, en lo que probablemente es el testimonio más antiguo (1610) de la fama del poeta en Francia, Jean L'Oiseau de Tourval escribe que planea traducir la *Arcadia* y expresa su admiración hacia Lope, poniéndolo a la altura de Sannazaro (la cita completa está en Hainsworth, 1931: 199-200). Habrá que esperar al 1622 para que Lancelot se haga cargo de la traducción con un prólogo, dirigido a los lectores, muy elogioso para Lope, llamado Fénix de los poetas de España⁴. Lancelot es un aficionado a la literatura española de la que parece seguir la actualidad editorial. Anuncia al final de ese mismo prólogo que se dispone a traducir *El poema trágico del español Gerardo* (Céspedes y Meneses) y *El pasajero* (Suárez de Figueroa) y, en efecto, publicará en 1628 *Nouvelles de Lancelot. Tirées des plus célèbres auteurs espagnols*.

Antes de esto, en 1614, Lancelot había dado a la imprenta su traducción de *La constante Amarilis* de Suárez de Figueroa, publicada en Valencia en 1609 ([Suárez de Figueroa], 1614). De 1614 es también la traducción por Vital d'Audiguier de un fragmento de *El peregrino en su patria* (publicado en español en 1604). En un contexto en que se acercaban las dobles bodas entre Francia y España – a cuyos festejos Lope participaría, en 1615 – el traductor dedica el libro a la hermana del rey francés con motivo de su casamiento con el rey de España. Como indica el título completo, con su referencia a las «variadas fortunas», o sea las historias amorosas de los protagonistas Panfile y Nise ([Vega] 1614)⁵, se trata de una traducción muy parcial, que desgaja del conjunto de la miscelánea de Lope una historia limitada y orientada por ciertas coordenadas genéricas que entonces se estaban poniendo de moda en Francia.

Ahora bien, como señaló Hainsworth, *Panfile et Nise* y *L'Arcadie* fueron durante mucho tiempo las únicas obras de Lope de Vega accesibles a los lectores franceses que no conocían el idioma español (Hainsworth, 1931: 205) y la primera de las dos, como indicó Tropé (2010: 2), debe parte de su interés y de su importancia al paratexto que la acompaña. El prólogo difundió precozmente lo que podríamos llamar cierta imagen de autor de Lope de Vega, que fue retomada por autores posteriores que contribuyeron a fijarla al tiempo que la difundieron. Es en ese texto,

⁴ «[...] recevez d'un accueil favorable cette version que je vous offre d'un des plus rares livres que les subtiles conceptions de Lopé de Vega (le Fénix de tous ceux de sa nation qui courtisent les Muses) aient jamais exposé à vos yeux, entre les cinq mille et tant de feuilles d'impression, dont il a éternisé sa mémoire par l'Europe» ([Vega], 1622: s. p., Préface).

⁵ *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du Pèlerin en son pays de Lopé de Vega.*

bastante largo (y muchas veces confuso), por ejemplo, donde Vital d'Audiguier emplea por primera vez en Francia la locución «Es de Lope», de la que explica que, por metáfora, sirve para encarecer cualquier tipo de excelencia⁶. Hainsworth señala que posteriormente la fórmula será retomada por Scudéry, Chapelain, Sarazin y Bouhours⁷. En su prólogo, Vital d'Audiguier acude a generalizaciones en torno al genio nacional (tanto el francés como el español). Escribe por ejemplo que «Généralement tous les Espagnols sont vains en leurs discours, impropres en leurs parolles, insolents en leurs figures, extravagants en leurs conceptions, ennuyeux en leurs redites, et si barbares en tous leurs écrits, que c'est presque un galimatias perpétuel dont il est bien malaisé de se démêler. Tellement que qui s'amusera à suivre entièrement leur espagnol trouvera moyen de faire le sot en françois» ([Vega] 1614: s. p., Préface). Pero, además de participar de la elaboración y difusión de etnotipos, ese texto pretende situarse en el terreno de la estética, mediante una serie de tópicos cuyo interés radica en que son característicos de la incipiente teoría (neo)clásica francesa: a los defectos mencionados de una escritura «bárbara» y «extravagante», se añade el *topos* que se irá repitiendo mucho en Francia según el cual los españoles tienen buena capacidad de invención, pero pecan en la disposición, de suerte que toda la literatura española tiende a asociarse con nociones como la inventiva, la imaginación, la fantasía, lo sorprendente y estrafalario, etc.⁸. El propio d'Audiguier repite casi textualmente la misma idea en el prólogo de su traducción de las *Novelas ejemplares* – otro texto también publicado en el fasto año de 1614 – cuando considera que respecto a los franceses, hay que confesar que los españoles son algo superiores en el «orden» y la «invención» de una historia⁹. Esta calidad sirve

⁶ «L'Autheur est aujourd'huy des plus celebres qui soient en Espagne, et si renommé parmi ceux de sa Nation, que quand ils veulent encherir l'excellence de quelque chose, ils se contentent de dire qu'elle est de Lope, et non pas en parlant seulement des livres, mais de quelque chose que ce soit» ([Vega], 1614: s. p., Préface). Es prueba de la fama internacional de Lope, pues como señala Antonio Sánchez Jiménez en su biografía de Lope, la fórmula apareció por primera vez pocos años antes, en la publicación que se hizo en 1609 a raíz de una justa poética «al santísimo sacramento» celebrada en Toledo en 1608: Sánchez Jiménez (2018: 166).

⁷ Hainsworth (1931: 202, nota 16), con las referencias precisas a las obras de dichos autores.

⁸ «Il faut garder leur ordre, et leurs inventions qui sont bonnes, mais notre façon d'écrire est plus nette et plus religieuse, non seulement que la leur, mais que d'autre Nation qui soit en l'Europe». Y unas líneas antes escribía de Lope que era «riche en ses inventions» ([Vega] 1614: s. p., Préface). Sobre este tópico, que merecería más atención de la que le prestamos aquí, ver también Hautcoeur (2005: 156-164) y Lochert (2010).

⁹ «[Il] faut confesser que les Espagnols ont quelque chose par-dessus nous en l'ordre et en l'invention d'une Histoire; mais en contrechange ils sont bien éloignés aussi de la pureté de nos écrits, comme j'ai fait voir à un autre endroit» ([Cervantes] 1614: s. p., Préface).

para exaltar la virtud inversa, propia de los franceses que, si bien son limitados en la invención, serían campeones de la disposición¹⁰. Se trata de una cómoda oposición, fácilmente comprensible porque remite a conceptos básicos de la retórica, lo que puede explicar su presencia en muchos textos posteriores a los prólogos de Vital d'Audiguier. Se encuentra en numerosos paratextos de los adaptadores de la comedia española¹¹ y en incontables acercamientos académicos posteriores que oponen el 'barroquismo' ibérico al 'clasicismo' francés¹².

Por otra parte, cuando Audiguier le reprocha a Lope su tendencia a la dispersión, la excesiva extensión de su relato, las digresiones o la mezcla de estilos y registros, su comentario se nutre de los lugares comunes más típicos de la crítica a la que entonces está sometido el género de la novela en Francia, como veremos a continuación: Lope no es solo autor de novelas, sino que sus novelas presentan todos los defectos propios del género.

De manera algo más general, si contextualizamos la recepción de Lope de Vega por los literatos franceses de principios del siglo XVII, nos damos cuenta de que esta se inserta en realidad en un movimiento de aclimatación bastante dinámico de la novelística española. Es innegable la fuerte presencia del libro de ficción español en el mercado editorial francés en esos años en que se va renovando el teatro. Así como las de Bandello o de Bocaccio, las novelas españolas del siglo XVI se siguen leyendo en Francia, junto con nuevas traducciones de textos españoles, e inspiran a los dramaturgos en busca de temas para el teatro (Hautcoeur, 2005: 112; 155). A modo de ejemplo, y para seguir con el caso del mismo traductor, recordaremos aquí que Vital d'Audiguier era un especialista de la novela de moda y que su editor, el librero Toussaint Du Bray, que ya había publicado dos novelas suyas en 1606 y 1607, también era en aquellos años el editor de catorce traducciones, siete de las cuales eran novelas españolas (Tropé, 2010: 2). En 1620 Vital d'Audiguier añadirá a la lista de sus traducciones la de la continuación del *Lazarillo* de Juan de Luna (Losada Goya, 1999: 62-63).

Otro dato contextual que se puede recordar aquí es que, si bien las imitaciones de comedias españolas en Francia empiezan en 1629 con Rotrou,

¹⁰ Véase el interesante ejemplo, algo posterior, de Scarron, quien, en su *Roman comique*, saca las consecuencias para los franceses, de los que dice que «s'ils n'inventent pas tant que les autres nations, ils perfectionnent davantage», citado por Lochert (2010: 232).

¹¹ Al respecto, es muy posible que Corneille, con el prólogo de su comedia *Le Menteur* (1644), haya tenido cierta influencia en otros autores de paratextos (que muchas veces repiten fórmulas suyas, como sucede en España con Lope) cuando escribe acerca de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, y aunque la atribuye por error al «grand Lope de Vega»: «le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles [pièces] que j'aie faites, et qu'il fût de mon invention» (en Corneille, 1984: 7).

¹² Véase por ejemplo el subtítulo del libro (aún muy útil, por otra parte) de Cioranescu (1983).

cuando este adapta *La sortija del olvido*, ya en los años anteriores había salido una serie de obras dramáticas que se inspiraban en fuentes narrativas españolas. La traducción por Vital d'Audiguier de seis de las novelas cervantinas, que se ha mencionado arriba, completada el año siguiente, en 1615, con otras seis traducidas por Rosset, sirvió así de fuente de inspiración para Alexandre Hardy. Hardy es el primero en aclimatar, en los años sucesivos, la ficción española en los escenarios parisinos: *Cornélie*, *La belle Égyptienne*, *La Force du sang* se basan en las homónimas *Novelas ejemplares*; mientras que las fuentes de *Frégonde*, *Le frère indiscret* (perdida) y *Félimène* están en Ágreda y Vargas y en *La Diana* de Montemayor (Martinenche, 1900: 51-52). Y, basándose en la traducción del *Peregrino* antes mencionada, Hardy también realiza, en 1616, una primera versión dramática de la historia de los amantes lopianos con su comedia *Lucrece ou l'Adultère puni* (publicada en 1628), imitada posteriormente por Rotrou en *La Céliane* (hacia 1630-1633) y por Charles de Beys en *L'Hôpital des fous* (representada en 1634).

Tampoco se debe olvidar (como indicó Chartier en lo que llama estudios de «movilidad textual»¹³) la importancia del soporte material del texto en su circulación, es decir el hecho muy sencillo de que los literatos franceses reciben la literatura dramática española por el cauce de la difusión impresa y consumen las Partes de comedias como libros para leer. Aparte de conceder a Lope de Vega un lugar preeminente entre los autores de comedias, la difusión en Partes podría haber facilitado la confusión entre teatro y novela, ya que los textos dramáticos se reciben como textos de ficción sin que se tenga en cuenta su teatralidad, que no se puede olvidar para interpretar correctamente una literatura profundamente condicionada por su devenir como texto-espectáculo.

Por fin – y para volver con una última cita al prólogo de Vital d'Audiguier a su traducción del *Peregrino* –, otro dato contextual, que se desprende de alguna manera de lo que se ha venido describiendo hasta aquí, se relaciona con la fama de Cervantes. El mismo año de 1614 en que se publicó *Panfile et Nise* salió la traducción de *Don Quijote* realizada por César Oudin, que Audiguier menciona en el prólogo de su traducción de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (también de 1614, como ya se ha dicho). Vital d'Audiguier es también el autor de una traducción de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* que salió en 1618, pocas semanas después de que Rosset publicara su propia traducción de la última novela de Cervantes¹⁴ – y 1618 es también el año en que Rosset publica la traducción de la segunda parte del *Quijote* –. Es decir, existe una moda cervantina en Francia,

¹³ «On doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre), partant qu'il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende pour une part des formes dans lesquelles il atteint son lecteur»: Chartier (1992: 21).

¹⁴ Véase Losada Goya (1999: 252-253), quien enumera las traducciones realizadas por Vital d'Audiguier.

y Audiguier es uno de sus participantes, junto con otros escritores. Que la sombra del manco de Lepanto se alargaba hasta Lope es muy nítido ya en el prólogo antes citado de su traducción del *Peregrino*. En ese texto, Audiguier asocia a los dos escritores como representantes de un mismo genio nacional, y les reprocha una «costumbre», o más bien un «vicio de esa nación» no del todo bien definido, pero que parece relacionarse con la mezcla de tonalidades distintas en una misma obra – es al fin y al cabo el defecto de impureza que será otro de los grandes reproches tópicos repetidos por la preceptiva neoclásica contra las formas literarias anteriores¹⁵.

Por lo visto la idea le gusta a Vital d’Audiguier, ya que la repite textualmente en el prólogo de su traducción del *Persiles* en 1618, atribuyéndole a Cervantes exactamente los mismos defectos que a Lope en el prólogo de *Panfile et Nise*: «Mais c’est un vice de la Nation» (Losada Goya, 1999: 252). Y, siempre en 1618, cuando publica la traducción de un fragmento de *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, vuelve a mencionar al etnotipo español con las mismas consideraciones generales y usando casi literalmente las mismas palabras que en su texto de 1614¹⁶.

En los años posteriores, podemos encontrar ecos de esta asociación entre Lope y Cervantes – es decir, se hace tópica. Scudéry por ejemplo, en la epístola dedicatoria de su tragicomedia *L’Amant libéral*, establece el paralelo con una glosa de la fórmula «es de Lope»: «Pour le sujet, Votre Majesté sait bien que Cervantes n’en a pas fait de mauvais. Cet Auteur étoit véritablement un des plus beaux esprits de toute l’Espagne; et si ceux de sa Nation disent Es de Lope quand ils veulent donner la plus haute louange à quelque ouvrage de Poësie, je pense que pour la prose ils peuvent dire Es de Cervantes avec autant de raison» (Scudéry, 1638, Dedicatoria «à la reine»). Que Scudéry es un lector de Vital d’Audiguier es innegable dado que se inspira en su traducción de las novelas cervantinas para escribir *L’Amant libéral* – Guérin de Bouscal, en colaboración con Beys, es autor de otra adaptación datada del mismo año de 1637 – y podemos suponer que conocía su traducción parcial de *El peregrino en su patria*, en cuyo prólogo habría encontrado la famosa fórmula.

En definitiva, la importancia que en Francia le es concedida a la vertiente novelesca de la literatura española tal vez se deba explicar por el impacto causado por la obra maestra de Cervantes, hasta contaminar al teatro o facilitar, como veremos a continuación, la asimilación del teatro español a una ficción extravagante e inverosímil, parecida, al fin y al cabo, a los disparates del «plus grand fou de la terre», como Scudéry llamaba a don Quijote.

¹⁵ «Nous ne l’avons dit que pour faire voir que c’est un vice de cette Nation, et que l’un ny l’autre de ces deux Auteurs, qui sont certainement deux des beaux esprits de toute l’Espagne, ne faillent en cela que suivant la coutume de leurs Païs» ([Vega], 1614: s. p., Préface).

¹⁶ «Tous les Espagnols ont cela, ils disent tout ce qu’ils savent, et ne se soucient de quoi qu’ils disent, pourvu qu’ils parlent; et parlent si barbarement», etc. citado en Losada Goya (1999: 263).

El «*espíritu novelesco*» de los españoles

Ahora bien, la temprana recepción de Lope como novelista y la buena difusión de la novelística española en Francia a principios del siglo XVII tuvieron consecuencias, a corto y a largo plazo, en el proceso de construcción de una representación estereotipizada del teatro español.

El énfasis que se pone en el carácter novelesco de la literatura española se debe relacionar con un contexto cultural específico en que lo novelesco tiene ciertas características. Al respecto examinaremos brevemente a continuación tres ideas principales: la primera es que en Francia el *roman* como género es despreciado, lo mismo que lo *romanesque* como concepto estético; la segunda (relacionada con la anterior) es la neta diferencia entre el teatro y el relato que promueve el dogma clásico francés; la última es la existencia de una polémica en torno al teatro tragi-cómico del que la nueva estética clásica procura apartarse.

En cuanto a lo primero, hay que recordar que el descrédito de lo novelesco no es privativo de los doctos franceses: a pesar de las diferencias existentes entre países distintos, y sin olvidar las implicaciones de la terminología variable según el idioma (novela no es exactamente lo mismo que *roman*), sabido es que en la Europa de la primera modernidad va circulando una serie de prejuicios comunes respecto a este tipo de ficciones. Ante todo porque en el plano moral se le presta a la novela una gran capacidad de corrupción y se la considera una ficción mentirosa y peligrosamente seductora. Marco Presotto recuerda esta supuesta potencia perniciosa cuando señala que «el término *novella*, asociado al modelo del *Decamerón*, era considerado indecoroso en la España postridentina, digno de condena por evocar sensualidad y temas atrevidos, cuando no decididamente obscenos» (Vega, 2007: 10). Observaciones muy parecidas (en particular porque también mencionan el contexto tridentino) se han hecho acerca de la novela en Francia¹⁷. En un libro reciente, que muestra (entre otros aportes) cómo en Francia se va constituyendo poco a poco un corpus teórico que busca dignificar el nuevo género del *roman*, Esmein-Sarrazin analiza la serie de lugares comunes que descalifican en Francia el género de la novela en el siglo XVII. Señala en particular su carácter frívolo y su excesiva extensión que hace peligrar la eficacia pedagógica que tendría que aportarle una justificación ética¹⁸. Además, en el contexto de la afirmación del clasicismo incipiente francés, se considera que la novela es peligrosa no solo porque la materia tratada sería demasiado licencio-

¹⁷ Véase la introducción a Camus (2001: 50).

¹⁸ Sobre los tópicos véase Esmein-Sarrazin (2018: 63 sgg.). De la misma manera, la autora destaca la falta de crédito social de la escritura de *romans*, lo que explica el frecuente anonimato que conservaban los ingenios que los escribían en Francia. Se trataba de «un type d'écriture qui n'engage pas une reconnaissance sociale»: Esmein-Sarrazin (2018: 31).

sa o indecorosa (como en Boccaccio o Bandello) sino también a causa de la misma profusión de esa materia; porque es el territorio del descontrol, donde reina la omnipotente imaginación, la cual supone libertad, cuando los clásicos militan por imponer la norma, la disciplina, los preceptos y la razón – por cierto, tanto en español «novela» como en francés «roman», lo mismo que «fábula» o «*fable*», sirven en ciertas acepciones para designar un hecho increíble e inverosímil¹⁹. Surge aquí por lo tanto la cuestión de las reglas, pues la ausencia de anclaje teórico de la novela no es del gusto de los doctos: Aristóteles no habló de la novela, y la carencia de autoridad forma parte de las críticas tópicas contra este género sin *quartiers de noblesse*, nuevo, vinculado en su génesis y desarrollo a la nueva cultura urbana y, notablemente, a la difusión del libro impreso²⁰. La novela, por lo tanto, es un género irregular, que carece de marco teórico y de preceptiva.

Eso nos lleva directamente a la segunda observación. En Francia – y esto es probablemente un rasgo específicamente francés – se desarrolla una teorización del teatro como forma de mimesis específica que lo diferencia y hace radicalmente distinto de la narración:

Ce poème est nommé *Drama*, c'est-à-dire, *Action*, et non pas *Récit*; Ceux qui le représentent se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs*; Ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs* ou *Regardants*, et non pas *Auditeurs*; Enfin le Lieu qui sert à [ces] Représentations est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire un *Lieu où on Regarde ce qui s'y fait* et non pas où l'on *Écoute ce qui s'y dit*²¹.

En *La Pratique du théâtre* – publicado en 1657, pero que empezó a escribir hacia 1640 – D'Aubignac defiende con cierta radicalidad una concep-

¹⁹ Para los sentidos de 'novela' o 'fábula' como categorías taxonómicas para el teatro áureo, véase Couderc (2017). Voltaire, por ejemplo, opone el *roman* y la historia, para ensalzar a Shakespeare frente a Calderón; asocia la «imaginación más desenfrenada» con el carácter «novelesco» de la pieza del español, que por lo tanto es inverosímil (y nótese de paso la referencia orientalista a los cuentos de las mil y una noches): «La grande différence entre l'*Héraclius* de Calderón et le *Jules César* de Shakespeare, c'est que l'*Héraclius* espagnol est un *roman moins vraisemblable* que tous les contes des *Mille et une nuits*, fondé sur l'ignorance la plus crasse de l'histoire, et rempli de tout ce que l'*imagination effrénée* peut concevoir de plus absurde. La pièce de Shakespeare, au contraire, est un tableau vivant de l'histoire romaine» (Voltaire [Dissertation sur l'*Héraclius espagnol*, 1764] en Suppa, 2015: 273; subrayado mío).

²⁰ Presotto señala que la novela «tenía la peculiaridad de no remitir directamente a modelos clásicos, ya que nacía de un concepto lúdico de narración surgido en un contexto cultural urbano como explícita respuesta a una demanda de entretenimiento cultural, y debía su florecimiento en gran parte a la imprenta, su principal medio de difusión»: Vega (2007: 10).

²¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, citado en Lochert, Vuillermoz, Zanin (2018: 537) (artículo «Public»). Véase también el artículo «Auteur»: 427.

ción del teatro en la cual el espectador, participe de una ilusión total, no podría diferenciar la realidad extraescénica de la ficción por él contemplada: las reglas de las unidades sirven para garantizar la plena adhesión del espectador que acepta como verdad lo que es ficción y son por lo tanto una condición absoluta de la ilusión de presencia. Pero la estética clásica (o neoclásica) se fundamenta también en una teoría del placer teatral que en España Luzán recuperará en el siglo siguiente: «el auditorio que ve representar una comedia no puede lograr *cumplido deleite* ni conmovirse en los lances fingidos, ni aprovechar de la representación de aquellos casos si no es mediante la ilusión teatral, que es una especie de encanto, o enajenación, que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero»²².

Ahora bien, otro dato contextual que es importante recordar (y será la tercera observación anunciada) es que en los años 1630 el dogma de la estética teatral neoclásica, – y, específicamente, la tragedia, como su más alta expresión – para imponerse debe superar y marginalizar ciertas prácticas teatrales entonces dominantes: concretamente, la estética regular, neoclásica, se impone contra la tragicomedia, al término de una polémica entre modernidad anticlásica y clasicismo moderno, como Forestier propuso llamarla²³. No se habla aquí exactamente, quizá, de la tragicomedia tal como se entiende en España a principios del XVII, en la línea de la recepción de los debates italianos, sino de la tragicomedia a la francesa, la *tragi-comédie*, que es el género dramático dominante en la década de 1620 – es decir en el momento en que los dramaturgos franceses comienzan a inspirarse en el teatro español y notablemente en Lope, que es el gran proveedor de la primera fase de la adaptación de la Comedia Nueva en Francia.

Distintos historiadores del teatro francés reconocen el parentesco entre *tragi-comédie* y *roman* e insisten en el carácter novelesco de la *tragi-comédie* (sin explicitar siempre de qué se trata)²⁴. Creo que podemos entender

²² La Chaussée (1751: s. p.); modernizo la grafía, y el subrayado es mío. La idea se encuentra bajo la pluma de Scarron en la primera parte de su *Roman comique* (1651). En el cap. XXI, que no deja de recordar al *Quijote*, se habla de la literatura actual: «[...] que le peuple et la plus grande partie ne savaient point à quoi étaient bonnes les règles sévères du théâtre; que l'on prenait plus de plaisir à voir représenter les choses qu'à ouïr des récits; et, cela étant, que l'on pourrait faire des pièces qui seraient fort bien reçues, sans tomber dans les extravagances des Espagnols et sans se gêner par la rigueur des règles d'Aristote»: Scarron (1857: 211), subrayado mío.

²³ Según Forestier, para esta polémica son decisivos los seis años que van de 1628 a 1634: Forestier (2003: 15-70).

²⁴ Véanse, por ejemplo, las observaciones de Mazouer en su introducción a la edición de las obras de Hardy (2012: 19-28); Zanin (2016: 312) también observa a propósito de Hardy la proximidad entre tragicomedia y novela y Lochert (2010: 16) cita una fórmula de Sorel (1671) que explicita dicha equivalencia; Guichemerre (1981: 13) subrayaba la presencia de una «*fable romanesque*» en la *tragi-comédie* y aun en trabajos recientes se insiste, entre los criterios de definición más consensuales para caracterizar a la *tragi-comédie*, en la naturaleza novelesca de la trama,

que lo novelesco en una obra teatral remite al contenido, a la temática, que privilegia la aventura y el amor²⁵, lo que impondría el no respeto de las reglas de tiempo y lugar, porque la acción, abundante y variada, exigiría un marco espacio-temporal amplio. La cuestión no es saber si este juicio crítico es pertinente, sino observar que la identificación de la tragicomedia con la denostada novela es un argumento recurrente en las polémicas entre regulares e irregulares, entre modernos y antiguos, que encuentran su punto culminante en la querrela del *Cid* en 1637. La analogía entre los dos géneros afecta a la recepción del teatro español en Francia porque es entonces cuando se va a producir una asimilación entre teatro español y *tragi-comédie*, al mismo tiempo que se le va a involucrar, por así decirlo, a Lope de Vega en las polémicas de los cenáculos literarios franceses. En efecto, esa especie de amalgama va a formarse con motivo del examen de las fuentes de Corneille, dado que, en el curso de esta polémica, Scudéry escribe un texto en que se menciona por primera vez el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Es interesante observar que aunque Scudéry identifica correctamente a Guillén de Castro como autor de la fuente del *Cid* corneliano, no tiene reparos en pasar de este a Lope de Vega, ya que ambos forman parte de una misma «nación», a la que no hay que imitar en ese «género de poesía»:

[...] je veux finir par de l'Espagnol, tiré d'un discours de Lopes de Vega, intitulé *Arte nuevo de hazer Comedias*, dans lequel ce grand homme fait bien voir luy-mesme, en parlant contre luy-mesme, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa nation en ce genre de poésie (G. de Scudéry, citado en Gasté, 1898: 222-223).

A continuación, Scudéry inserta treinta versos del *Arte nuevo* (los versos 15-17 y 22-48) donde se expresa un nítido rechazo de toda preceptiva – unos versos que durante decenios, y casi podríamos decir durante siglos, se citan una y otra vez en Francia (véase Couderc, 2010), de la misma forma que el juicio de Scudéry será repetido, de manera literal o inexacta, por muchos continuadores de esta polémica²⁶.

junto con el carácter irregular de la obra: Baby (2001: 27-29); para Biet es evidente el carácter novelesco de la tragicomedia que además tiene, como otras formas como la ópera o las *pièces à machines* y a diferencia de la tragedia, un fuerte componente espectacular: Biet (2010: 71). Con el ejemplo notable de Hardy, que como hemos visto se inspira repetidamente en la novela, Hautcoeur se interesa por la relación intertextual entre novelas y comedias: Hautcoeur (2005: 155).

²⁵ Véase el comentario de Vialleton a propósito de *Céliane*, de Rotrou, cuyo universo es el «monde du roman d'aventure et d'amour, c'est-à-dire pour le 17^e siècle, du roman par excellence, monde qui est souvent celui aussi de la tragi-comédie»: Rotrou (2010: 24).

²⁶ El texto de 1652 de Thomas Corneille que hemos citado arriba puede considerarse uno de esos ecos.

Es probablemente imposible encontrar el acta de nacimiento de un lugar común. Pero parece obvio que en un momento dado, en el curso de esta construcción intelectual que difunden los partidarios del neoclasicismo, el rechazo de la *tragi-comédie* se contamina con el del teatro español: ambas son formas impuras, mixtas, no regulares, novelescas, lo que permite construir un silogismo, según el cual la *tragi-comédie* es una forma de escritura teatral mal diferenciada de la novela, el teatro español es novela teatralizada, y por consiguiente, todo el teatro español es tragicómico. De esta forma se cierra el círculo y la asimilación del teatro español a la *tragi-comédie* permite que cristalice el lugar común según el cual lo ‘novelesco’, que es también sinónimo de extravagante, desordenado e inverosímil – como hemos visto, en parte debido a la recepción de la novela de Cervantes – es su principal rasgo definitorio.

Se podrían citar muchos textos posteriores que tienden a formular el mismo tipo de reproches a la literatura dramática española. Lo resume bastante bien Du Perron de Castéra, ya en el siglo XVIII:

Pour les tragédies, les Espagnols n'en font point; car on ne saurait donner justement ce titre à quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter; telles sont la Célestine et l'ingénieuse Hélène, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des romans en dialogue. Leurs pièces comiques prennent le nom de tragi-comédies quand le sérieux y domine et que les aventures font craindre une catastrophe funeste²⁷.

Tenemos aquí un tópico de abundante descendencia en el siglo XVIII: los escritores españoles no discriminan entre novela y teatro, sus obras teatrales son novelas puestas en drama, y, recíprocamente, se podrían fácilmente convertir en novelas²⁸. Solo citaremos para terminar un ejemplo más. Se trata de un texto tardío (1773) respecto al periodo que nos interesa, en el que Marmontel sintetiza toda una serie de tópicos que se habían venido formando en las décadas anteriores, y que permite percibir lo que se debe entender por *romanesque*. Con motivo de la evocación de Corneille, el enciclopedista describe la evolución del teatro francés en el siglo anterior y caracteriza como sigue el gusto, o genio nacional propio de los españoles: «Ce n'est pas que le théâtre espagnol ne fût encore plus extra-

²⁷ Louis Adrien Du Perron de Castéra, *Extraits de plusieurs pièces espagnoles* (1738) en Suppa (2015: 292-293).

²⁸ Con mejores argumentos que Du Perron de Castéra, Linguet insistirá en un texto posterior, y con una referencia a Lesage y su *Gil Blas de Santillane*, en la porosidad entre novela y comedia: «Il n'y a presque aucune de ces pièces qui ne pût fournir la matière d'un roman très intéressant, et même le roman serait tout fait. Il ne s'agirait que de mettre en récit les scènes dialoguées. Cette espèce de propriété des drames espagnols n'était pas inconnue du grand Lesage. Il en a, de cette manière, traduit plus d'une, dont il a enrichi son *Gilblas*, sans en rien dire» (Linguet, *Théâtre espagnol* (1770), en Suppa, 2015: 495). Véase también Lochert (2010: 226).

vagant et plus monstrueux que le nôtre. C'était un mélange de barbarie et de superstition; c'était tout le délire de l'esprit romanesque avec toute l'enflure du style oriental; c'était un composé du goût des Vandales et de celui des Maures»²⁹. El etnotipo, con sus raíces históricas y su componente oriental (tan bien estudiado por Edward Saïd), explica aquí la «barbarie» y la «superstición» – dos de los componentes constantes de la leyenda negra estudiada por Sánchez Jiménez (2016). En cuanto al «espíritu novelesco», central en esta definición del genio español, Marmontel lo explica por lo que serían condicionantes biológicos de la raza:

Le défaut du génie espagnol est de n'avoir su donner des bornes ni à l'imagination ni au sentiment. Avec le goût barbare des Vandales et des Goths pour des spectacles tumultueux et bruyants où il entrât du merveilleux, s'est combiné l'esprit romanesque et hyperbolique des Arabes et des Maures: de là le goût des Espagnols³⁰.

Aunque haría falta ilustrar lo que precede con más textos, hemos intentado describir una serie de elementos contextuales que permitan comprender mejor cómo se va forjando en Francia, en pocos años, una representación del arte dramático español, o, mejor dicho quizá, un discurso, que traduce una visión deformada de un teatro artificialmente caracterizado como otro, para mejor excluirlo. Este discurso supone: la amalgama entre Comedia española y *tragi-comédie*; la afirmación del carácter caótico o anárquico de ese teatro; la concepción subyacente de la literatura como expresión de un genio nacional; y el hecho de que Lope sea el representante, el jefe de bando de dicha literatura. En efecto, en ese discurso teórico o polémico Lope de Vega ocupa un papel particular e importante debido a que se le recibió como autor de novelas, antes que como dramaturgo. Esta idea facilitó la exclusión del conjunto del teatro español, como fundamentalmente irregular, o, lo que es lo mismo, 'novelesco', y no verdaderamente dramático – con el resultado de la descalificación del teatro español y la exaltación del francés –. Esta falacia, o esta mistificación, al servicio de una mitificación, es un resultado que en realidad precede la construcción, porque la orienta, la explica y la condiciona: el objetivo era llegar a la descalificación lo más amplia posible de toda la literatura española (y más aún, extranjera), para afirmar la supremacía de la literatura francesa. No hemos intentado justificar ese proceso, pero sí explicar cómo una falacia se puede elaborar sobre una base de veracidad. Un lugar común tal vez debe fundamentarse en una parte de verdad para prosperar, para encontrar la adhesión, solidificarse y difundirse: mediante una serie de pequeñas inflexiones, de manipulaciones, por lo tanto, se

²⁹ Marmontel, *Chefs-d'œuvres dramatiques* (1773), en Suppa (2015: 475).

³⁰ Marmontel, *Chefs-d'œuvres dramatiques* (1773), en Suppa (2015: 475); el texto está también en la *Encyclopédie* de Diderot (1780: 103), art. «Révolution».

va elaborando una descripción falsa, pero coherente, lo que es la ventaja del estereotipo, y quizás una de sus definiciones. La presencia de Cervantes también aporta coherencia a la ecuación y la podemos interpretar en función de las lógicas que obran en los procesos de transferencia cultural, que siempre tienden a la simplificación – mayormente en un contexto de polémica – asimilando lo complejo a lo sencillo, lo desconocido a lo nuevo: en este caso, la bien asentada fama de Cervantes se contamina con Lope. De la misma forma, el esquema que funciona bien para caracterizar, críticamente, a la *tragi-comédie*, se recicla, por decirlo así, en la empresa de rechazo del teatro español. De manera general, inspirándonos en el estudio de Pérez-Magallón sobre las mitificaciones a que fue sometido Cervantes, podríamos considerar que solamente recurriendo a una serie de manipulaciones – para llegar en este caso a la descalificación general del teatro español – se consigue dar coherencia a lo que es un conjunto no coherente. Entre esas manipulaciones, probablemente porque es útil, en tiempos de polémica, personalizar el debate y dar una forma de encarnación a unas ideas estéticas abstractas, ocupa un lugar especial la figura de Lope de Vega, simple instancia autorial a quien se le atribuye rápidamente una serie de cualidades que crean lo que podemos llamar una imagen de autor y permiten incluirlo en el contexto especial que existe en Francia en esos años.

Referencias bibliográficas

- Baby H. (2001), *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, Paris.
- Biet C. (2010), *La tragédie*, Armand Colin, Paris.
- Blocker D. (2009), *Instituer un 'art': politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Champion, Paris.
- Camus J.-P. (2001), *L'amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps*, Ferrari S. (éd.), Champion, Paris.
- Chartier R. (1992), *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Alinea, Aix.
- Cioranescu A. (1983), *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- Corneille P. (1984), *Œuvres complètes*, vol. II, Couton G. (éd.), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.
- Corneille T. (1652), *Don Bertrand de Cigarral*, «Épître», Pierre Le Petit, Paris, Dumas C. (éd.) <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=412>> (2010-07-27).
- Couderc C. (2010), *El 'Arte nuevo' en Francia*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro (Corral de Comedias, 27): 113-127.

- Couderc C. (éd.) (2012), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII^e – XX^e siècle). De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest (collection Littérature et Poétique comparées), Nanterre.
- Couderc C. (2017), *Taxinomie et paratexte. Sur les désignations génériques du théâtre espagnol*, en Cayuela A., Vuillermoz M. (dir.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Droz, Genève: 141-156.
- Couderc C., Trambaioli M. (dir.) (2016), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Criticón), Toulouse.
- Couderc C., Tropé H. (dir.) (2013), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e s.). Circulation des modèles et renouvellement des formes*, PSN, Paris.
- [Cervantes M. de] (1614), *Six nouvelles de Michel Cervantes*, par le sieur d'Audiguier, Jean Richer, Paris.
- de Marguettel de Saint-Denis C. (1740), seigneur de Saint-Évremond, *Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la Comédie, et sur la Comédie espagnole [1677]*, en *Œuvres de monsieur de Saint Evremond, avec la vie de l'auteur*, tome troisième, [s.n.], [Paris].
- Diderot D., d'Alembert Le Rond J.-B. (1780), «Révolution», en *Encyclopédie; ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, chez Samuel Faulche & Compagnie Libraires & Imprimeurs, Neufchastel, t. XIV: 130.
- Esmein-Sarrazin C. (2018), *L'essor du roman: discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Champion, Paris.
- Forestier G. (2003), *Passions tragiques et règles classiques: essai sur la tragédie française*, PUF, Paris.
- Gasté A. (1898), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introduction*, H. Welter, Paris.
- Guichemerre R. (1981), *La tragi-comédie*, PUF, Paris.
- Hainsworth G. (1931), *Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII^e siècle)*, «Bulletin Hispanique», 33-3: 199-213.
- Hardy T. (2012), *Théâtre complet*, t. I, Mazouer C. (dir.), Garnier, Paris.
- Hautcoeur G. (2005), *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle. La nouvelle de Cervantès à Challe*, Champion, Paris.
- La Chaussée N. de (1751), *La razón contra la moda. Comedia traducida del francés*, [de Luzán I. (tr.)] Joseph de Orga, Madrid .
- Lochert V. (2010), *Sur les marges du genre. L'hybridité du modèle espagnol au XVII^e siècle*, en Teulade A. (dir.), *Reflets du siècle d'or espagnol. Modèles en marge*, C. Défaux, Nantes: 225-238.
- Lochert V., Vuillermoz M., Zanin E. (2018), *Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Droz, Genève.
- Losada Goya J. M. (1999), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Droz, Genève.
- Martinenche E. (1900), *La Comedia en France de Hardy à Racine*, Hachette, Paris.

- Pérez Magallón J. (2015), *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Cátedra, Madrid.
- Rotrou J. de (2010), *Théâtre complet 10, La Céliane, Le Filandre, La Florimonde*, dir. S. Berregard, V. Lochert y J.-Y. Vialleton, STFM, Paris.
- Sánchez Jiménez A. (2016), *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Castalia, Madrid.
- Sánchez Jiménez A. (2018), *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid.
- Scarron P. (1857), *Le roman comique*, Fournel V. (éd.), P. Jannet, Paris.
- [Suárez de Figueroa C.] (1614), *La constante Amarilis*, divisée en quatre discours par Christoval Suarez de Figueroa et trad. de l'espagnol en français par N. Lancelot, Claude Morillon, Lyon.
- Scudéry G. de (1638), *L'Amant libéral*, Augustin Courbé, Paris.
- Suppa F. (2015), «*Le père trompé*». *Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari/Universitat Autònoma de Barcelona.
- Tropé H. (2010), *La recepción en Francia de El peregrino en su patria de Lope de Vega*, en Civil P., Crémoux F. (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main*, vol. 2 ([CD-ROM]): https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_1.htm (2020-07-27).
- [Vega L. de] (1614), *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du Pèlerin en son pays de Lopé de Vega*. Divisées en quatre Livres. A Paris, chez Toussaint du Bray, ruë S. Jacques aux Epics-meurs: Et en sa boutique au Palais en la Gallerie des Prisonniers.
- [Vega L. de] (1622), *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie, Traduction de Lopé de Vega, fameux auteur espagnol*, mis en françois par L. S. Lancelot, Pierre Rigaud, Lyon.
- Vega L. de (2007), *Novelas a Marcia Leonarda*, Presotto M. (ed.), Castalia, Madrid.
- Zanin E. (2016), *Riscritture tragicomiche e ricerca del piacere: Gisippo tra Italia, Francia e Spagna*, en Couderc C., Trambaioli M. (dir.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Criticón), Toulouse: 309-326.

GLI AVIS AU LECTEUR DELLE COMÉDIES (E TRAGI-COMÉDIES)
À L'ESPAGNOLE: SPUNTI PER LA DEFINIZIONE
DI UN NUOVO GENERE?

Monica Pavesio

1. Nel Seicento, le *comedias* spagnole ottennero un grande successo non solo in Italia, ma anche in Francia. A differenza della situazione italiana, l'ingresso in terra francese delle opere del *Siglo de Oro* fu, tuttavia, ostacolato dalla forte opposizione di un piccolo gruppo di uomini di lettere che ne condizionò la ricezione, senza, per altro, impedirne il successo, visto che, nonostante l'ostracismo dei dotti, le *comedias* e le novelle spagnole, debitamente adattate, vennero accolte con grande entusiasmo dal pubblico francese.

La critica ha più volte affermato che la cristallizzazione dei precetti del classicismo, che si impongono in Francia nel periodo di più grande successo degli adattamenti spagnoli (1640-1660), fa emergere con sempre maggiore forza la percezione dell'irregolarità del teatro del *Siglo de Oro* (Rohou, 1996; Génétiot, 2005). Ed è risaputo ormai che il classicismo nasce e prende coscienza di sé, anche in contrapposizione a tutto ciò che arriva dalla Spagna¹. Eppure, proprio con l'affermarsi della regolarità scoppio una grande passione per tutto ciò che era irregolare e le *comedias* spagnole entrarono nel teatro francese, invadendolo, come «une avalanche qui échappe au contrôle» (Cioranescu, 1983: 72).

Molto ormai è stato scritto su quella che i critici hanno chiamato la «comédie à l'espagnole», di rado però ci si è chiesti se gli adattatori francesi agissero ognuno per conto proprio o seguendo regole comuni e se fossero tutti spinti unicamente, come spesso si è detto (Guichemerre, 1991), dalla volontà di migliorare e regolarizzare la produzione spagnola, per renderla

¹ Sull'apporto italiano e spagnolo nell'elaborazione del Classicismo, si rimanda a Pompejano (1995).

accettabile in Francia. Si è lavorato, insomma, partendo dal presupposto che i drammaturghi francesi considerassero, alla stregua dei teorici, il teatro spagnolo come qualcosa di fortemente irregolare che necessitava di un miglioramento per essere introdotto in Francia. Ci si è soffermati più sulle differenze tra le fonti e gli adattamenti (Marchal-Weyl, 2007), sulle omissioni e sui cambiamenti, e poco invece è stato detto su ciò che gli adattatori francesi conservarono degli ipotesti spagnoli che adattarono.

Non esiste una teoria delle dinamiche traduttive secentesche relativa agli adattamenti teatrali francesi di opere coeve, come quella sviluppata da Maria Grazia Profeti e la sua scuola sugli adattamenti italiani del teatro del *Siglo de Oro*². I critici si sono concentrati maggiormente sulle traduzioni francesi dei classici greci e latini³, perché, nella Francia del XVI secolo e dell'inizio del XVII secolo, i testi antichi erano oggetto di una vera e propria venerazione e le loro traduzioni godevano della stessa dignità di tutti gli altri generi letterari. Il traduttore francese secentesco era spinto non dalla volontà di riproporre il testo fonte in maniera esatta, ma piuttosto dalla necessità di migliorarlo per elevarlo alla dignità delle opere francesi. Imitazione e traduzione si confondono nella teoria, come nella pratica: l'intervento mirato dell'adattatore è considerato essenziale per un risultato esteticamente rilevante e l'atto del tradurre rappresenta un processo di appropriazione e alterazione del testo di partenza, che origina le cosiddette *belles infidèles*, ossia degli adattamenti che si allontanano dalle fonti per creare opere che vengono considerate esteticamente migliori. Anche se oggi le idee relative alla disinvoltura con la quale i traduttori francesi agivano nei confronti dei testi originali sono state in parte sfumate (Tran-Gervat, 2013), essi erano, essenzialmente, critici letterari e la loro riflessione sui testi antichi porterà alla formulazione della dottrina del classicismo.

Nel caso delle opere antiche, l'imitazione nasce, come abbiamo detto, da una grande ammirazione nei confronti dei testi greci e latini; per quanto riguarda la traduzione dei generi coevi, come la *comedia* o la novella spagnola, l'atteggiamento dei drammaturghi francesi, per altro non univoco, ha motivazioni diverse.

È risaputo che in Francia la *comedia* spagnola non è considerata un modello da imitare⁴, ciò nonostante, leggendo i peritesti (*dédicace*, *avis au lecteur*, *épître*) degli adattatori francesi secenteschi⁵ e comparando le

² Tra i numerosi contributi di Profeti si vedano, per esempio, Profeti (1993) e Profeti (1990).

³ A partire dall'opera fondamentale di Zuber (1995) fino al più recente studio di Siouffi (2010).

⁴ Sulla ricezione della *comedia* in Francia si rinvia a Pavesio (2010). Sulla ricezione di Lope de Vega si veda invece Couderc (2017).

⁵ Per questo lavoro, sono partita dal progetto di ricerca IdT, diretto da M. Vuillermoz, al quale ho collaborato, che presenta una riflessione sui testi liminari di *pièces* francesi, italiane e spagnole del XVI e XVII secolo, con lo scopo di mettere in evidenza la costruzione e la circolazione delle «*idées du théâtre*» in Europa dal

imitazioni con le fonti, si scorgono atteggiamenti non sempre collegabili alle idee preconcepite sulla superiorità del *génie français*, sia nella considerazione che i drammaturghi palesavano nei confronti delle opere contemporanee spagnole, sia nel loro modo di adattarle.

Generalmente, si fa iniziare la moda teatrale spagnola nel 1638 con la riscrittura di d'Ouville della *Dama duende* e la si fa terminare nel 1660 con le ultime imitazioni di Thomas Corneille⁶, ma gli intrecci spagnoli arrivarono in Francia almeno una decina di anni prima, grazie a Jean Rotrou, che imitò per primo una *comedia*, *La sortija del olvido* di Lope, nel 1629 e scrisse un *avis au lecteur*, stampato nel 1635, nel quale riconobbe il suo debito nei confronti dell'autore spagnolo che aveva composto la fonte della sua *pièce*. Certo gli adattamenti di Rotrou sono casi isolati, che non portarono alla nascita di altre imitazioni, come invece fecero le opere con le quali d'Ouville adattava le *comedias de capa y espada*, ma se si vuole stilare un bilancio completo degli adattamenti spagnoli è necessario aggiungere alle opere del *corpus* anche le riscritture di Rotrou, anticipando, quindi, di una decina d'anni l'inizio del fenomeno.

Impossibile, invece, stabilire con certezza quando si concluda la moda degli adattamenti, dato che alcuni drammaturghi posteriori a Molière utilizzarono ancora intrecci spagnoli alla fine del secolo. Si trattò, questo è vero, quasi unicamente di fenomeni di riutilizzo di adattamenti francesi composti precedentemente, ma queste riscritture di riscritture sono spesso sintomatiche di una evoluzione del fenomeno e non della sua scomparsa.

L'adattamento francese del teatro del *Siglo de Oro* presenta quindi, a nostro parere, una fase che potremmo definire precoce, ossia anteriore al 1640, un apice che va dal 1640 al 1660, ed una fase conclusiva successiva al 1660⁷. Tre fasi nelle quali la percezione del teatro spagnolo da parte degli adattatori francesi cambia, facendo modificare di conseguenza anche il loro *modus operandi*.

Oggi, cercheremo di indagare su quale fosse, in ciascuno di questi periodi, la reale considerazione dei drammaturghi francesi nei confronti del teatro spagnolo coevo e su come essi giustificassero le loro imitazioni, in un periodo storico in cui la Francia stava cercando di affermare la sua supremazia politica e la sua autonomia letteraria. I peritesti degli imitatori

Rinascimento al Classicismo. La messa online dei peritesti (*Les Idées du théâtre*), sarà seguita dalla pubblicazione di un'antologia con una selezione dei testi più significativi.

⁶ F. Höfer y Tuñón ha scritto una bella tesi di dottorato sulla *comédie à l'espagne* come primo esempio di scambi interculturali tra Spagna e Francia. Il lavoro, diretto da G. Forestier, discusso nel 2009 ma purtroppo non pubblicato, studia trentadue imitazioni, appartenenti al genere della commedia, messe in scena nell'arco temporale che va dal 1643 al 1655. Cfr. Höfer y Tuñón (2009).

⁷ Si è lavorato molto sulla fase centrale del successo del teatro spagnolo in Francia, meno sulla prima fase, per nulla sulla terza che rimane ancora oggi completamente da indagare.

francesi sono importanti strumenti per comprendere il posizionamento dell'autore spagnolo all'interno del contesto di ricezione, per non affidarci unicamente alla visione comune secondo la quale gli intrecci spagnoli erano esteticamente inaccettabili in Francia e bisognasse necessariamente migliorarli. Insomma, cercheremo di capire se, citando le parole di Couderc, esista «una historia alternativa a esta bella, pero falsa, historia de la racionalización de lo irracional, de la regularización de lo irregular, de la civilización de lo bárbaro» (Couderc, 2017: 96).

2. Dopo aver delineato la durata del fenomeno, dobbiamo ancora, però, valutarne la portata. Si tende ad utilizzare il termine di *comédie à l'espagnole* per designare gli adattamenti francesi delle *comedias*, perché gli intrecci delle opere spagnole confluirono, nella maggior parte dei casi, nel genere della commedia, che stava riscuotendo negli anni '30 un primo successo ed era alla ricerca di uno *status* drammaturgico. Alcune opere teatrali spagnole originarono, però, delle tragicommedie, senza che la scelta dei drammaturghi francesi tra un genere o l'altro sia sempre collegabile alle caratteristiche intrinseche delle fonti⁸. Generalmente le *comedias palatinas* o *palaciegas* diedero origine a tragicommedie, mentre quelle *de capa y espada* originarono commedie, ma non sempre la ripartizione funziona, visto che una stessa fonte spagnola può far nascere in Francia sia una tragicommedia, sia una commedia, come nel caso di *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca* di Rojas Zorrilla, che originò due tragicommedie e una commedia (Pavesio, 2004).

L'evoluzione della pratica dell'imitazione di opere spagnole è collegata, in Francia, a quella dei generi teatrali che vede, con l'avanzare del secolo, il declino della tragicommedia e l'affermazione della commedia, e la differenza tra il genere comico e tragicomico, per quanto riguarda gli adattamenti spagnoli, è piuttosto aleatoria. In effetti, Rotrou, che iniziò a comporre alla fine degli anni '20, scrisse ben otto tragicommedie imitate da modelli spagnoli e solo due commedie; d'Ouville, che scrisse dalla fine degli anni '30, compose due tragicommedie e sette commedie; Scarron, Boisrobert e Thomas Corneille, che iniziarono a produrre più tardi, composero soprattutto commedie e pochissime tragicommedie.

Nella produzione teatrale secentesca si contano, quindi, anche una quindicina di *tragi-comédies* di derivazione ispanica, composte con metodi simili a quelli utilizzati per le commedie. Oggi si parla solo di *comédie à l'espagnole* perché quest'ultima lasciò un segno nell'evoluzione del genere della commedia in Francia, mentre la tragicommedia di derivazione spa-

⁸ Non si trovano tragedie tra gli adattamenti francesi delle opere teatrali spagnole per la scarsità di *comedias* tragiche e perché negli anni '40, periodo di maggior successo degli adattamenti spagnoli, il classicismo, che aveva ormai imposto la gerarchia dei generi, aveva stabilito che le sue fonti dovessero essere unicamente antiche o bibliche.

gnola si inserì in un genere, quello tragicomico, che, come abbiamo detto, aveva già raggiunto il suo massimo successo ed era, in quel periodo, avviato al declino. Viste le somiglianze tra le tragicommedie e le commedie di derivazione ispanica e constatata la non consapevolezza dei drammaturghi francesi nello scegliere un genere piuttosto che un altro, ci è sembrato opportuno, ai fini della nostra indagine, riunire i paratesti di tutti gli adattamenti francesi di *comedias* spagnole, siano essi *comédie* o *tragi-comédie*, a partire dalla prima *pièce* di Rotrou, *La Bague de l'oubli*, per finire con le ultime opere pubblicate alla fine degli anni '80.

Fra tutti gli adattamenti francesi di *comedias*, circa un'ottantina⁹, solo un esiguo numero di essi, diciassette per la precisione, presentano un *avis au lecteur* o un *épître*, in cui il drammaturgo francese segnala la presenza di un ipotesto spagnolo o fornisce qualche indicazione sul suo lavoro di adattatore.

1635	Rotrou	<i>La Bague de l'oubli</i>
1644	P. Corneille	<i>Le menteur</i>
1645	P. Corneille	<i>La Suite du menteur</i>
1650	Boisrobert	<i>La Jalouse d'elle même</i>
1651	T. Corneille	<i>Le Feint Astrologue</i>
1652	T. Corneille	<i>Dom Bertrand de Cigara</i>
1653	T. Corneille	<i>L'Amour à la mode</i>
1653	Boisrobert	<i>La Folle Gageure</i>
1654	Boisrobert	<i>Cassandre, Comtesse de Barcelone</i>
1655	Boisrobert	<i>L'Inconnue</i>
1655	Scarron	<i>L'Ecolier de Salamanque</i>
1656	Boisrobert	<i>Les Apparences trompeuses</i>
1656	Boisrobert	<i>Les Coups d'amour et de fortune</i>
1657 (1647)	T. Corneille	<i>Les Engagements du hasard</i>
1658	T. Corneille	<i>Le Charme de la voix</i>
1661	Lambert	<i>Les Sœurs jalouses</i>
1685	Hauteroche	<i>La Dame invisible</i>

⁹ La bibliografia di Losada Goya (1999) segnala 30 opere ispirate da Lope, 31 da Calderón, 15 da Tirso de Molina, 9 da Rojas Zorrilla e 2 da Ruiz de Alarcón, ma alcune attribuzioni sarebbero da rivedere, come, per esempio, i due adattamenti di d'Ouville collegati a Lope, che derivano invece da opere italiane cinquecentesche. Si veda Pavesio (2016).

Il numero di peritesti individuati¹⁰ deve essere, però, messo in relazione con la pratica dell'epoca. Come emerge dai dati forniti dal progetto *Les Idées du théâtre*, nella Francia della prima metà del XVII secolo non era la prassi far precedere la propria opera teatrale da una prefazione. E lo era ancor meno inserire un peritesto prima di una commedia o di una tragi-commedia, considerati generi minori rispetto alla tragedia. La pratica di dedicare le opere teatrali a un personaggio importante e di giustificare le proprie scelte drammaturgiche si svilupperà solo in seguito e sarà una reazione alle nuove regole imposte dal Classicismo. Non deve stupire, quindi, l'appartenenza della maggior parte dei peritesti individuati alla fase di apice del successo della *comedia* in Francia, ossia al periodo compreso tra il 1650 e il 1660. L'inserimento di un *avis au lecteur* o di un' *épître* serve, infatti, ai drammaturghi per giustificare la scelta del soggetto e per sottolineare la loro abilità nell'adattarlo per il pubblico francese.

L'assenza di prefazioni nel terzo periodo può essere collegata, invece, alla constatazione che si tratta di adattamenti composti da attori o capocomici più interessati alla messa in scena delle *pièces* che alla loro pubblicazione.

Dopo queste premesse, possiamo, ora, dedicarci all'analisi dei peritesti e degli adattamenti, individuando due percorsi che seguiremo cronologicamente. Il primo è incentrato sulla conoscenza e sull'opinione che i drammaturghi francesi avevano della drammaturgia spagnola; il secondo cerca, invece, di individuare le premesse metodologiche che gli adattatori asseriscono di voler utilizzare per rendere fruibili i testi teatrali spagnoli in Francia e che, spesso, poi non seguono.

3. Jean Rotrou, come abbiamo detto, è il primo drammaturgo, a nostra conoscenza¹¹, ad adattare, nel 1629, una *comedia* per i palcoscenici francesi, nonché il primo ad inserire, al momento della pubblicazione della *pièce* nel 1635, un *avis au lecteur* in cui fa riferimento alla fonte spagnola della sua opera.

Rotrou dà prova di conoscere l'autore della fonte spagnola, Lope de Vega, anche se non indica il titolo della *comedia* fonte, ossia *La sortija del olvido*, da cui ha tratto la sua *La Bague de l'oubli*:

Je te veux seulement avertir que c'est une pure traduction de l'auteur espagnol de Vega; si quelque chose t'y plaît donnez-en la gloire à ce grand esprit, et les défauts que tu y trouveras, que l'âge où j'étais quand je l'entrepris te les fasse excuser¹².

¹⁰ Molto utili sono stati i dati contenuti nella tesi di dottorato di Höfer y Tuñón (2009: 104-105), ai quali abbiamo aggiunto i peritesti di Rotrou, Scarron e Hauteroche.

¹¹ Le *pièces* di Alexandre Hardy, che precedette Rotrou come fornitore di opere per la compagnia del teatro parigino dell'Hôtel de Bourgogne, sono purtroppo andate quasi completamente perdute. Dato che il drammaturgo trae alcune delle sue opere giunte fino a noi da novelle spagnole, è possibile che abbia adattato anche *comedias* prima del 1629.

¹² J. Rotrou, *Au Lecteur, La Bague de l'oubli* (1635), in Rotrou (2007: 97-98). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

Il drammaturgo definisce il suo lavoro «une pure traduction», considera Lope un «grand esprit», ne loda le capacità e si assume la responsabilità dei possibili difetti dell'adattamento, che imputa alla sua giovane età al momento della composizione.

Nel suo articolo sugli adattamenti di Rotrou e nell'edizione critica della *pièce*, N. Courtès (2013) elenca i numerosi cambiamenti che Rotrou apporta alla fonte spagnola: il drammaturgo adatta la *comedia* alle consuetudini teatrali francesi, la segmenta nei cinque atti canonici, la divide in scene, la riscrive in versi alessandrini, inserisce una serie di modifiche atte ad accorciare l'intreccio ed a concentrare la vicenda, sia a livello strutturale che spaziale, diminuisce il numero dei personaggi, elimina l'intreccio secondario, rivede il rapporto tra padrone e servo, attenua la violenza presente in alcune scene. Si appropria del modello, dunque, pur riconoscendone l'origine spagnola, per adattarlo al nuovo gusto che si stava affermando sui palcoscenici francesi, perché è un drammaturgo professionista, un autore che cerca negli ipotesti stranieri una fonte di ispirazione per costruire delle *pièces* che devono essere gradite al pubblico.

I primi adattamenti di Rotrou sono condizionati dal clima degli anni '30, animato da intensi dibattiti teorici incentrati, principalmente, sul genere della tragedia, come testimoniano gli scritti di Chapelain e di d'Aubignac, ma che toccano anche il genere dalla commedia e della tragicommedia (Conesa, 1995: 35-39). Non mi sembra, però, che modificando la struttura il drammaturgo cambi anche completamente, come dice Courtès, la «tonalité globale du texte» (Courtès, 2013: 20): Rotrou inizia quel lavoro attraverso il quale alcuni elementi dei testi drammatici spagnoli verranno acquisiti ed altri rigettati, quel processo di trasformazione della *comedia* che la porta a perdere la sua struttura originaria per adattarsi alle consuetudini teatrali francesi, senza tuttavia privarla completamente della sua essenza, ossia di quegli elementi, così legati al mondo barocco spagnolo, nell'utilizzo dei quali, come spesso è stato messo in evidenza (Lebègue, 1950; Picciola, 2007), Rotrou non si discosta dai suoi modelli spagnoli.

Le modifiche presenti in questa prima *pièce* si ritroveranno negli adattamenti successivi che, come abbiamo detto, confluiscono nel genere della tragicommedia (Birkemeier, 2007), ma in questi ultimi, tutti adattati da *comedias* di Lope, Rotrou non inserirà più alcun peritesto in cui espliciti la derivazione spagnola delle *pièces*. L'assenza può essere collegata sia alla poca familiarità di Rotrou con l'utilizzo delle *préfaces*, sia alla famosa *Querelle du Cid*, scoppiata nel 1637, in seguito al grande successo della tragicommedia di Pierre Corneille, imitata da una *comedia* spagnola, *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro.

La *Querelle* che si sviluppò attorno alla *pièce* di Corneille segnò un momento di grande importanza nell'affermazione delle nuove teorie del Classicismo che stavano emergendo in Francia. Tra le critiche che vennero rivolte a Pierre Corneille riguardo al *Cid*, la più grave fu quella di aver utilizzato una fonte indegna, perché composta da un drammaturgo ap-

partenente ad una nazione incapace di produrre opere teatrali di rilievo¹³. I giudizi sull'irregolarità della fonte e dell'adattamento furono inequivocabili, anche se l'*Académie française*, nel suo famoso giudizio sull'opera, dopo aver elencato i difetti del *Cid*, asserì che la *pièce* aveva una serie di pregi, quali «la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ces défauts» (Gasté, 1899: 417). Si tratta del *romanesque* spagnolo che, unito alle grandi capacità di Pierre Corneille, portò al successo il *Cid*.

Quando nello stesso anno, il 1637, Antoine Le Métel d'Ouville, il miglior ispanista francese del XVII secolo, decise di comporre la sua prima opera teatrale, una tragicommedia intitolata *Les Trahisons d'Arbiran*, la fece precedere da un importante prologo, in cui dibatté sul genere della tragicommedia e sul problema delle unità, riprendendo le argomentazioni dei modernisti, ossia di coloro che si opponevano alle regole¹⁴. Il drammaturgo, però, non rivelò la derivazione ispanica della sua *pièce*, la cui fonte è stata scoperta in epoca molto recente. D'Ouville definì la sua tragicommedia «une invention toute nouvelle», ed aggiunse che non si trovavano in essa «ni mort, ni mariage, ni recouvrement d'enfants ou de parents perdus, qui sont les sujets de toutes les pièces que l'on a traitées jusques à aujourd'hui»¹⁵. Ne sottolineò, quindi, la novità, ma si guardò bene dal confessare che tale novità derivava dall'imitazione di una *comedia* spagnola.

Il merito di aver fatto conoscere in Francia le *comedias de capa y espada*, che portano in scena le imprese amorose piene di peripezie di *damas* e *galanes*, e di averle inserite nel genere della 'commedia', spetta proprio a d'Ouville, che può essere considerato il primo drammaturgo a comporre con regolarità *comédies à l'espagnole*. Dopo la prima del 1639, *L'Esprit follet* adattamento de *La dama duende*, compose altre cinque commedie imitate da *comedias* di Calderón e Lope nel periodo che va dal 1641 al 1646.

Il drammaturgo non inserì alcun peritesto per illustrarne l'origine spagnola e sottopose le fonti spagnole ad una francesizzazione molto marcata, ambientando le vicende a Parigi e trasformando i personaggi in cavalieri e dame francesi. La francesizzazione riguarda però solo la struttura, perché d'Ouville riuscì a conquistare il pubblico portando sulla scena il *romanesque* spagnolo, fatto di grandi passioni amorose, di fughe, di inseguimenti, di vendette, di donne velate, e creando, come Rotrou, delle commedie con

¹³ Georges de Scudéry accusò Corneille, con lo scopo di «montrer à quel point les Espagnols ignoraient la théorie de la littérature et quelle erreur avait commise Corneille en se donnant un compagnon de route espagnol». Si veda Scudéry (1899).

¹⁴ Sul prologo di d'Ouville si veda: Zardini Lana (1990).

¹⁵ A. Le Métel d'Ouville, *Prologue a Les Trahisons d'Arbiran*, in Le Métel d'Ouville (2013b: 68). Sul teatro di d'Ouville, si rinvia alle introduzioni di A. Teulade in Le Métel d'Ouville (2013b) che riunisce gli adattamenti tratti da Lope de Vega, e di M. Pavesio, nel vol. 1, che raccoglie le commedie imitate da Calderón: Le Métel d'Ouville (2013a).

tematiche e prospettive barocche, e un'estetica dell'illusione, che rinnovano l'immaginario della commedia francese (Forestier, 1981; Forestier, 1988).

Sarà il successo delle prime *pièces* di d'Ouille a dare l'avvio al nuovo genere della *comédie à l'espagnole*, che vede dal 1643 in poi l'intervento di altri drammaturghi: Scarron con *Jodelet et le maître valet* e Pierre Corneille con *Le Menteur*.

Scarron adattò una *comedia* di Rojas Zorrilla, componendo una *pièce* di rottura, rispetto alle *comédies* di d'Ouille, perché per la prima volta portò in scena una commedia dove il riso aveva uno spazio privilegiato. Il suo *modus operandi* è molto originale: mantenne l'ambientazione delle sue *pièces* in Spagna, conservò i nomi spagnoli di alcuni personaggi, ma nello stesso tempo utilizzò chiari riferimenti alla società francese, affievolì l'importanza dell'intreccio romanzesco ed aumentò il ruolo del servo, rinforzando l'aspetto grottesco delle sue fonti¹⁶.

Letto attento della *comedia* spagnola, alla quale si ispirò anche per la sua opera di novelliere, Scarron percorse una sua strada particolare ed iniziò con *Jodelet et le maître valet* il filone di quella che sarà chiamata la *comédie burlesque*, sottogenere della commedia, in cui il *valet* diventa il protagonista della *pièce*.

Scarron, come si può vedere dalla tabella, non inserì, però, alcun riferimento alle fonti spagnole utilizzate né nella dedica del suo primo adattamento, né in quelle successive, con l'eccezione della tragicommedia *L'Ecolier de Salamanque*, dove accennò alla fonte spagnola della sua *pièce*, «un des plus beaux sujets Espagnols, qui ait paru sur le Théâtre Français depuis la belle comédie du *Cid*»¹⁷, per difendersi dall'accusa di aver plagiato l'adattamento del suo rivale Boisrobert (Pavesio, 2004).

Pierre Corneille, nel 1644, ormai all'apice del successo, non ha, invece, remore nell'affermare nell'*épître* al suo *Menteur* che, volendo scrivere una commedia su richiesta del pubblico, «quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à le divertir»¹⁸, si è lasciato guidare dal famoso Lope de Vega¹⁹, che ha scelto come «guide», nello stesso modo in cui aveva utilizzato precedentemente la guida di Seneca per scrivere la sua prima tragedia *Médée*.

Qualcosa è cambiato nella società francese: nell'anno precedente alla pubblicazione del *Menteur*, erano morti Richelieu e Luigi XIII, lasciando come reggente per il piccolo Luigi XIV la spagnola Anna d'Austria, gran-

¹⁶ Si veda Sternberg (1999). Si vedano anche le introduzioni all'edizione critica del teatro del drammaturgo, curata dalla stessa V. Sternberg: Scarron (2009).

¹⁷ P. Scarron, *L'Ecolier de Salamanque* in Scarron (2009: 635).

¹⁸ P. Corneille, *Épître a Le Menteur*, in Corneille (1996: 199).

¹⁹ La fonte della *pièce*, *La verdad sospechosa*, non fu scritta da Lope ma da Juan Ruiz de Alarcón. Corneille trovò la *comedia* nella *Parte XXII de las comedias del Fénix de España* (in realtà una Parte non autorizzata da Lope), stampata a Saragozza nel 1630, che conteneva dodici opere attribuite, non tutte correttamente, al grande drammaturgo spagnolo, tra le quali anche *La verdad sospechosa*. Si renderà conto dell'errore solo molti anni dopo, nel 1660.

de amante del teatro. I francesi avevano inoltre sconfitto gli spagnoli a Rocroi, durante la guerra dei Trent'anni, iniziando ad instaurare la loro supremazia militare e politica in Europa. Il nuovo clima e la maggiore libertà del genere della commedia permisero quindi a Corneille la confessione di aver seguito un drammaturgo spagnolo per scrivere la sua pièce. Corneille può quindi affermare di considerare Lope un modello per il genere comico, come Seneca lo è per il genere tragico, aggiungendo poi che la sua *pièce* «n'est qu'une copie d'un excellent original» (Corneille, 1996: 200) che Lope ha scritto con il titolo de *La verdad sospechosa*. Si assume, dunque, la responsabilità di aver «trafiqué en Espagne», «nonobstant la guerre des deux couronnes» ed aggiunge che «si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable» (Corneille, 1996: 200), con un riferimento ironico evidente alla *Querelle* del *Cid*.

Corneille non si giustifica quindi, ma afferma, con ironia, che la sua colpevolezza non risale solo al *Cid*, ma anche alle tragedie *Médée* e *Pompée*, per la cui stesura ha seguito Seneca e Lucano, originari entrambi di Cordova. Aggiunge ancora che, benché il suo operato possa essere definito «un larcin», un furto o «un emprunt», un prestito, si è trovato così bene che non esiterà ad effettuarne un altro. Ed effettivamente un anno dopo, per la composizione della *Suite du menteur* utilizzerà un'altra *comedia* spagnola, *Amar sin saber a quién*, questa volta effettivamente di Lope, visto che la *Verdad sospechosa* fu scritta da Ruiz de Alarcón, indicando nell'*épître* che si tratta di un altro «emprunt ou larcin», come il precedente.

Nell'*avis au lecteur*, aggiunto nell'edizione successiva del *Menteur*, Corneille afferma, ancora, che «cette comédie et celle qui la suit [sont] toutes deux de l'invention de Lope de Vega»²⁰, dichiarandosi conquistato dalla sua fonte: «l'invention de celle-ci me charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui lui soit comparable en ce genre, ni parmi les anciens ni parmi les modernes», per la quale prova «une estime extraordinaire» (Corneille, 1996: 201). Ammette di aver utilizzato molto l'«admirable original», ma di aver «entièrement dépaycé les sujets pour l'habiller à la française» (Corneille, 1996: 201). L'analogia fra la *comedia* ed un vestito sul quale gli autori francesi devono lavorare, come sarti, tagliando e aggiungendo, per adattarlo al meglio ad un nuovo modello, verrà ripresa dai drammaturghi successivi. La *pièce* di Corneille è ambientata a Parigi, tra le *Tuileries* e la *Place Royale*, ed i protagonisti spagnoli si sono trasformati in gentiluomini e dame francesi²¹, come già avveniva nelle *comédies* di d'Ouille; ma il 'dépaycement' di Corneille non ha completamente eliminato dalla *pièce* le sue radici ispaniche, che traspaiono dal temperamento passionale dei suoi protagonisti e da quei tratti barocchi che già rendeva-

²⁰ P. Corneille, *Avis au lecteur a Le Menteur*, in Corneille (1996: 200).

²¹ Per l'analisi dettagliata del confronto con le fonti si rimanda al cap. III: *Le Menteur et la Suite du Menteur: confrontation avec le comique espagnol* in Picciola (2002: 107-144).

no 'nouvelles' les *pièces* di Rotrou e di d'Ouille. Il colore locale spagnolo emergerà con maggiore forza nell'adattamento successivo, *La Suite du Menteur*, che, come sostiene giustamente L. Picciola, sembra essere «plus espagnole que son modèle» (Picciola, 2002: 120).

Corneille ritornerà sul suo lavoro di adattatore nell'*Examen*, aggiunto all'edizione completa delle sue opere nel 1660, correggendo l'errore di aver attribuito a Lope una *comedia* di Alarcón, elogiando ancora l'opera spagnola, la migliore che abbia letto e che lui stesso avrebbe voluto scrivere, specificando che *Le Menteur* è «en partie traduit, en partie imité de l'espagnol» e che ha tentato di ridurre la *comedia* «à notre usage et dans nos règles», ma «sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés»²² (Corneille, 1996: 204).

Riassumendo, Corneille nelle *épîtres* alle sue due *comédies à l'espagnole* confessa di aver in parte tradotto in parte imitato la fonte, ne specifica l'autore, il titolo e l'edizione di cui si è servito, giustifica il suo operato di adattatore con la necessità di vestire 'alla francese' il modello per meglio farlo accettare al suo pubblico, evidenzia gli interventi più marcati – l'eliminazione degli a parte, il cambiamento del finale – ne spiega le motivazioni. L'ammirazione che nutre per gli intrecci spagnoli emerge ripetutamente ed è confermata dalla sua volontà di non apportare modifiche tali che ne rovinino la bellezza. Anche se i cambiamenti apportati sono maggiori di quelli enunciati da Corneille, come afferma in conclusione L. Picciola «on ne peut pas dire que la pièce de Corneille dénature celle de Ruiz de Alarcón» (Picciola, 2002: 118).

Subito dopo l'ufficializzazione del genere della *comédie à l'espagnole* da parte di Corneille, inizia quella che viene chiamata «l'heure espagnole du théâtre français» (Cioranescu, 1983: 275). A partire dalla metà degli anni '40, vengono rappresentati e pubblicati un gran numero di *comédies* e *tragicomédies à l'espagnole*, ad opera di Scarron, Boisrobert, fratello di d'Ouille, Thomas Corneille, fratello di Pierre e, in maniera minore, Philippe Quinault e Lambert, che scrisse una sola *pièce*.

Thomas Corneille, con le sue due prime commedie imitate da Calderón, *Les Engagements du hasard* del 1647 e *Le Feint astrologue* del 1648, sembra voler succedere al fratello Pierre nella produzione di *comédies à l'espagnole*; anche Boisrobert, con *La Jalouse d'elle même*, del 1649, sembra volersi inserire nella scia del fratello d'Ouille.

Thomas Corneille, come suo fratello, è molto preciso nell'indicare l'origine spagnola delle sue opere, inserendo quasi sempre nei suoi adattamenti una dedica, un'*épître* o un *avis au lecteur*, dove specifica l'origine dell'intreccio, ne indica l'autore e spesso il titolo. È il primo drammaturgo francese, nel 1651, a citare Calderón, indicando al lettore che se vorrà leggere l'originale del suo *Feint astrologue* potrà trovarlo «dans la seconde partie de celles de Calderon, qui l'a traitée sous le meme titre de *El Astrólogo*

²² P. Corneille, *Examen* a *Le Menteur*, in Corneille (1996: 204).

go fingido»²³. La stessa precisione si trova nell'*épître* a *Don Bertrand de Cigarral* del 1652: «Vous reconnaîtrez cette vérité si jamais vous lisez cette Comédie dans son véritable Auteur D. Francisco de Rojas, sous le titre de *Entre bobos anda el juego*»²⁴; nell'*avis au lecteur* di *L'Amour à la mode* del 1653, in cui confessa che «les Espagnols m'ont fourni le sujet de cette Comédie aussi bien que des autres, et que j'en dois l'invention à D. Antonio de Solis qui lui a donné le même titre de *El Amor al uso*»²⁵; in quello di *Les Engagements du hasard* del 1657, in cui informa che «le fameux D. Pedro Calderon, [...] a traité cette Comédie avec tant d'esprit, sous le même titre de *Los empeños de un acaso*»²⁶.

Seguendo l'esempio del fratello, il drammaturgo chiama la fonte «original espagnol», dice di aver seguito «mon guide espagnol», utilizza ripetutamente il termine «invention», riconoscendo quindi l'*inventio* agli spagnoli, ma la considerazione che ha nei confronti dei drammaturghi spagnoli non è paragonabile alla stima che aveva Pierre Corneille nei confronti di Lope. Si tratta semmai di un rapporto ambivalente, che unisce le critiche relative all'irregolarità («au milieu d'une de leurs journées, ils se font quelquefois peu de scrupule de passer d'un plein saut d'Angleterre en Allemagne et de faire qu'en moins d'un quart d'heure leurs acteurs vieillissent de plus de dix années»²⁷; «de cet amas d'intrigues qui la soutiennent jusqu'à la fin»²⁸ «des inventions les plus stériles et les plus déréglées des originaux espagnols»²⁹), alle lodi di alcuni elementi dei testi che ha scelto di adattare («Ce point seul d'extravagance m'a semblé si plaisamment imaginé, qu'il m'a fait résoudre à traiter un sujet qui d'ailleurs est si faible, qu'à peine m'a-t-il pu fournir de quoi remplir les trois premiers actes»³⁰).

Thomas Corneille scrive, nelle sue prefazioni, di prendersi la libertà «d'y changer ce que j'y trouvais de plus faible»³¹, d'aggiungere alcune parti per colmare i buchi lasciati da «ce que j'en retrancherais de languissant»³², di scegliere «ce que j'y trouvais de plus agréables surprises pour en faire un acte tout nouveau»³³. Il drammaturgo, insomma, non sembra limitarsi alla

²³ T. Corneille, À *Monsieur B.Q.R.I* in *Le Feint astrologue*, Picciola L. (éd.), in Corneille (2015: 302). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

²⁴ T. Corneille, *Épître* in *Don Bertrand de Cigarral*, Dumas C. (éd.), in Corneille (2015: 492). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. C. Dumas).

²⁵ T. Corneille, *Au Lecteur* in *L'Amour à la mode*, Serrano Mañes M. (éd.), in Corneille (2015: 678).

²⁶ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, Picciola L. (éd.), in Corneille (2015: 100). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

²⁷ T. Corneille, *Épître* in *Don Bertrand de Cigarral*, in Corneille (2015: 493).

²⁸ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

²⁹ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

³⁰ T. Corneille, *Épître* in *Don Bertrand de Cigarral*, in Corneille (2015: 492).

³¹ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

³² T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

³³ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

regolarizzazione degli intrecci spagnoli, ma afferma di utilizzare un metodo ben più complesso e personale di riscrittura, che prevede cambiamenti, tagli, aggiunte. Eppure, pur creando un tipo di commedia più galante per conformarsi ai nuovi gusti del pubblico, non si discosta in maniera così evidente dalle sue fonti. Anzi, nel caso del *Feint astrologue*, attribuendo il ruolo dell'astrologo al *galán*, si avvicina al *Astrólogo fingido* più di quanto avesse fatto d'Ouille che aveva affidato a Jodelet le vesti del protagonista (Pavesio, 2014).

Anche François Le Métel de Boisrobert, braccio destro di Richelieu e uno dei membri fondatori dell'*Académie française*, a differenza del fratello d'Ouille, fa precedere, quasi sempre, i suoi adattamenti da un'*épître* o da un'*avis au lecteur* dove indica l'origine spagnola delle sue *pièces*. Non è preciso come Thomas Corneille e si limita, il più delle volte, ad indicare che un «fameux Auteur Espagnol en a presque fourni toute l'invention»³⁴ o che «la gloire de l'invention» è dovuta al «fameux Auteur Espagnol d'où j'ay tiré le sujet de cette Comédie»³⁵.

A partire dagli anni '50, inizia una forte concorrenza tra i drammaturghi francesi nell'imitazione delle *comedias* e la citazione delle proprie fonti serve, il più delle volte, ad evitare l'accusa, spesso fondata, di aver plagiato l'opera di un collega.

Nell'*avis au lecteur* de *La Folle Gageure* (si veda Pavesio, 2018), dopo aver fornito il titolo della fonte in traduzione francese (« S'il te plaît, lecteur, te donner la peine de lire cette comédie dans l'espagnol, sous le titre qui lui est donné, *du plus grand impossible*»), Boisrobert asserisce falsamente di aver inventato la sua commedia successiva, *Les trois Orontes*³⁶, «qui est toute de mon esprit et de ma façon», per provare che anche i francesi sono in grado di inventare intrecci e che se «nous donnons quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions».

Dato che l'*avis au lecteur* serve a Boisrobert anche per fare pubblicità alle proprie *pièces*, il drammaturgo cita un'altra sua opera, ormai quasi ultimata, «tirée du même auteur espagnol, sous le titre de la *Vérité menteuse*», una *comedia* in cui «je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui-même, je ne vis jamais rien de si beau et de si brillant». Si tratta di *Cassandra, comtesse de Barcelone*, pubblicata l'anno successivo, tratta da *La mentirosa verdad* di Juan Bautista de Villegas. Nell'*avis au lecteur* di *Cassandra*, Boisrobert rettificherà l'errore, sostenendo che Villegas è un «espagnol assez obscur qui a été assez heureux pour trouver un si beau noeud»³⁷.

³⁴ F. L. M. de Boisrobert, *Épître a La Jalouse d'elle-même* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

³⁵ F. L. M. de Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

³⁶ Deriva invece da *Don Gil de las calzas verdes* di Tirso de Molina.

³⁷ F. L. M. de Boisrobert, *Avis au lecteur a Cassandra* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

Il drammaturgo adatta una decina di *comedias* per il teatro francese, ma solo nel caso di *La Folle Gageure* e *Cassandre* segnala l'autore della fonte, ossia Lope de Vega, anche se la seconda opera, come abbiamo detto, non deriva da Lope, cadendo nello stesso errore che aveva fatto Pierre Corneille qualche anno prima, quando aveva attribuito a Lope un'opera non sua³⁸.

Gli spagnoli hanno la capacità di inventare dei bei soggetti ma, secondo Boisrobert, l'organizzazione dell'intreccio, la *dispositio*, richiede notevoli correzioni perché «si nos Muses ne sont aussi inventives que les italiennes et les espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées»³⁹. L'adattatore deve dunque lavorare per far sì che la *comedia* sia «proprement habillée à la française» e deve «rectifier la disposition de ce sujet espagnol»⁴⁰. La *comedia* viene di nuovo paragonata ad un vestito, creato da un sarto spagnolo, un *tailleur*, ma sistemato da un *fripier*, un rivenditore di abiti usati, che è abile quanto il sarto, perché deve adattare un'opera alle aspettative di un pubblico diverso: «le fripier ne te paraîtra pas peut-être moins adroit que le tailleur»⁴¹, sostiene ancora Boisrobert.

Come Thomas Corneille, Boisrobert sostiene di aver «retranché toutes les choses importunes et superflues qui faisaient peine à l'esprit» e ne ha «rectifié plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement»⁴². Un lavoro importante e necessario, quindi, che il drammaturgo si vanta di avere compiuto coscienziosamente e del quale pretende che gli venga riconosciuto il merito: «J'ose croire, sans beaucoup de présomption», afferma, riguardo al suo ipotesto spagnolo, che «je l'ai rendu juste et poli de brut et déréglé qu'il était»⁴³.

Un grande cambiamento è avvenuto nel teatro francese: si è imposto il Classicismo con la sua regolarità, ma soprattutto con l'idea della superiorità della drammaturgia francese sulle altre. La stima e l'ammirazione che negli anni '30 e '40 i drammaturghi francesi avevano nei confronti dei colleghi spagnoli, e di Lope in modo particolare, si è tramutata in un sentimento ambiguo che unisce un velato apprezzamento alla necessità di ribadire, nelle proprie prefazioni, l'inferiorità della drammaturgia spagnola rispetto a quella francese.

³⁸ L'errore di Boisrobert prova che la fama di Lope continuava ad essere superiore a quella degli altri drammaturghi spagnoli a lui successivi. Si veda Couderc (2017).

³⁹ F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴⁰ F. L. M. de Boisrobert, *À Monsieur de Mancini* in *Les Coups d'amour et de fortune, Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴¹ F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴² F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴³ F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

Confrontando, però, le *pièces* di Thomas Corneille e Boisrobert con le loro fonti, non si può non notare, con un certo stupore, che i cambiamenti apportati agli ipotesti spagnoli non sono poi così numerosi ed invasivi come vengono descritti nelle *préfaces*. Certo attuano una serie di modifiche strutturali ed avvicinano il soggetto ai nuovi gusti del pubblico rendendo più galanti le loro *pièces*, ma non si discostano poi troppo dalle fonti, che ripropongono con grande precisione (Guevara Quiel, 2012), anche perché, ricordiamolo, il drammaturgo di questo periodo è un *fournisseur* che deve produrre tanto e velocemente. La capacità degli imitatori francesi sta, semmai, nell'individuare le *comedias* più adatte al pubblico francese e più facilmente adattabili, ossia nel privilegiare intrecci appassionanti che possono essere più facilmente regolarizzati.

Nel 1684, un drammaturgo-attore di fine secolo, Noël Le Breton de Hauteroche, decide a sua volta di riscrivere *L'Esprit follet* di d'Ouille, prima imitazione francese de *La dama duende*, sottolineando che è necessario riprendere le commedie scritte «dans un temps où la plus grande partie de ceux qui composaient les tragédies et les comédies ne se mettaient guère en peine de suivre ni d'étudier les règles de l'art»⁴⁴. Queste *pièces*, secondo Hauteroche, «ne sont plus représentées par la raison qu'elles n'ont presque en rien ni justesse, ni bon goût»⁴⁵. Il drammaturgo dice di aver ricevuto «l'original espagnol» dalle mani di «une illustre princesse» che gli ha ordinato di adattarlo. Sottolinea che: «Le fameux Calderón en est l'inventeur et j'ai fait mes efforts pour ne rien diminuer des grâces de son ouvrage», ed aggiunge di aver utilizzato anche «quelques scènes d'une autre pièce intitulée *El Escondido y la tapada* que j'ai trouvées fort propres à mon dessein»⁴⁶. Lo scopo della sua riscrittura è di migliorare la commedia di d'Ouille con «une conduite plus judicieuse, des vers mieux tournés, des sentiments plus raisonnables, des incidents mieux préparés, et enfin une délicatesse et un art de théâtre qui ne se trouvent point dans l'autre»⁴⁷, per adattarla ai nuovi gusti e alle nuove regole. Dal confronto tra le opere emerge, però, anche in questo caso, che Hauteroche non è completamente sincero nella *préface*: non ha utilizzato *El Escondido y la tapada*, poco o forse nulla *La dama duende*, ed ha modificato *L'Esprit follet* di d'Ouille, anche grazie ai canovacci dell'*Ancien Théâtre italien* (Pavesio, 2000: 61-120), mantenendone, però, intatte le caratteristiche fondamentali, ossia quel gioco di apparenze, perfettamente congegnate, che aveva entusiasmato il pubblico france-

⁴⁴ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 181). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

⁴⁵ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 181).

⁴⁶ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 183).

⁴⁷ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 181).

se degli anni '40 e che entusiasmerà ancora il pubblico di fine secolo e dei secoli successivi⁴⁸.

In conclusione, pur concordando con Couderc sul fatto che «la réécriture reste une aventure individuelle» (Couderc, 2012: 19), tutti i drammaturghi francesi seguirono un *modus operandi* che prevedeva un punto di partenza comune: la scelta di una *comedia* che affascinasse il pubblico e che presentasse delle caratteristiche facilmente adattabili alla scena francese. Sia che affermino di stimare il teatro spagnolo e di considerarlo un modello per il genere della commedia, sia che sottolineino di aver apportato numerose modifiche alle loro fonti, per migliorarle e renderle adatte alle nuove esigenze del teatro francese di quell'epoca, tutti gli adattatori secenteschi subirono il fascino della *comedia* spagnola, e seppero, nella maggior parte dei casi, conservare intatte, nelle loro riscritture, le caratteristiche peculiari degli intrecci di quel teatro dal quale erano stati conquistati.

Riferimenti bibliografici

- Birkemeier S. (2007), *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*, Tesi di dottorato, Università di Amsterdam.
- Cioranescu A. (1983), *Le Masque et le visage, Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- Conesa G. (1995), *La Comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Seuil, Paris.
- Corneille P. (1996), *Théâtre complet*, Tome II, Picciola L. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Corneille T. (2015), *Théâtre complet*, Tome I, Picciola L. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Couderc C. (dir.) (2012), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris.
- Couderc C. (2017), *Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII*, «Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura», 23: 78-103.
- Courtès N. (2013), *Rotrou entre "imitation" et création (de la traduction dramatique au XVII^e siècle)*, in Tran-Gervat Y.-M. (dir.) (2013), *Traduire en français à l'Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris: 15-27.
- Forestier G. (1981), *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, Genève.
- Forestier G. (1988), *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680): Les déguisements et ses avatars*, Droz, Genève.
- Gasté A. (1899), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, H. Welter, Paris.

⁴⁸ La *comédie* di Hauteroche fu portata in scena 344 volte fino al 1809 e ripubblicata quattro volte nel Settecento.

- Génétiot A. (2005), *Le Classicisme*, Puf, Paris.
- Guevara Quiel F. (2012), *Boisrobert, adaptateur de la commedia*, in Couderc C. (dir.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris: 207-228.
- Guichemerre R. (1991), *La Francisation de la comedia espagnole chez d'Ouille et Scarron*, in Mazouer Ch. (éd.), *L'Age d'or de l'influence espagnole*, Editions interuniversitaires, Mont-de-Marsan: 255-268.
- Höfer y Tuñón F. (2009), *Culture et théâtre: la comédie à l'espagnole comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII^e siècle*, Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Les Idées du théâtre*, <<http://idt.huma-num.fr/>> (2020-07-23).
- Lebègue R. (1950), *Jean Rotrou, dramaturge baroque*, «Revue d'histoire et de littérature française», 50: 379-384.
- Le Breton de Hauteroche N. (2014), *Théâtre complet*. Tome II, Blanc A. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Le Métel d'Ouille A. (2013a), *Théâtre complet*. Tome I. *L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*, Pavesio M. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Le Métel d'Ouille A. (2013b), *Théâtre complet*. Tome II. *Les Trahisons d'Arbiran, L'Absent chez soi et Les Soupçons sur les apparences*, Teulade A. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Losada Goya J. M. (1999) *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Droz, Genève.
- Marchal-Weyl C. (2007), *Le Tailleur et le fripier. Transformation des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Droz, Genève.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Pavesio M. (2004), *L'onore spagnolo nel teatro francese secentesco: il caso singolare del triplice adattamento teatrale di Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca di Rojas Zorrilla (Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille)*, in Roncaccia A., Spiga M., Stäuble A. (a cura di), *Il tema dell'onore nel teatro barocco europeo*, Franco Cesati Editore, Firenze: 203-218.
- Pavesio M. (2010), *Una ricezione controversa: la comedia spagnola nella Francia del XVII secolo*, in Torresi S. (a cura di), *Francia e Spagna a confronto*, EUM, Macerata: 137-156.
- Pavesio M. (2014), *La ricezione secentesca francese del tema del finto astrologo*, in Bosco G. (a cura di), *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*, Trauben, Torino: 165-179.
- Pavesio M. (2016), *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia*, in Couderc C., Trambaioli M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Críticón), Toulouse: 265-274.

- Pavesio M. (2018), "Je l'ai rendu juste et poli de brut et déréglé qu'il était": *Lope de Vega "habillé à la française" nella Folle gageure di Boisrobert*, in Calef P. (a cura di), *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, Nuova Trauben, Torino: 179-191.
- Picciola L. (2002), *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Picciola L. (2007), *Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole*, in *Le théâtre de Rotrou. Bibliographie*, «Littératures classiques», 63: 35-44.
- Pompejano V. (1995), *Seduzioni e follie. Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Schena Editore, Fasano.
- Profeti M. G. (1990), *Il paradigma e lo scarto in La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, Franco Angeli, Milano: 7-16.
- Profeti M. G. (1993), *Importare letteratura*, Edizioni dell'Orso, Torino.
- Rohou J. (1996), *La Tragédie classique*, Sedes, Paris.
- Rotrou J. (2007), *Théâtre complet - Tome IX: La Bague de l'oubli, La Clorinde, La Belle Alphèdre*, Courtès N. (texte établi, annoté et présenté par), SFTM, Paris.
- Scarron P. (2009), *Théâtre complet*, 2 voll., Sternberg V. (éd.), Champion, Paris.
- Scudéry G. de (1899), *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, in Gasté A., *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, H. Welter, Paris: 219-223.
- Siouffi G. (2010), *Le Génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Champion, Paris.
- Sternberg V. (1999), *Le Burlesque dans les comédies de Scarron: vogue d'un style et renouveau d'un genre*, in Bertrand D. (éd.), *Poétiques du burlesque*, Champion, Paris: 323-333.
- Tran-Gervat Y.-M. (dir.) (2013), *Traduire en français à l'Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris.
- Zardini Lana R. G. (1990), *Fra Italia e Spagna: Les Trahizons d'Arbiran (1637-1638) di Antoine Le Métel d'Ouville*, in *La Tragicommedia. Problemi di fonti e di teoria drammatica*, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Verona: 83-104.
- Zuber R. (1995), *Les «Belles infidèles» et la formation du goût classique*, nouvelle édition revue et augmentée, postface d'E. Bury, Albin Michel, Paris [1968].

DAL *DESDÉN* DI MORETO AI *PLAISIRS* DI MOLIÈRE

Marco Lombardi

1. Molière riscrive *El desdén*, con *el desdén* di Agustín Moreto nel 1664 intitolandolo *La Princesse d'Elide*¹. La riscrittura comporta la transtilizazione del testo spagnolo 'in barocco' verso un registro linguistico cortigiano e salottiero, galante, in stile Louis XIV². La transversificazione riguarda – per il suo primo atto e l'inizio del secondo – la resa dei versi di Moreto in alessandrini, nell'intento, perseguito da Molière, di innalzare il genere comico ai fastigi drammaturgici propri della tragedia in funzione di una commedia alta: la *haute* o *grande comédie* di carattere, di costume, con una approfondita ricerca psicologica³. Molière pratica poi sul suo ipotesto spagnolo una prosificazione a ragione dei tempi brevi di redazione dell'opera imposti dalle esigenze politico-rappresentative di continua autocelebrazione da parte di Luigi XIV, a quell'altezza cronologica già Re Sole (Fonseca Brefe, Gualdé, 2008). La prosificazione realizza una risemantizzazione in chiave naturalistica nel senso della naturalezza di un dialogo teatrale che riprenda la conversazione mondana cortigiana e salottiera nella quale il pubblico d'élite chiamato ad assistere alla messa in scena potesse riconoscersi.

¹ Per riferimenti più specifici si possono consultare le seguenti edizioni e le relative introduzioni: Moreto (1971); Moreto (1996); Moreto (1999); Moreto (2008). Per indicazioni bibliografiche sul drammaturgo spagnolo rimando a Lobato, Byrne (2008), a cui si può aggiungere Lobato (2010). Per *La Princesse d'Elide* rimando alla mia edizione con introduzione, traduzione, testo a fronte, note e bibliografia pubblicata in Molière (2013: 969-1073).

² Barbaferi (2006). Sull'apporto della galanteria spagnola alla galanteria francese cfr. Bourqui (2006).

³ Sull'argomento restano ancora insuperati Bray (1927); Scherer (2014). La prima edizione di Jacques Scherer era apparsa a Parigi per i tipi di Nizet nel 1950.

Marco Lombardi, University of Florence, Italy, marco.lombardi@unifi.it, 0000-0001-9128-0594

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

Marco Lombardi, *Dal Desdén di Moreto ai Plaisirs di Molière*, pp. 59-76, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.04, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

Il ricorrere al gergo genettiano (Genette, 1982) mi sembra sempre utile al fine di allontanare la tentazione ancora viva di procedere a giudizi di valore (in particolare estetici e drammaturgici) da esprimere sull'ipotesto spagnolo e sull'ipertesto francese e viceversa. Pericolo da cui ci metteva in guardia Maria Grazia Profeti dalle pagine del libro su *Letà d'oro della letteratura spagnola*. Proprio riguardo a Moreto così scrive: «il confronto intertestuale può servire, più che a dare patenti di valore, a rendersi conto del perché delle riprese e dei cambiamenti» (Profeti, 1998: 273). Il ritratto che poi nella stessa pagina ci fornisce del drammaturgo spagnolo, da un lato ci aiuta a comprendere la vicinanza tra i due drammaturghi nonché le ragioni verosimilissime per le quali il drammaturgo francese ha deciso di realizzare una riscrittura proprio di questo capolavoro d'oltre Pirenei, e dall'altro lato a comprendere come l'identikit di Moreto possa corrispondere a una certa interpretazione che ancor oggi la critica ci consegna dell'identità del medesimo Molière scrittore: «questo universo 'regolato' di Moreto [...] costituisce la più interessante chiave di lettura del suo teatro. Egli 'ripensa' i testi precedenti aggiustando a questa nuova necessità di ordine trame e caratteri» (Profeti, 1998: 273). Parole queste che si potrebbero riferire a Molière, autore colto che nella sua biblioteca (cfr. *Inventaire après décès de Jean-Baptiste Poquelin de Molière*) possiede opere spagnole e italiane, e alla sua pratica scenica che non si distanzia di molto da quella del collega spagnolo: regola, ordine, caratteri potrebbero essere le caratteristiche che li accomunano. La stessa corrispondenza identitaria nelle linee che seguono: «il che ovviamente ha comportato l'accusa [nei confronti di Moreto] di mancanza di originalità, o addirittura di plagio, anche se gli si concede una certa eleganza di risultati» (Profeti, 1998: 273)⁴. L'identica accusa è rivolta contro il drammaturgo francese, com'è noto, dai contemporanei e da molti critici del tempo e nel tempo, sprezzatori delle prassi compositive seicentesche che non fossero di matrice aristotelica: riuso, *manteau d'Arlequin* ecc.; architetture drammaturgiche che ora riferiamo all'idea, né etica né estetica, ma puramente architettonica e comunicazionale, di palinsesto.

Molière inserisce la sua riscrittura della *pièce* di Moreto all'interno delle Feste ordinate dal Re di Francia nella cornice dei giardini di Versailles dal 7 al 13 maggio 1664: le Feste dei Piaceri dell'Isola incantata, l'isola dell'ariostesca Alcina, ma anche l'Isola incantata dello spazio chiuso di Versailles e dei suoi giardini che dell'Isola dell'Ariosto sono la *mise en abyme*⁵. Nei *Plaisirs de l'île enchantée* il Re ha chiamato a collaborare tutta una équipe prestigiosa: il conte di Saint-Agnan, sorta di ministro della propaganda

⁴ Per una visione generale della questione del plagio vedi Maurel-Indart (2011).

⁵ Vasta è la bibliografia sull'argomento che coinvolge grandi personalità artistiche italiane e francesi come Lulli, Beauchamp, Le Nôtre, Vigarani ecc. Tra i molti importanti contributi si vedano: Amoroso (2000); Félibien (1997); Beaussant (1992: 310-326); Beaussant (1996: 28-39); Simon (1987: 244-254); Couvreur (1992: 123-124); Garboli (1974: 3-68); Moine (1984).

reale o della comunicazione nell'ideazione di spettacoli allegorici, altrettanti ritratti più o meno cifrati della figura del sovrano; il grande architetto Le Nôtre (Hamilton Hazlehurst, 2005) per la sistemazione dei giardini in cui le Feste si svolgeranno; Molière e la sua *Troupe* (allora *Troupe de Monsieur Frère Unique du Roi*) per gli spettacoli; Beauchamp, maestro di danza dello stesso re, per i balletti; il fiorentino Lulli per le musiche (Despois, Mesnard, 1873-1900: 101-102)⁶; l'italiano Vigarani per le macchine e gli apparati scenici (de La Gorce, 2005). Dopo la Pace dei Pirenei del 1659, e il conseguente matrimonio 'forzato'⁷ del Re ventiduenne con la cugina spagnola, Maria Teresa d'Austria, la nuova Europa incarnata da Luigi XIV convoca nell'eden pacificato dei giardini di Versailles ingegni spagnoli e italiani che insieme alle intelligenze francesi tanto contribuiscono alla formazione del Grande Secolo, o Secolo di Luigi XIV. È ovviamente in quel contesto festivo di pace politica e familiare⁸ e per quel contesto, che la riscrittura de *La Princesse d'Elide* va considerata e analizzata. Il tema micro-strutturale del *mariage forcé* è messo in scena da Molière anche in queste Feste la cui macro-struttura ruota attorno alla questione matrimoniale con *pièces* che ne affrontano l'argomento quale declinazione del più vasto e complesso tema amoroso.

2. Il castello di Versailles non è ancora la residenza definitiva di Luigi XIV, lo sarà dal 1680; ha conservato le proporzioni del Casino fatto costruire per le sue cacce dal malinconico Luigi XIII lontano dalla Reggia del Louvre (Caude, de La Gorce, Saule, 2016). Le tre *jornadas* originali sono distribuite da Molière in cinque atti, struttura spazio-temporale che indica l'omaggio di Molière (in sintonia con la più larga parte del pubblico e delle osservazioni della critica dell'epoca) all'ideologia neo-classica e all'architettura della *haute comédie* da lui elaborata per motivi di distinzione rispetto ai repertori comici dei teatri concorrenti. Nell'intrigo dell'ipotesto spagnolo, il tema della caccia (Caude, de La Gorce e Saule, 2016: 218-268) può essere solo riferito all'inseguimento che i vari seduttori attuano sulle ninfe sacre a Diana. Si tratta di ninfe in fuga dai loro spasimanti le cui immagini, oggetto di una sua ossessiva riflessione etico-erotico-filosofica, ispirano la protagonista di Moreto e le cui *fabulae* sono a fondamento della sua giu-

⁶ Dalla vasta bibliografia su Lulli/Lully ci limitiamo a segnalare Couvreur (1992); Beaussant (1996); Baumont (2007).

⁷ Il tema del 'mariage forcé' ricorre in Molière come in molto del teatro comico a lui precedente e contemporaneo. Come si vedrà meglio nel prosieguo di questo mio testo, nel caso dei *Plaisirs* il tema acquisterà una valenza biografica riguardante gli amori del giovane Luigi che per ragioni di stato ha dovuto lasciare l'amata Maria Mancini, nipote di Mazzarino, per sposare l'Infanta di Spagna. Sugli amori di Luigi XIV cfr. tra l'altro Mancini (1987).

⁸ Pace familiare ritrovata o auspicata dal Re dopo gli scontri con la Madre onnipotente e onnipotente, Anna d'Austria, a proposito appunto del suo matrimonio spagnolo costretto dalle dure esigenze della Ragion di Stato: de Motteville (1886).

stificata inimicizia psico-culturale con l'uomo⁹. Anche nel drammaturgo francese, alla stregua di Moreto, la protagonista è, come dirà Gozzi, una principessa filosofa, di una filosofia alla quale Molière contrappone il suo raffinato epicureismo di vita. Ma tornando al tema della caccia, nell'ipertesto esso si amplifica quantitativamente e strutturalmente spalmandosi nell'intera *pièce*, e diventando altresì funzionale a istanze drammaturgiche innovative: la trasformazione, cioè, della *pièce* di Moreto (pur fascinosamente essa stessa musicale e metateatrale) in una ben ordinata e simmetrica commedia-balletto, genere misto ma in cui *tout se tient* perfettamente, del quale Molière si dichiara creatore. Nella prefazione rivolta al Re in apertura della sua precedente commedia-balletto dedicata ai *Fâcheux* – anch'essa recitata e danzata nella circostanza festiva dei *Plaisirs* di Versailles – Molière vanta la razionalità della costruzione di questa sua *pièce* grazie anche al legame che, per una trovata del genio drammaturgico molieriano oggetto di auto-esaltazione e promozione, il drammaturgo stabilisce fra i contenuti della *fabula* principale e i contenuti degli intermezzi che a quella *fabula* devono essere strettamente collegati al fine di non cadere nel caos, nell'irregolare drammaturgico (in altri termini, in un certo barocco) causato da un ricorso smodato alla *varietas* (Mazouer, 2006). Oltre alla caccia, la passione amorosa rappresenta l'altro legante fra gli atti e gli intermezzi. Nella nostra ottica, l'estetica molieriana, specchio delle istanze di ordine proprie del Re Sole e degli artisti e accademici al suo servizio, è di raggiungere le dimensioni più eticamente e drammaturgicamente corrette – in questo tipo di spettacolo parlato, cantato, danzato¹⁰ – di un barocco classico o di un classico barocco tramite il quale si può bypassare il pericolo del *monstrum* strutturale tanto temuto da Orazio. Il caos (il barocco) in letteratura deve ora essere superato come lo è stato il caos in politica (le ribellioni della Fronda). Come sopra accennato, Molière trovava già nel Moreto del *Desdén* un andamento verso la regolarità, le unità, la razionalità nonché temi e architetture palatini che ben potevano rispondere alla domanda di armonizzazione dell'universo interiore ed esteriore delle Feste di corte versagliesi.

In un gioco di riflessi, che tornerò più avanti a considerare, il Re di Francia diviene un co-autore e quindi un alter ego del suo drammaturgo preferito nella ripresa dell'invenzione – tanto più significativa in questo

⁹ Il dibattito sul sentimento amoroso come malattia si estende lungo la Prima Giornata del testo moretiano, dibattito sostenuto anche dal servo Polilla travestito da medico. Il tema della 'follia' di tipo donchisciottesco per troppa cultura, in questo caso cultura delle immagini oltre che libresca, Molière lo trae dalla Spagna e lo affronta nella *Principessa di Elide* come precedentemente lo aveva affrontato nelle *Preziose Ridicole* e come lo affronterà successivamente nelle *Donne sapienti*. Si vedano: Ciavolella (1976); Ferrand (1991); Ferrand (2010); Lombardi (2003).

¹⁰ La danza è un elemento fondamentale della prassi scenica sia di Moreto che di Molière-Lulli. Per Lulli, si vedano i riferimenti bibliografici indicati in questo mio saggio. Per Moreto cfr., tra l'altro, Ruiz (2011).

contesto venatorio – del personaggio del cacciatore (anzi di un cacciatore ben conosciuto a Corte) la cui identità fra i seccatori, i *Fâcheux*, è suggerita dal sovrano a un Molière aristofanesco (più che eticamente e classicamente menandro o terenziano), e riconosciuta dal pubblico. Il clima festivo consente la parodia e la satira, condannate dalla morale a teatro, e con esse la creazione di opere a chiave altrimenti indecorose in quanto riguardano un individuo determinato e non l'universale.

Questi possibili mascheramenti e riconoscimenti d'identità qui e altrove negli spettacoli versagliesi primaverili, libertari, spensierati propri della giovane corte di Luigi, che le rappresentazioni pongono sotto la protezione di Venere, di Amore e di Pan, e dei loro Piaceri, suggeriscono anche al lettore/spettatore moderno che queste messe in scena godono dell'innegabile statuto di *pièces à clé* di cui il contesto storico-politico-culturale ci fornisce possibili soluzioni¹¹. D'altronde il tema identitario abbraccia l'interezza degli spettacoli dei *Plaisirs de l'Île enchantée*: l'ariostesca maga Alcina, che dedica nella finzione questi festeggiamenti all'amato Ruggiero-Luigi XIV e agli altri paladini (i nobili al seguito del re), è una bella donna seduttrice e insieme una strega vecchia e laida, di cui Ruggiero, ribelle, distruggerà il regno ingannevole, luogo di metamorfosi. L'Isola incantata è quella di Alcina, sulla quale sorge il suo palazzo che alla fine della terza giornata dei *Plaisirs* sarà distrutto dalle fiamme (gli spettacolari fuochi d'artificio di Vigarani). La stessa *fabula* della Principessa d'Elide e del bell'Eurialo, principe di Itaca, si basa sul mascheramento e il disvelamento di personalità che si dichiarano pubblicamente nemiche dell'amore, credendoci la Principessa, e fingendo di crederci il Principe, e che ne scopriranno, dell'amore, i piaceri grazie a un *meneur de jeu* straordinario: Polilla-Caniqui in Moreto e Molière-Morone nell'ipertesto, filosofi-terapisti dell'eros. I giochi identitari di alter ego e doppi, fra società dello spettacolo e realtà, si allargano ai rapporti intrattenuti fra i personaggi della finzione e le persone reali. Se Luigi, nella sua veste d'attore all'interno della sfilata dei cavalieri che apre i Festeggiamenti, è palesemente Ruggiero (Ferrazzi *et al.*, 1974)¹², egli è anche, senza che venga esplicitato ma grazie ad allusioni nel testo, Eurialo, così come la Principessa di Elide è Louise de La Vallière amante del Re¹³. Liber-

¹¹ Memorie, lettere, storie (v. *infra* nota 15), canzoni, *pamphlets* forniscono al lettore-spettatore le chiavi interpretative di feste e spettacoli di corte secondo uno dei punti di vista che al tempo si poteva avere su quella tipologia di evento spettacolare. Cfr. Jauss (1978); Kalinowski (1997).

¹² Anche per il tramite delle regine medicee il tema ariostesco insieme amoroso e guerriero può essere passato in Francia. Cfr. Fumagalli, Rossi, Spinelli (2001); Ricciardi (1992). Sul tema cavalleresco e amoroso cfr. anche Roussillon (2009).

¹³ Nella sua messa in scena dei *Plaisirs* alla *Comédie Française* del 17 dicembre 1980, terzo centenario della fondazione della stessa *Comédie* per volontà di Luigi XIV, il regista Maurice Béjart si fa continuatore di questa tradizione interpretativa nominando tra i personaggi la Principessa di Elide come Louise de La Vallière. Cfr. Molière (1980).

tino erudito¹⁴, Molière vela e svela attraverso la raffinata scelta dell'ipotesto spagnolo lo scabroso argomento degli amori libertini del giovane Re inquadrando in un lieto fine politicamente corretto quanto sognato e niente affatto realistico, seppur profondamente e narcisisticamente compensatorio.

Questa lettura contestuale dell'ipertesto non può non avere una sua oggettività, pensando almeno al punto di vista della ricezione di molti dei seicento ospiti presenti che non poteva essere a sua volta molto diverso da quello adottato dal nobile Bussy Rabutin che nella sua *Histoire amoureuse des Gaules* (Bussy Rabutin, 1754; Bussy Rabutin, 1993), diffusa a partire dal 1663, scopre, dietro i nomi fittizi dei suoi antichi personaggi delineati sulla pagina, la moderna figura di Luigi e delle sue amanti, in particolare della prima amante in carica, che il Re impone alla madre, alla moglie, alla corte e ai diplomatici stranieri: Louise de La Vallière. La caccia è lei, la caccia è Luigi, la caccia è Versailles. Venere, Eros e i Piaceri sono, rispettivamente, lei, Luigi e Versailles con i suoi divertimenti, e chi glieli procura, in particolare l'artefice onnipresente, Jean-Baptiste Poquelin Molière, 'regista' e attore, il quale si attribuisce come interprete anche il ruolo di Licisca. Dopo l'intervento dell'Aurora, che apre la *pièce*, Molière si riserva, da buon discepolo dei comici dell'arte, questo ruolo di servitore addetto ai cani. È l'alba, di lì a poco la caccia della Principessa d'Elide e dei giovani suoi pretendenti, tra cui Eurialo di Itaca, che dall'itacese Ulisse ha appreso la dissimulazione, sta per cominciare. In omaggio alla commedia dell'arte, Molière ricorre in questo frangente ai lazzi del sonno, vista l'ora mattutina; lazzi (Capozza, 2006) che costituiscono un'amplificazione rispetto all'ipotesto. La valorizzazione della caccia è consustanziale alla lettura allegorica dell'ipertesto: dietro il velo dell'erudizione spagnola di Molière lettore di Moreto si nasconde e si rivela la vicenda degli amori di Louis e di Louise nelle stanze di Versailles, casino di caccia, e nei suoi giardini. Dedicata ufficialmente alla Regina madre, Anna d'Austria, e alla Regina, Maria Teresa d'Austria, entrambe spagnole, le Feste del maggio 1664 hanno non solo quale vera destinataria ma anche quale effettiva protagonista Mademoiselle de la Vallière, onnipresente dea Diana nel casino e nei boschi e giardini versagliesi nonché immagine riflessa della Princesse d'Elide nell'ipertesto molieriano¹⁵. Di questa doppia messa in scena funzionale e

¹⁴ Sulla maschera indossata dai 'libertini' per 'dire la verità', vedi il classico Pintard (1943).

¹⁵ Il ruolo della Principessa di Elide è magistralmente interpretato da Armande Béjart, giovanissima moglie di Molière. Esiste tutta un'iconografia di favorite dei re di Francia in veste di Diana cacciatrice. Anche Louise è stata ritratta in queste vesti. Diana per lei è però una sorta di *exemplum* e di *devise*. Louise de la Vallière è infatti un'abilissima amazzone e una esperta cacciatrice. Nel comportamento morale, è più o meno segreta amante del re di Francia (sorta di Endimione per la dea lunata) e allo stesso tempo la 'pura' fanciulla che si rifugia per due volte in un convento per sfuggire al desiderio. La seconda volta prendendo i voti così da divenire da 'prosti-

reale, teatro nel teatro, Luigi, l'Uomo e il Re, sono co-protagonisti tramite la figura di Eurialo, abile dissimulatore¹⁶.

Il ritornello in stile tassiano che risuona nell'intera *pièce* molieriana «Niente è più bello che amare» non può rivolgersi al Luigi asservito alla Ragion di Stato, sposo di Maria Teresa d'Austria per imposizione della madre e di Mazzarino; è rivolto piuttosto a un Re dongiovanni¹⁷ che con Louise ha 'ri-scoperto' l'amore vero, dopo la passione altrettanto profondamente vissuta per Maria Mancini, che la Ragion di Stato ha allontanato da lui alcuni anni prima; da qui un lutto che Molière, medico dell'anima¹⁸ come il moretiano Caniqui o Morone, il buffone della Principessa di Elide da lui incarnato sulla scena versagliese, tenta di esorcizzare suscitando indirettamente tramite il suo ipertesto quel ricordo. Tutto questo ha solo l'apparenza del *gossip*, riguarda infatti la lettura 'realistica' soggiacente, ma chiaramente leggibile e interpretabile, di una finzione allegorica; chiama in causa il teatro nel teatro, così come il sistema drammatico e drammaturgico delle succitate *pièces à clé* nelle quali la realtà cortigiana *louisquatorzienne* si fa strada nella finzione. Allo stesso modo, questa sorta di *gossip*, medium pubblicitario, propagandistico di uno Stato seduttore (Débray, 1999; Apostolidès, 1961; Elias, 2008)¹⁹ e di una società dello spettacolo come quella organizzata dal Re Sole con gli intellettuali al suo servizio, chiama anche in causa una tipologia di rappresentazione che è formazione, esorcismo, individuazione: lo psicodramma, nozione certo moderna ma che è sicuramente in azione quale sistema curativo *a contrario* nei confronti di un re troppo disobbediente, troppo libero e libertino, dimentico della Ragion di Stato che caratterizza il modello della figura regale esaltato dal teatro corneliano (Couton, 1998; Méron, 1984; Nadal, 1948). Un'immagine che Racine rimetterà, come Molière, in discussione, portando in scena un uomo oltre che un sovrano, un uomo-re, come l'imperatore Tito, che

tuta' una 'santa' sul modello della Maddalena. Per una documentazione storica su Mademoiselle de La Vallière cfr. Lair (1881); Meyrac (1926).

¹⁶ Così aveva scritto nel 1655 al cardinale Mazzarino, tutore di Luigi, il confessore del giovane re diciassettenne: «Il Re cresce in saggezza e dissimulazione» (Bély, 2015: 1211-1214). Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

¹⁷ Nell'ottica di un Molière che si è assunto nella *Princesse d'Elide* come altrove il ruolo di buffone di corte del re che dice la verità al principe, il *Don Giovanni* molieriano, che mette in scena un cavaliere dalle velleità amorose pari a quelle guerriere come un Alessandro Magno (icona del Re Sole), può essere interpretato anche come il ritratto paradossale di Luigi XIV ventisettenne, seduttore impenitente. Sul tema dell'educazione del principe attraverso il teatro cfr. Lombardi (1995); Lombardi (2008).

¹⁸ Il tema del teatro come cura e di Molière come autore-medico è presente in molte delle opere del drammaturgo seicentesco. Il rapporto fra teatro molieriano e medicina è particolarmente studiato da Dandrey (1998); Dandrey (2006); Dandrey (2016). Vedi inoltre Lombardi (2006).

¹⁹ Si tratta con i *Plaisirs* della *mise en spectacle* degli amori reali così come si teatralizzava la religione del sovrano: Gaudelus (2000); Roussillon (2014).

sull'esempio di Luigi, appunto, può piangere disperato per amore²⁰. Questa è un'esaltazione del lato umano del corpo del Re (Kantorowicz, 1989), il corpo sempre desiderante, che deve comunque armonizzarsi con il lato regale, divino, immortale, stoicamente, razionalmente superiore, di quello stesso corpo, definitivamente censurato (come avverrà più tardi, quando il Re incontrerà la devota, politicamente corretta, Madame de Maintenon, che riunirà in una *coniunctio oppositorum* le funzioni, prima scisse dal Re, di amante e moglie; Craveri, 2005). Lo psicodramma a fini terapeutici di cui Luigi è attore è già in marcia come tipologia di spettacolo in cui teatro e medicina (anche del profondo) si incontrano nel *Ballet des Plaisirs* del 1655, dove il poeta di corte Benserade dà dei consigli al Re diciassettenne che deve danzare nelle vesti di un debosciato. Nel testo di Benserade, la terapia verso la Ragione, all'opposto della terapia di Molière e della sua Troupe verso i Piaceri trasgressivi legittimati, anche se moderati in un raffinato epicureismo, è in atto da parte degli educatori del Sovrano, come lo è stato lo stesso cardinale Mazzarino, che non temono, come non temerà per altri versi Molière, di dire la verità al principe richiamandolo all'ordine. Ecco le parole del testo che accompagna la danza di Luigi diciassettenne:

Sire quale spettacolo per noi! Da dove può procedere in voi il cambiamento che vediamo? [...] Com'è possibile che un grande monarca diventi un così grande debosciato? È naturale che i vostri giovani anni si rivolgano a soggetti piacevoli e che chiedano solo di ridere; ma non vi lasciate prendere troppo; evitate la dissolutezza, Sire, [...]. Non c'è censore o reggente che non sia assai comprensivo con le richieste di chi è molto giovane e che per abbellire il vostro cuore non trovi scusabile anche che voi amiati un pochino. Ma di comportarsi così come fate e correre di qua e di là senza fermarvi con nessuna, che tutte vi vadano bene, che tutte siano per voi uguali, la bionda come la bruna, ahimé, Sire, questo è un gran male (Lully, 1655).

Si intuisce a questo punto che uno dei palinsesti dei *Plaisirs de l'Île enchantée*, oltre che la commedia di Moreto, è il *Ballet des Plaisirs*, piaceri illegittimi per un sovrano che vengono legittimati nell'ipertesto tramite il raggiunto equilibrio, solo nello spazio utopico e finzionale dei Festeggiamenti, tra Ragione di Stato ed Eros; ma un equilibrio non certo raggiunto con la regina Maria Teresa bensì con l'amante Louise de La Vallière. Nella pièce de *La Princesse d'Elide*, il precettore Arbate, dietro il quale è palese la presenza dell'autore dell'ipertesto, così si esprime con l'allievo princi-

²⁰ Mi riferisco alla pièce raciniana *Britannicus* in cui il tragediografo mette in scena le lacrime del futuro imperatore Tito che per motivi politici deve abbandonare l'amante, la regina Berenice. In quest'episodio di teatro tutti riconobbero le lacrime del giovane Luigi disperato per dover lasciare la sua amata Maria Mancini alla vigilia delle nozze politiche con Maria Teresa d'Austria.

pe Eurialo che si vergogna di amare, intendendo l'amore come una grave debolezza per un nobile:

Biasimarvi, signore, per questi sentimenti, / A cui vi vedo oggi teneramente incline!? [...] Vi dirò che l'amore s'addice a' vostri pari, / Che il tributo reso alla beltà di un volto / È molto chiaro indizio di un'anima bella. / Reputo difficile, se non conosce amore, / Che un giovane principe diventi generoso. / Questa è la qualità che amo in un monarca [...]»²¹.

Il drammaturgo Molière, creatore del personaggio di Arbate, assente nell'ipotesto ispanico, valorizza il ruolo di questo tipo di precettore che è anche il suo proprio ruolo terapeutico e della sua *troupe* presso il giovane Sovrano. Pensa verosimilmente al *Cid* di Corneille²², quando fa dire ad Arbate che l'amore, come lo può in effetti essere per un Rodrigo-Luigi XIV: «Nello spirito accende cento virtù diverse, / E spinge i nostri cuori a più nobili azioni. / Tutti gli eroi più grandi ne sono stati accesi [...]»²³.

3. L'intermezzo che precede *La Princesse d'Elide*, messa in scena in un sontuoso viale del giardino di Versailles/giardino spettacolare d'Alcina (*Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, 1664), giardino reale e regale *louisquatorzien* ai cui sentieri intrecciati richiamano le parole del testo medesimo in una relazione di immagini sovrimpresse, di teatro nel teatro, è cantato (secondo la prassi cinque-seicentesca del recitar cantando) dall'Aurora e recitato dai guardiani dei cani, tra i quali Licisca, aggiunta ipertestuale, valorizzazione delle abilità comiche e d'intreccio da parte di Molière che lo interpreta. La scansione degli intermezzi ci pone di fronte alla prima trasformazione dell'ipotesto in una commedia-balletto, mescolanza di vari generi sapientemente concertati in un 'bel composto' alla Bernini (Negro, 2004; Careri, 2017). Nel primo di essi, Licisca, dal nome greco (il luogo scenico è qui infatti l'antica Grecia in cui il Re e i seicento invitati della Corte si mirano incantati), è uno dei due servitori che Molière porta in scena come interprete (Morone è il secondo). I personaggi recitati da Molière nella *Princesse* sono derivati, oltre che dai servi della commedia dell'arte, dai

²¹ Molière (2013: 986-987). Testo originale: «Moi, vous blâmer, Seigneur, des tendres mouvements, / Où je vois qu'aujourd'hui penchent vos sentiments; / [...] Je dirai que l'amour sied bien à vos pareils: / Que ce tribut qu'on rend aux traits d'un beau visage / De la beauté d'une âme est un clair témoignage, / Et qu'il est malaisé que sans être amoureux / Un jeune prince soit et grand et généreux: / C'est une qualité que j'aime en un monarque, [...]».

²² Sull'argomento cfr. l'Introduzione di M. Lombardi al volume di Lombardi, García (2006).

²³ Molière (2013: 986-987). Testo originale: «Traîne dans un esprit cent vertus après elles, / Aux plus nobles actions elle pousse le cœur / et tous les grands héros ont senti ses ardeurs; [...]».

gracioso della commedia spagnola, in particolare dal Polilla (sdoppiato nel medico Caniquí) del *Desdén* moretiano. Dalla bocca di Licisca, come dalle labbra di Polilla, escono, tra l'altro, delle riflessioni metateatrali che li accomunano nella tipologia del servo. Nel caso del servitore francese il metateatro affronta come argomento – dibattuto a quell'epoca a proposito dei generi spettacolari – il pericolo che una «furia canterina» – secondo la definizione di Licisca – investa la commedia pastorale, altrimenti luogo di pace, di silenzi, di sogni e di sonni, riempiendola di strida (van Elslande, 1999). La parola detta (quella di Licisca-Molière) rischia di essere sopraffatta dalla parola cantata e dalla musica (quella di Lulli). La drammaturgia di Molière è là per garantire l'equilibrio tra questi elementi, equilibrio che com'è noto sarà compromesso di lì a poco dalla parola piuttosto danzata e musicata nell'opera-balletto lulliana che avrà il sopravvento nei gusti del Re Sole e che determinerà l'emarginazione di Molière rispetto a Lulli/Lully e alle sue *Tragédies lyriques* (Buford, 2009).

Il secondo intermezzo dell'ipertesto vede in scena Morone. Molière sostituisce questo appellativo a quello del Polilla moretiano. Morone evoca, tra l'altro, il moro o la maschera mora di Arlecchino, e, se pensiamo a una sua credibile etimologia, alla *moria* dei greci, alla follia o stupidità che caratterizzano, insieme ad altri pregi e difetti, questo personaggio. Recitato anch'esso da Molière, risulta essere un suo omaggio, oltre che al servo italiano, al *gracioso*. Morone è il *gracioso* de *El astrólogo fingido* di Calderón (Calderón de la Barca, 2011). Sia in Calderón che in Molière, Morone è «le *criado* actif et ingénieux auquel revient l'idée première de la fiction» (Dumas, 2004: 311 sgg.). Anche Polilla è un *gracioso* vedette, secondo la definizione di Catherine Dumas; lo stesso Polilla, come la critica ha dimostrato, è il *factotum* della commedia di cui dirige l'intreccio, ora da solo, ora interagendo con il padrone (il conte Carlos in Moreto, il principe Eurialo in Molière). Il nome Morone è stato indubbiamente considerato da Molière come più adatto al contesto greco in cui è transtilizato e trasvalorizzato l'ipertesto. Sia Polilla che Morone riescono infatti a condurre al lieto fine gli amori fra Diana/La Principessa di Elide e Carlos/Eurialo grazie a un gioco dissimulatorio appreso nelle corti. In particolare Carlos/Eurialo fingendo – con il costante sostegno di Polilla/Morone – di non amare Diana/La Principessa suscita in quest'ultima, attraverso un moto d'orgoglio di donna offesa, la passione per il giovane nobile che ha simulato l'indifferenza nei confronti del gentil sesso con il rischio di essere considerato un omosessuale (Moreto parla di ermafrodito) dal pubblico interno alla *pièce*. Società omoerotiche del tempo di Molière predicavano la filosofia dell'indifferenza nei confronti della donna; mentre, dalla parte del gentil sesso, la filosofia delle Preziose esaltava la pericolosità del maschio nei confronti della donna, l'inimicizia tra i due sessi (e non la loro sostenuta uguaglianza) originata dalla tentazione di Adamo da parte di Eva con la conseguente distruzione della loro felicità e perdita del Paradiso terrestre (ad Adamo ed Eva fa accenno il Moreto). Questa filosofia preziosa nutre la mente della Principessa di Elide e ne fa un'antesignana delle ricche bor-

ghesi che animeranno *Les Femmes savantes* di Molière: Saccenti o Intellettuali, che la cultura allontana dal Buon Senso difeso dalla commedia molieriana quale la positività di un matrimonio d'amore, con figli, per la donna che ne avesse la vocazione.

Nel secondo intermezzo Morone, dopo aver parodiato i luoghi comuni della pastorale, ha uno scontro con un orso. Capolavoro testuale e spettacolare, questo incontro-scontro è il condensato dell'arte teatrale di Molière in cui agiscono sia la parola, che sembra più propria del *gracioso*, che il gesto (che sembra più proprio del comico dell'arte). Interprete di Morone, l'attore Molière realizza una magnifica sintesi tra la codardia del *gracioso* spagnolo – che pare esprimersi soprattutto a parole – e i lazzi della paura e dell'acrobazia tipici della commedia dell'arte. Lo stesso, nella scena seconda del I atto in cui Morone-Molière entra trafelato inseguito da un cinghiale.

Nell'intermezzo quarto riappare, ritmata dal dialogo, in chiave meta-teatrale, la problematica teorico-pratica della priorità della musica e del canto sulle parole, dove Molière-Morone, pur cantando (con voce grave)²⁴, tenta disperatamente quanto comicamente di sostenere la superiorità della parola detta su quella cantata. Si tratta di un'ulteriore difesa della sua concezione del teatro rispetto ai gusti in via di mutamento del pubblico nonché dell'evidente desiderio di distinzione di Lulli rispetto al collaboratore. Morone non può non essere letto o visto quale l'alter ego dello scrittore, suo portavoce, personaggio della sua auto(bio)grafia drammaturgica. Morone è uno dei personaggi a cui Molière ricorre per collegare gli intermezzi alla commedia secondo quel principio di armonia classica d'insieme che fa la novità delle sue commedie-balletto, tanto più che la *Princesse* è la prima *pièce* di questo genere composta unicamente per il Re di Francia. Morone è la garanzia di questa sintesi armonica tra le varie arti che Molière difende. In questa prospettiva, capiamo meglio il perché nel corso dei sette giorni dei divertimenti versagliesi, tra sfilate, sontuose cene, lotterie, la Troupe di Molière offra al Re e alla Corte la rappresentazione di ben quattro *pièces* in cui la parola domina sugli altri elementi spettacolari: *Les Fâcheux*, *La Princesse d'Elide*, *Le Tartuffe*, *Le Mariage forcé*, sia nuove sia già entrate nel repertorio della Compagnia. Lo spettacolo di Corte non può per Molière rinunciare del tutto alla parola detta. Alla stregua di Socrate, Molière-Morone è, facendo mie le parole di Alcibiade²⁵, come una di quelle statuette di Sileno che, sgraziate all'esterno, contengono al loro interno simulacri di dei. Sulla falsariga delle parole di Alcibiade, paragone, inoltre, Molière-Socrate al satiro flautista Marsia l'incantatore, come lui *hybristes*, che aveva rivaleggiato con Apollo nella musica. A differenza di Marsia, però, Molière-Socrate non ha bisogno di strumenti: gli basta-

²⁴ Blaze (2012). La presenza della musica nel *Desdén*, presenza che ha influenzato con grande probabilità Molière e Lulli, è stata studiata da Sáez Raposo (2009).

²⁵ Platone, *Simposio*, Elogio di Socrate, 215a-222b.

no i nudi discorsi (non si vale, cioè, della poesia e della sua manipolazione emotiva) per produrre lo stesso effetto.

4. Dietro la maschera del personaggio, il volto dell'attore/drammaturgo Molière nelle vesti di Morone non appare solo in alcuni intermezzi bensì è quasi ovunque presente all'interno dei cinque atti dell'ipertesto nei quali ha il ruolo di *plaisant* della Principessa: è il suo buffone. Personaggio subalterno come i servi dell'arte e il *gracioso* della commedia spagnola, egli rivendica una nascita nobile: il padre di Eurialo avrebbe sedotto sua madre. Da qui l'interesse affettuoso che il buffone della Principessa nutre nei confronti del fratellastro. Una valorizzazione della nascita del servo, di norma dalle origini anonime, che ne giustifica l'intelligenza, la sensibilità, la dimensione affettiva – in movimento presso alcuni servi e serve molieriani – di contro alla stupidità del servo tradizionale. Molière valorizza dunque questo *gracioso* anche in senso psico-sociologico, dandogli una coscienza che definiremmo di 'classe'.

Dire la verità a un principe (o a una principessa) è proprio dell'educazione che gli deve essere impartita dai suoi precettori; Molière, con il favore di Luigi, si assume questo ruolo di buffone-educatore che Molière-Morone esercita presso la Principessa di Elide. Personificazione del Buon senso, della Dissimulazione onesta come della Furberia, di contro ad un comportamento glorioso, Molière-Morone descrive a Eurialo-Luigi XIV (che assiste allo spettacolo) la sua difficile funzione di buffone del Re servendosi delle parole del personaggio: «L'ufficio di buffone non ci permette tutto: / Non sempre si apprezzano le nostre iniziative.» E aggiunge «Perché non è evidente come si parla a voi, / Che molto spesso siete della gente scoccante»²⁶.

Il primo giorno dei *Plaisirs* Molière aveva accompagnato la sfilata regale, con il Sovrano in abiti di Ruggiero, su di un carro trionfale che accoglieva in abiti pastorali l'intera sua compagnia (van Elslande, 1999). È il trionfo di Molière e dei suoi attori. L'attore-autore Molière vi interpreta Pan, il dio della natura, dei boschi, dei pascoli. Collegato al sole, come il padrone di quei giardini versagliesi, è, come il Re Sole, portatore di luce (a cui accenna la sua etimologia greca): si pone come una proiezione di alter ego del sovrano. Pan, divenuto apprezzato capocomico, ritorna con il suo seguito di purificati, incolpevoli, affetti pastorali; come in una *entrée* vera e propria di balletto (Pan è nel 1655 nel *Ballet des plaisirs*) porta con sé una dimensione trasgressiva dell'esistere, in particolare guidando le forze dell'eros al contrattacco di quella esistenza censurata rappresentata dalla vecchia corte di Francia, e in particolare dalla madre di Luigi XIV, Anna d'Austria, protettrice della severissima Compagnia del SS.

²⁶ Molière (2013: 1002-1003). Testo originale: «[...] L'office de bouffon a des prérogatives; / Mais, souvent, on rabat nos libres tentatives [...];» «[...] Car on doit regarder comme l'on parle aux grands, / Et vous êtes parfois d'assez fâcheuses gens.»

Sacramento dell'Altare. Contro di lei, e la Compagnia del SS. Sacramento, Luigi XIV fa recitare in quel contesto liberatorio festivo la commedia dell'ipocrita bigotto, il *Tartufo*²⁷.

Le *Memorie* come le *Corrispondenze* e come altre tipologie di scritti auto e biografici contemporanei²⁸ – altrettanto spie di una possibile ricezione – che ci parlano della vita di Luigi XIV, possono essere utilizzabili dalla critica come una sorta di paratesto, utile per capire il messaggio che questa rappresentazione di commedia palatina vuole portare al pubblico del tempo attraverso quelle che possono essere verosimilmente intese come intenzioni comunicative – anche per il tramite di Molière – da parte del re, protagonista assoluto delle Feste, sia come Luigi, nella sua doppia valenza di Uomo e di Sovrano, sia in costume di personaggio spettacolare, in un gioco mimetico, addirittura empatico, di riflessi speculari che suscitano immagini di alter ego e di doppi. È il gioco di riflessi che, lettori di quelle memorie contemporanee, vediamo effettuarsi tra la Diana protagonista di Moreto, la casta Dea della caccia, e le iniziali reticenze sessuali di Louise de La Vallière nell'accettare il corteggiamento del Re e la loro successiva relazione erotica. Sono reticenze dalla valenza vera e simbolica (desiderio di purezza e castità) esemplificate dalla fuga di Louise dalle braccia del suo Luigi due anni prima dei *Plaisirs* e dal suo ritiro in un convento da cui la trarrà l'amore del sovrano²⁹. Moreto offriva a Molière una splendida commedia palatina con splendidi momenti di musica e di canto. Il Carnevale barcellonese durante il quale si svolge la *pièce* spagnola, la figura nobile a cui Moreto sembra abbia pensato al momento della redazione del suo capolavoro, ovvero Don Giovanni d'Austria, ispirano innegabilmente forme e contenuti della Festa versagliese e del *clou* delle Feste, la commedia galante de *La Principessa di Elide*: uno spazio e un tempo delimitato in cui tutto è possibile, l'onnipresenza in quello spazio-tempo tutto raccolto nell'*hortus conclusus*, là nel carnevale di Barcellona, qui nei giardini di Le Nôtre. Dei festeggiamenti pastorali versagliesi due sono i *deus ex machina*, in questo momento irripetibile alter ego l'uno dell'altro, re del mondo l'uno, sovrano della scena l'altro, Luigi XIV-Eurialo, solo nella finzione completa figura di grande uomo e insieme re amante-amato, e il suo medico dell'anima-buffone di teatro, Molière-Morone.

²⁷ All'interno della vastissima bibliografia sull'*affaire* Tartufo e sulla *querelle* che investe la *pièce* suscitata anche dalla Compagnia del SS. Sacramento dell'Altare, presieduta da Anna d'Austria, vedi Garboli (1974: 69-74).

²⁸ Si pensi agli scritti di Madame de Caylus, Madame de Motteville, Maria e Ortensia Mancini, della Principessa Palatina, ecc.

²⁹ Come accennato, Louise abbandonerà in seguito la corte e Luigi ritirandosi in maniera sublime e spettacolare in un convento di clausura. Sulla definitiva conversione di Louise cfr. Eriau (2008) e de La Vallière (2011).

Riferimenti bibliografici

- Amoroso M. (2000), *Les représentations théâtrales à Versailles dans le cadre des fêtes louis-quatorziennes (1661-1682)*, in Giaveri M. T. (a cura di), *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi de Nardis*, Bibliopolis, Napoli: 41-62.
- Apostolidès J. (1961), *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Editions de Minuit, Paris.
- Barbafieri C. (2006), *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique (1634-1702)*, PU Rennes, Rennes.
- Baumont O. (2007), *La musique à Versailles*, Actes Sud/Château de Versailles/Centre de musique baroque de Versailles, Arles.
- Beaussant Ph. (1992), *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard, Paris.
- Beaussant Ph. (1996), *Les plaisirs de Versailles. Théâtre à Versailles*, avec la collaboration de P. Bouchenot-Déchin, Fayard, Paris.
- Bély L. (dir.) (2015), *Dictionnaire de Louis XIV*, «Secret», Robert Laffont, Paris: 1211-1214.
- Blaze F.-H.-J. (dit Castil-Blaze) (2012), *Molière musicien*, 2 voll., Nabu Press, Firenze.
- Bourqui C. (2006), *La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII^e siècle: hypothèse sur le rôle du Grand Cyrus*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XXXII, 64, 2006: 97-108.
- Bray R. (1927), *La formation de la doctrine classique en France*, Hachette, Paris.
- Buford N. (2009), *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*, Mardaga (“Etudes du Centre de musique baroque de Versailles”), Paris.
- Bussy Rabutin R. (1754), *Histoire amoureuse des Gaules* (1666), suivie des *Romans historico-satiriques du XVII^e siècle*, Jean-Augustin Grangé, Paris <<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=128756;0&query=%28%28dc.creator%20all%20%22Bussy-Rabutin%22%20or%20dc.contributor%20all%20%22Bussy-Rabutin%22%29%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb30180263n%22>> (2020-08-08).
- Bussy Rabutin R. (1993), *Histoire amoureuse des Gaules*, Duchêne J., R. (éd.), Gallimard (“Folio”), Paris.
- Calderón de la Barca P. (2011), *El astrólogo fingido*, Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego, Universidad de Navarra - Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- Capozza N. (2006), *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Audino, Roma.
- Careri G. (2017), *Voli d'amore. Architettura, pittura a scultura nel “bel composto” di Bernini*, Mimesis (“Il caffè dei filosofi”), Milano.
- Caude É., de La Gorce J., Saule B. (éd.) (2016), *Fêtes et divertissements à la Cour*, Gallimard-Château de Versailles, Paris.
- Ciavolella M. (1976), *La malattia d'amore dall'antichità al medioevo*, Bulzoni, Roma.

- Couton G. (1998), *Corneille et la tragédie politique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Couvreur M. (1992), *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du prince*, Marc Vokar éditeur, Paris.
- Craveri B. (2005), *Amanti e regine. Il potere delle donne*, Adelphi, Milano.
- Dandrey P. (1998), *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Klincksieck, Paris.
- Dandrey P. (2006), *Le "cas" Argan, Molière et la maladie imaginaire*, Klincksieck, Paris.
- Dandrey P. (2016), *Sganarelle et la médecine ou la mélancolie érotique*, Klincksieck, Paris.
- Débray R. (1999), *L'Etat séducteur. Les révolutions médiologiques du pouvoir*, Gallimard ("Folio Essais"), Paris.
- de La Gorce J. (2005), *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin ("Les Métiers de Versailles"), Paris.
- de La Vallière L. (2011), *Réflexions sur la Miséricorde de Dieu*, Editions du Carmel, Toulouse.
- de Motteville F. (1886), *Mémoires de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, nouv. éd. d'après le manuscrit de Conrart, avec une annotation extraite des écrits de Monglat, Omer Talon, De Retz, Gourville, M^{elle} de Montpensier, etc., des éclaircissements et un index par M. F. Riaux et une notice sur Mme de Motteville par M. Sainte-Beuve, Charpentier, Paris.
- Despois E., Mesnard P. (éd.) (1873-1900), *Œuvres de Molière*, nouv. éd. rev. sur les plus anciennes impressions et augmentée (...), t. 4, Hachette ("Les Grands Écrivains de la France"), Paris.
- Dumas C. (2004), *Du gracioso au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Champion, Paris.
- Elias N. (2008), *La société de cour*, Flammarion, Paris.
- Eriau Ch. J.-B. P. M. (2008), *Louise de la Vallière, la Madeleine française dans sa famille, à la Cour, au Carmel*, Nouvelles Editions Latines, Paris.
- Félibien A. (1997), *Les fêtes de Versailles*, Ausoni A. (a cura di), Salerno Editrice, Roma.
- Ferrand J. (1991), *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore (Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancholie érotique, 1610)*, Marsilio ("Saggi"), Venezia.
- Ferrand J. (2010), *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Classiques Garnier, Paris.
- Ferrazzi G. J. et al. (1974), *L'Arioste en France*, Istituto italiano di cultura, Paris.
- Fonseca Brefe A. C., Gualdé K. (éd.) (2008), *Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen Age à nos jours*, Somogy, Editions d'art, Paris.
- Fumagalli E., Rossi M., Spinelli R. (a cura di) (2001), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Sillabe, Livorno.
- Garboli C. (a cura di) (1974), *Molière. Saggi e traduzioni*, Einaudi, Torino.

- Gaudelus S. (2000), *La mise en spectacle de le religion royale: recherches sur la dévotion de Louis XIV*, «Histoire, Economie et Société», 19, 4 <https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2000_num_19_4_2133> (2020-08-08).
- Genette G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Editions du Seuil, Paris [trad. it. Novità R. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino].
- Hamilton Hazlehurst F. (2005), *Le génie d'André Le Nostre*, Samogy, Editions d'art, Paris.
- Inventaire après décès de Jean-Baptiste Poquelin de Molière* <<https://francearchives.fr/facomponent/5475e20f75ffc7b54eab30f9adbelb169c116d69>> (2020-08-08).
- Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski, Gallimard, Paris ("Collection Bibliothèque des Idées").
- Kalinowski I. (1997), *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception*, «Revue germanique internationale», 8, 1997: 151-172 <<http://journals.openedition.org/rgi/649>; DOI: 10.4000/rgi.649>
- Kantorowicz E. (1989), *Les deux corps du roi*, Gallimard, Paris.
- Lair J. (1881), *Louise de La Vallière et la jeunesse de Louis XIV d'après des documents inédits, avec le texte authentique des lettres de la duchesse au maréchal de Bellefonds*, Plon, Paris.
- Lobato M. L., Byrne C. (2008), *Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto*, in Lobato M. L., Mackenzie A. L. (eds.), *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, «Bulletin of Spanish Studies», LXXXV, 7-8: 227-278.
- Lobato M. L. (2010), *La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)*, «Studia Aurea», 4: 53-71.
- Lombardi M. (1995), *L'educazione del sovrano. Platonismo nello spettacolo francese del Seicento*, «Drammaturgia», 2: 14-47.
- Lombardi M. (2003), *Cervantes e le malattie dell'anima nel teatro del Seicento francese*, in Maestro J. G. (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario* (Congreso Internacional de Poética del Teatro codirigido y coorganizado por M. G. Profeti, Florencia, 17-19 de diciembre de 2003), «Theatralia. Revista de Poética del Teatro», 5: 143-151.
- Lombardi M. (2006), *Casi clinici e terapie sceniche nel Seicento*, in Profeti M. G. (a cura di), *Follia, Follie*, Alinea, Firenze: 207-239.
- Lombardi M. (2008), *La menzogna farmaceutica in Corneille e Molière*, in Profeti M. G. (a cura di), *La menzogna*, Alinea, Firenze: 139-152.
- Lombardi M., García C. (2006), *Il Gran Cid delle Spagne. Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, Alinea, Firenze.
- Lully J.-B. (1655), *Le Ballet des plaisirs* <https://operabaroque.fr/LULLY_PLAISIRS.htm>; <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518202n/f14.image>> (2020-08-08).
- Mancini M. (1987), *I dispiaceri del Cardinale* (titolo originale: *Apologie, ou les véritables mémoires de madame la Connétable de Colonna Maria*

- Mancini, écrits par Elle-même*), Galateria D. (a cura di), Janni E. (trad. it.), Sellerio, Palermo.
- Maurel-Indart H. (2011), *Du plagiat*, Gallimard ("Folio Essais"), Paris.
- Mazouer Ch. (2006), *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, Paris.
- Méron E. (1984), *Tendre et cruel Corneille. Le sentiment de l'amour dans le Cid*, Horace, Cinna et Polyeucte, Nizet, Paris.
- Meyrac A. (1926), *Louise de la Vallière d'après l'histoire amoureuse des Gaules, les mémoires et les chansons du temps*, Albin, Paris.
- Moine M.-Ch. (1984), *Les Fêtes à la cour du Roi Soleil: 1653-1715*, Fernand Lanore, Paris.
- Molière (1980), *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, Comédie Française 1680 ("Collection du répertoire"), Paris.
- Molière (2013), *Teatro*, Fiorentino F. (a cura di), Bompiani, Milano.
- Moreto A. (1971), *El desdén, con el desdén*, Rico F. (ed.), Castalia, Madrid.
- Moreto A. (1996), *El desdén, con el desdén*, King W. F. (ed.), El Colegio de México, México.
- Moreto A. (1999), *El desdén con el desdén*, Di Pastena E. (ed.) con un estudio preliminar de John E. Varey, Crítica, Barcelona.
- Moreto A. (2008), *El desdén, con el desdén*, in Lobato M. L. (ed.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. I, Reichenberger, Kassel: 397-580.
- Nadal O. (1948), *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, Paris.
- Negro A. (2004), *Bernini e il "bel composto"*, Campisano Editore, Roma.
- Pintard R. (1943) *Le libertinage érudit*, Boivin, Paris.
- Les Plaisirs de l'Île enchantée. Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice: et autres fêtes galantes et magnifiques: faites par le Roi à Versailles, le 7 mai 1664. Et continuées plusieurs autres jours* (1664), réédité par l'Imprimerie royale, 1673, avec une série de gravures dues à Israël Sivestre, Robert Ballard, Paris.
- Profeti M. G. (1998), *L'età d'oro della letteratura spagnola, Il Seicento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Ricciardi L. (1992), *Col senno, col tesoro e colla lancia: riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Le Lettere, Firenze.
- Roussillon M. (2009), *Amour chevaleresque, amour galant et discours politique de l'amour dans Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664), «Littératures classiques», 69, 2: 65-78.
- Roussillon M. (2014), *La visibilité du pouvoir dans Les Plaisirs de l'île enchantée: spectacle, textes et images*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», dedicato a *Les stratégies de la représentation et les arts du pouvoir*, 41 (80), 2014: 103-117 <https://periodicals.narr.de/index.php/papers_on_french/article/view/1459/1438> (2020-08-08).
- Ruiz I. (2011), *El espacio de la danza en la comedia palatina del Siglo de Oro español a través de un ejemplo concreto: El desdén, con el desdén*

- de Agustín Moreto*, «Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga», 7, 2011: 23-32 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675972>> (2020-08-08).
- Sáez Raposo F. (2009), *El empleo de música y efectos sonoros en la Primera parte de las comedias de Agustín Moreto*, in Sâmbrian O. A. (coord.), *El siglo de oro antes y después de El Arte nuevo: nuevos enfoques desde una perspectiva interdisciplinaria*, Editura Sitech, Craiova: 102-112.
- Scherer J. (2014), *La Dramaturgie classique*, éd. revue et augmentée, préface de G. Forestier, Armand Colin, Paris [Nizet, Paris, 1950¹]
- Simon A. (1987), *Molière une vie*, La Manufacture, Lyon.
- van Elslande J.-P. (1999), *L'imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Presses Universitaires de France, Paris.

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y SU PAULATINA PRESENCIA
EN LA CULTURA Y LA LITERATURA TEATRALES
EN LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA
DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Manfred Tietz

Contextos y pretextos de la recepción del teatro áureo en la Alemania de los siglos XVII y XVIII

Ha sido durante mucho tiempo un prejuicio bastante extendido de la historia literaria que, durante los siglos XVII y XVIII, el teatro áureo no se conocía en los países de habla alemana y que su sorprendente descubrimiento hacia finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se debe al ímpetu genial de unos jóvenes poetas románticos. Todo lo contrario. Todos aquellos poetas – geniales, eso sí – se encontraron al final de un complejo, aunque bastante lento proceso de recepción del teatro áureo cuyas grandes líneas se conocen gracias a estudiosos como Werner Brüggemann (1964), Hermann Tiemann (1939; 1956²: 154-192; 220-226; 1947-1948), Martin Franzbach (1974) o Henry W. Sullivan (1988), aunque, bien es verdad, sus trabajos se centran más bien en la recepción de Calderón de la Barca (y en parte de Lope de Vega) y pasan por alto muchos de los numerosos autores áureos que también se conocieron y se comentaron en la Alemania dieciochesca (cfr. Tietz, 2008; Tietz, 2010). Sin entrar todavía en los polifacéticos detalles de este intercambio literario y cultural, puede afirmarse desde el principio de esta contribución que sí hubo un proceso de recepción del teatro áureo mucho antes del Romanticismo, pero un proceso muy *sui generis* que se manifiesta durante bastante tiempo en debates teóricos y de erudición filológica mucho antes de establecerse también en el mundo real de los escenarios del teatro alemán de la época.

Sin embargo, para comprender este proceso de recepción es indispensable exponer algunos contextos que condicionaron la realidad histórica y el posible desarrollo del fenómeno teatral en la Alemania de la época¹.

¹ Un esbozo bastante diferenciado de la situación del teatro (edificios, compañías, textos) en el ámbito alemán del siglo XVIII se da en Brauneck (1996: 701-865).

Manfred Tietz, Ruhr University Bochum, Germany, manfred.tietz@rub.de

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

Manfred Tietz, *El teatro del Siglo de Oro y su paulatina presencia en la cultura y la literatura teatrales en los países de habla alemana durante los siglos XVII y XVIII*, pp. 77-114, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.05, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltalpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

1. Hay que tener en cuenta que la Alemania de entonces, el así llamado Sacro Imperio Romano Germánico, fue todo un mundo bi-confesional que durante la primera mitad del siglo XVII fue el teatro de grandes luchas religiosas paralizantes y, muy concretamente, de los interminables desastres de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que transformó el país en un desierto económico y cultural del que tardaría en recuperarse hasta principios del siglo XVIII. Fue un conglomerado incoherente de unas trescientas entidades políticas que no tenía ningún centro intelectual o cultural común (Béhar, 1999: 258-287). Además, como consecuencia de la Guerra de los Treinta Años se produjo una ruptura muy profunda entre la cultura y la literatura de la España católica y la Alemania biconfesional, lo que conllevaba una ruptura de los intercambios culturales y literarios entre España y Alemania tan intensos durante la época del Barroco y, con ello, un creciente desconocimiento de la lengua española por parte de los alemanes². Este ‘desconocimiento mutuo’ determinó una ausencia de fondos hispánicos en las bibliotecas alemanas, lo que se manifiesta en la queja tónica de los autores alemanes de entonces de que no tenían ningún acceso o tan solo un acceso muy reducido a los textos originales del teatro áureo.

2. Además conviene recordar que la Europa de los últimos decenios del siglo XVII y durante casi todo el siglo XVIII era una Europa galófila, dominada por la cultura francesa y, en el vasto campo de la literatura, por el neoclasicismo racionalista y sus preceptos estéticos basados en las famosas reglas aristotélicas. Cualquier intento de reforma cultural alemana tenía, pues, que oponerse a una Francia culturalmente prepotente y buscarse otros modelos, quizás, como se verá, incluso más allá de los Pirineos.

3. Si bien es verdad que en las cortes de los numerosos pequeños estados alemanes había muchas actividades teatrales, también hay que constatar que estas actividades se centraban en el cultivo de la ópera, de origen y de lengua italiana, y en obras teatrales representadas por compañías profesionales extranjeras, italianas o francesas. Fuera de las cortes y sus representaciones pomposas existía otro teatro para el pueblo representado por compañías itinerantes tanto extranjeras (inglesas u holandesas) como alemanas. Se trataba de un teatro muy precario, muchas veces con textos improvisados y actores poco profesionales. Sin embargo no faltaron directores y directoras que querían reformar a fondo este teatro. Pero parece que, mayoritariamente, fracasaron tanto los intentos de ‘purificación’ como los esfuerzos de una *Literarisierung* – una *literaturización* – es decir el intento de dar a los textos un nivel lingüístico y literario de ‘alta cultura’, de modo que aquel teatro

En cuanto a la legislación para disciplinar, en el mundo bastante desordenado de la realidad teatral de la época, tanto al público como a los actores, véase la reciente documentación en Dewenter, Jakob (2018).

² Véase el esbozo detallado de estas relaciones en Franzbach (2016: 21-98).

popular seguía desprestigiando durante todo el siglo XVIII la institución teatral³. No obstante, el siglo XVIII conllevó también una serie de cambios mentales muy profundos, debidos en gran parte al movimiento europeo de la Ilustración. Nació una nueva clase económica que intentó liberarse de la tutela intelectual y política de las dos instituciones predominantes de la época, 'el trono y el altar', la Iglesia y la Monarquía. De esta forma, el campo de la literatura iba constituyéndose en un subsistema cultural cada vez más autónomo (Schmidt, 1992), dentro del cual el teatro iba adquiriendo cada vez más dignidad y más relevancia intelectual y política. Así surgió en la naciente burguesía alemana una auténtica obsesión por crear un *Nationaltheater* ('teatro nacional'), cuya finalidad ya no sería el entretenimiento de las masas populares sino, según lo formularía Friedrich Schiller, la «educación estética del género humano», queriendo decir, una educación profundamente cultural y política por medio de la creación artística libre⁴.

4. Cuarto y último cambio profundo en este proceso cultural a partir de los años 60 del siglo XVIII fue el abandono de la francofilia cultural y literaria y su sustitución por una anglofilia y, lo que más nos interesa aquí, una hispanofilia de dimensiones tan grandes que el mismo Goethe pudo denominar los años desde 1790 hasta 1810 «los dos decenios más españoles» de la literatura alemana. Uno de los iniciadores de este cambio fue Johann Gottfried Herder (1744-1803), pastor protestante y adversario del pensamiento racionalista de la Ilustración europea. Para él España era un mundo humano ideal, ya que encarnaba, en la fase decadente de la Modernidad racionalista, los auténticos valores del cristianismo tradicional, del honor y de la caballería medieval y, además, formaba, en su muy particular Edad Media, el puente hacia el mundo fantástico y exuberante del Oriente. La lengua española (que no hablaba) le parecía una lengua sagrada (cuyo conocimiento práctico se había perdido en la realidad alemana de entonces)⁵. Esta visión de España, su elemental 'otredad', será la base de una hispanofilia que condicionaría la recepción del teatro áureo prestando a sus productos literarios una inmensa autoridad en contraste con el lamentable estado del saber sobre el país. Esta España ignorada y anhelada se prestaba muy bien a proyecciones y construcciones por parte de sus admiradores. Pero antes de llegar a estos momentos triunfantes de la recepción del teatro áureo en Alemania volvamos muy brevemente a sus orígenes difíciles.

³ Véase el estudio muy detallado de Hefselmann (2002). Además conviene tener en cuenta que existía no tan solo en la Alemania católica sino también en la protestante una muy marcada teatrofobia clerical (Martens, 1989), aunque no alcanzó la intensidad e importancia que tuvo en la España áurea (véase el resumen reciente de Jeske, 2019).

⁴ Para el *aburguesamiento* del arte, de la literatura y de la música en el siglo XVIII véase Balet, Gerhard (1981).

⁵ Tietz (1994: 327-340). Para una visión más global de este cambio que transformaría la España de la leyenda negra en un mundo paradisíaco véase Hönisch (2000).

El siglo XVII y los primeros contactos con el mundo teatral español: un interés por los esquemas de las acciones dramáticas y no por los textos concretos de los dramaturgos áureos

Bien es verdad que no se desconocía en el mundo germano-hablante del siglo XVII el teatro áureo (Franzbach, 1999), aunque no se puede constatar aquella «voraz atención por el teatro español contemporáneo» que se conoció en la Italia de la misma época (Profeti, 2002: 429) o en la Francia de Luis XIII y Luis XIV. Consta que, debido a las relaciones dinásticas dentro de la Casa de los Habsburgo, y en especial entre la Corte de Viena y la de Madrid, se representaban, durante la segunda mitad del siglo, comedias de Lope y de Calderón en la Corte de Viena, aunque, según los especialistas, falta una documentación detallada (Sommer-Mathis, 2004). Incluso hubo representaciones en lengua española, como ocurrió con la comedia calderoniana *El secreto a voces* (Mühl, 2011; Hoffmann, 2011)⁶. Pero con los cambios dinásticos hacia finales del siglo la corte de Viena volvió a orientar sus intereses culturales hacia Italia.

El segundo canal para una posible recepción del teatro áureo hubiera podido ser el teatro de los jesuitas, de tanta importancia en el sistema educativo de la Orden. El hispanista Werner Brüggemann defendía todavía la tesis de que había probablemente rasgos comunes entre el teatro jesuítico y el de Calderón (Brüggemann, 1964: 109). Pero esta pista resultó ser un callejón sin salida (Briesemeister, 1970).

Hubo un tercer canal por el cual podían entrar en el ámbito de la cultura de habla alemana, si no las obras, por lo menos los temas y las materias del teatro áureo. Se trata de la inmensa masa del teatro de las compañías teatrales ambulantes o itinerantes de la época que entraban, desde mediados del siglo XVII, en los territorios del *Imperio* o desde Inglaterra (pasando por los Países Bajos para llegar al Norte de Alemania, a Hamburgo por ejemplo) o desde Italia y Francia para desplegar sus actividades en el Sur de Alemania. Las obras que representaban estas compañías se basaban con cierta frecuencia en obras del teatro áureo, aunque generalmente en reescrituras, reinterpretaciones y traducciones deformadas de la enorme masa de las *comedias* (Franzbach, 2016: 138). Resulta muy difícil identificar el 'original' de dichas comedias ya que este teatro se transmitía más bien de forma oral y no por manuscritos completos de textos fijos. Se trata de una pista prometedora, aunque todavía no muy bien investigada. No obstante, entre hispanistas e historiadores del teatro, se ha logrado identificar una

⁶ Sea dicho entre paréntesis que la comedia *El secreto a voces* conocerá un gran éxito en la Alemania de los siglos XVIII y XIX, aunque no en la versión original de Calderón sino en las reescrituras italianas de Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651) y Carlo Gozzi (1720-1806), un modo de recepción bastante típico para no pocas comedias del teatro áureo en el mundo germanohablante. Véase Winter (2008).

serie de ‘fuentes’, sobre todo en el caso de las obras de Calderón, aunque queda todavía mucho por hacer.

Las obras representadas por las compañías itinerantes pertenecían a lo que se denominaba en aquel entonces las *Haupt- und Staatsaktionen* («acciones principales e histórico-políticas»), obras cuyos protagonistas eran monarcas u otros potentados con sus intrigas, luchas, crímenes, crueldades y amores. Todo ello representado con la mayor espectacularidad, evidentemente según los medios de que disponían los actores en los escenarios (desde barracas improvisadas en los mercados para el público más vulgar hasta auténticos edificios teatrales para un público más selecto). En el centro de estas ‘acciones’ de un valor literario muy bajo se encontraba la figura del *Hanswurst*, el homólogo de la figura del *Arlequino* italiano o del *Gracioso* español que, con un lenguaje jocosos y procaz, lo dominaba todo y provocaba las reacciones más impropias del público para el cual el teatro era tan solo un lugar de risa y diversión⁷. Los textos que en gran parte se improvisaban por los mismos actores, como los de la *commedia dell’arte*, no tenían ninguna intención moralizadora o educativa.

Desde los teatros itinerantes a la ‘purificación’ y ‘literaturización’ del teatro: teoría y práctica de un teatro nuevo

Este teatro que se acaba de esbozar no correspondía a los objetivos que perseguían los críticos del teatro ‘degenerado’ del Barroco tardío. Entre estos críticos se destacaron dos personajes: la directora de una de las mejores compañías itinerantes, la famosa actriz y autora dramática Friederike Caroline Neuber (1697-1760) y Johann Christoph Gottsched (1700-1766), discípulo de los filósofos Leibniz y Wolff, profesor de poesía y autor de un *Ensayo de un Arte poético crítico para los Alemanes* (*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, 1730, 1751⁴), y, por ello, considerado como el ‘Papa de la literatura alemana’ de la época. En su lucha común contra la bufonería superficial, grosería verbal e irrelevancia intelectual del teatro de aquel entonces se orientaron hacia un teatro basado estrictamente en el clasicismo francés con su respeto a las ‘reglas’, las tres unidades y el principio de la *vraisemblance*. No obstante, Gottsched compartía la galofobia cultural de la época⁸ y buscaba modelos teatrales alternativos. En esta búsqueda – posterior al *Ensayo* – se ocupó también del teatro inglés y del teatro español, dos formas teatrales distintas de la de los neoclasicistas franceses. Sin embargo, las escasas informaciones que tuvo de Shakespeare provocaron un «fuerte

⁷ Sobre el trasfondo social del público y sus reacciones en los teatros informan con muchos detalles los relatos de viajes de la época. Véase Jakob (2018).

⁸ Por ello, Meier (2011) califica la postura de Gottsched frente al teatro neoclásico francés de manera paradójica como ‘galofilia galófoba’.

rechazo» por su parte (Blinn, 1982: 13). En cuanto al teatro español se encontró con los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de José Luis Velázquez (1722-1772) y la *Disertación sobre las comedias de España* (1749) de Blas Antonio Nasarre y Ferriz (1689-1751), dos obras de las cuales hizo breves reseñas⁹ (a pesar de sus problemáticos conocimientos de la lengua castellana). En fin de cuentas, los ‘excesos’ de la imaginación y del estilo así como la no observancia de las reglas tanto en el teatro inglés como en el teatro español le confirmaron en su admiración por el teatro de los clasicistas franceses que, según él, tendría que ser el modelo que debería guiar sus propios esfuerzos para reformar el teatro alemán. Con todo, y a pesar de esta visión negativa del teatro áureo, los dos textos de Gottsched informaron a los lectores alemanes por lo menos sobre algunos datos elementales de dicho teatro. Así, citando a Nasarre, Gottsched afirma que hubo en el teatro áureo también comedias buenas como las de Francisco de Rojas, Juan Claudio de la Hoz y Mota, Melchor Fernández de León, Antonio de Solís y Ribadeneira y Agustín Moreto, aunque con estos nombres, en parte incompletos o deformados¹⁰, no se trasmite ninguna información concreta. Siguiendo a Velázquez, da una visión positiva del teatro del XVI, inspirado todavía por los clásicos de la Antigüedad, para luego referirse a «los desórdenes» que Lope de Vega introdujo en el teatro del siglo XVII, unos desórdenes que imitaron muchos otros autores entre los cuales Gottsched menciona a Pérez de Montalbán, Calderón, [Agustín de] Salazar [y Torres], [Bances] Candamo y Jamoza [¿Juan Suárez de Somoza?]; (*Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez Historie*, 1756: 195). La culpa de estos desórdenes la tendrían, según Nasarre y Gottsched, los autores italianos («die Wälschen») del *Seicento* con su culto de los *concetti* y en España el cultismo de Góngora y Gracián¹¹. El texto de Nasarre – un prólogo que antepuso a su edición de las mejores comedias de Cervantes – sirve a Gottsched para denun-

⁹ *Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez* (1753) y con referencia a la obra de Nasarre: *Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]* (1756).

¹⁰ Dice que hay obras buenas de «vom [sc. de] Franz Roxas; vom Hoz; vom Melchior Ferdinand von Leon; vom Solis von Moreto» (parece que considera a Solís y a Moreto como un solo autor; véase también su grafía «Lope de Queda» en vez de Rueda y «Torres Nazarro» en vez de Naharro: 810). Sin embargo, subraya, siguiendo el tono apologético-nacionalista de Nasarre, que los numerosos críticos extranjeros del teatro áureo tendrían que referirse también a estas obras y que, además, los franceses tendrían que darse cuenta, «para su mayor humillación» («zu ihrer Demüthigung») que «sus más famosos autores dramáticos como Tomás y Pedro Corneille, Molière y Scarron no han hecho otra cosa que imitar o incluso copiar los autores españoles». *Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]* (1756: 811). Traducción mía.

¹¹ *Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez* (1753: 193; 197). Una serie de errores en las grafías de los nombres propios («Gangara» en vez de Góngora, 196; de forma correcta, 197, o «Lopez de Vega» en vez de Lope de Vega, 195) parecen señalar que Gottsched conocía el teatro áureo tan solo de ‘segunda mano’, probablemente a través de textos franceses.

ciar otra vez a Lope de Vega como corruptor del buen gusto en el teatro español y, esta vez, para elogiar el teatro anti-lopista de Cervantes como modelo de un teatro que respeta las buenas costumbres, las reglas aristotélicas y el buen gusto. En cierta medida Gottsched se identifica, en su lucha anti-barroca, con el mismo Cervantes quien, según él, ridiculizó los excesos de la novela de caballerías en el *Quijote* y quien, de la misma manera, criticó en sus obras teatrales las comedias desordenadas y antiestéticas de Lope, como por ejemplo en el debate entre las figuras de *Curiosidad* y *Comedia* intercalado en *El rufián dichoso*¹². De todos modos puede concluirse que Gottsched no conoce ni quiere conocer el teatro áureo, ni el de la comedia ni mucho menos el de los autos sacramentales¹³. Su referencia a Cervantes le sirve tan solo para confirmar sus prejuicios clasicistas y legitimar, con una autoridad extranjera, sus propios proyectos de reformar, en el sentido del clasicismo francés, el teatro desordenado en la Alemania de su época¹⁴. Sin embargo, merece subrayarse el hecho de que Gottsched llamó, con toda su autoridad, la atención de los dramaturgos alemanes de su época sobre la existencia del teatro español del Siglo de Oro aunque este fuese para él tan solo una alternativa rechazada. Para que el teatro áureo pudiese transformarse en el modelo alternativo por antonomasia para los dramaturgos alemanes había que esperar todavía dos decenios más, hasta la *Dramaturgia de Hamburgo* que Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), representante destacado del pensamiento ilustrado alemán y exitoso autor dramático, publicará en 1767 para promover la teoría y la praxis de su proyecto de reformar a fondo el teatro alemán y de fundar por fin aquel *Nationaltheater* tan anhelado por él y por sus contemporáneos.

¹² Sevilla Arroyo, Rey Hazas (1998: 202-207, vv. 1209-1312). Hay una confusión en Nasarre y Gottsched entre la comedia *El rufián dichoso* y el entremés *El rufián viudo* que Gottsched cita como *El Rufian Viciado* («der verwitwete Kuppler»), *Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]* (1756: 804). Véase también la traducción equivocada de *Los Baños de Argel* en vez de *Die Gefängnisse von Algier* (en el sentido de *prisiones moras*), *Die Algerischen Bäder* (i.e. *duchas* o equivalentes).

¹³ San Miguel (1985: 134) afirma que, de manera general, durante el siglo XVIII «el papel desempeñado por los “autos sacramentales” en la recepción del teatro áureo en Alemania fue modesto (por no decir nulo)» y que en 1788 un erudito alemán, teólogo y catedrático de filosofía, Karl Friedrich Flögel (1729-1788), motejó, en una obra con el título significativo *Historia de lo cómico grotesco* [*Geschichte des Groteskkomischen*] los autos sacramentales de «monstruosa mezcla de lo sagrado y lo profano».

¹⁴ He aquí el resumen de su reseña de Nasarre: «Seríamos muy felices si la publicación de este tratado lograra su propósito final deseado: que nuestros compatriotas, siguiendo su amor por cualquier cosa extranjera, admitiesen de un extranjero lo que les da vergüenza aceptar de sus propios jueces del arte. Tal vez aceptaría entonces también una gran parte de nuestros eruditos otros conceptos sobre el teatro y ya no aceptarían juicios irracionales sobre representaciones teatrales». (*Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]*, 1756: 812) Traducción mía.

El conocimiento fáctico del teatro áureo en el mundo intelectual y cultural de Alemania a mitad del siglo XVIII

Antes de pasar a este importantísimo reformador del teatro alemán conviene exponer brevemente lo que, por los años 40, 50 y 60 del siglo XVIII, sabían o hubieran podido saber del teatro áureo los lectores alemanes de cierta cultura literaria. El instrumento más asequible para aclarar este complejo es una gran enciclopedia, publicada en Leipzig entre 1731 y 1754, que abarca en sus 64 tomos (más 4 suplementos) todos los campos del saber de la época. El *Universal-Lexikon* de Johann Heinrich Zedler (1706-1763), básicamente inspirado por el tradicional pensamiento del Barroco tardío y todavía no por el nuevo pensamiento ilustrado de la *Encyclopédie* francesa (1751-1780), tiene un artículo bien detallado sobre España de medio centenar de columnas (t. 38 [1743], cols. 1107-1164). Pero en este artículo no se hace referencia a la literatura, lo que indica la poca importancia que se concede a este subsistema cultural en dicha obra enciclopédica¹⁵. No obstante, hay artículos especiales – generalmente muy breves, a veces de apenas media docena de líneas – sobre ciertos autores españoles como por ejemplo sobre Cervantes (t. 5, col. 1891), Góngora (t. 11, col. 181) o Quevedo (t. 30, cols. 245-247). Todos estos artículos literarios se basan en las informaciones de la *Bibliotheca nova* de Nicolás Antonio (1617-1684) e informan más bien sobre hechos meramente bibliográficos y/o curiosidades biográficas. En cuanto a los autores dramáticos hay entradas sobre Bartolomé Torres Naharro (t. 23, col. 447)¹⁶, Lope de Rueda (t. 32, col. 1513)¹⁷, Calderón (Suplemento [!], t. 4, col. 1255), Lope de Vega (t. 46, cols. 938-939), Gabriel Téllez (Tirso de Molina, t. 42, col. 683), Vélez de Guevara (t. 46, col. 1053), Antonio de Solís (t. 38, 587), Agustín Moreto (t. 21, col. 1622), Antonio Hurtado de Mendoza (t. 20, col. 649)¹⁸

¹⁵ Sin embargo, hay en el *Zedler* un artículo detallado sobre el fenómeno del teatro (*Schau-Spiel*, t. 43, col. 1034-1042) que, según parece, se basa en Gottsched y anticipa más de una idea de Lessing. Entre otras cosas se opone a la condena de los teatrófobos (alemanes), sean clérigos o seculares. Considera el teatro como una diversión legítima también para el pueblo llano siempre que el teatro y los actores cumplan con su misión moral laica «de hacer la virtud agradable, el vicio odioso y la vanidad ridícula» (col. 1039). Para cumplir con esta tarea hay que respetar ciertas reglas, sobre todo la verosimilitud (*Wahrscheinlichkeit*, col. 1040), una mezcla de lo útil (la virtud) con lo agradable (*Ergötzlichkeit*, col. 1041), para lo cual no se necesita el *Harlekin* (Arlequín o gracioso, col. 1041).

¹⁶ Además de algunas anécdotas biográficas se informa que «publicó bajo el título *Propalladia* algunos escritos en verso y en prosa», sin especificar que se trata de obras teatrales.

¹⁷ «Rueda (Lupus de), ein Comödien-Schreiber in Spanien, lebte im 16. Jahrhundert, war von Sevillien, schriebe viele Comödien. Valentia 1767 in 8 und zu Sevilla 1576 wiederaufgelegt und starb in Corduba».

¹⁸ «Er war der geschickteste Poet seiner Zeit und schriebe viele Comödien, welche alle zu verschiedenen Zeiten zu Madrit gedruckt».

o Ruiz de Alarcón (t. 1, col. 912). Según la enciclopedia de Zedler, Antonio de Solís sería el 'fénix' de estos dramaturgos ya que con su «comedia *Triunfos de amor y fortuna*» «superó en este género literario de la comedia a todos sus compatriotas»¹⁹. Calderón no se merece ninguna mención especial o lugar destacado, aunque curiosamente tiene dos entradas en el Zedler: una muy corta bajo el lema *Barca (Petrus Chalderon [sic] de la)*, t. 3, col. 430²⁰ y otra algo más larga bajo *Calderón (Peter)* en el suplemento (t. 4, col. 1255); en esta última se especifica tan solo que escribió «un gran número de comedias», sin referencia alguna a los autos sacramentales²¹. El artículo sobre Lope de Vega es algo más explícito y puede ilustrar la calidad informativa de estas referencias teatrales. Se informa brevemente sobre los orígenes familiares de Lope, sus funciones profesionales y el hecho de haber sido «franciscano [sic] y doctor de teología» y soldado de mucha fama; se le califica de «poeta español excelente» ('vortrefflicher Spanischer Poeta') y se comunica que escribió más de 1.800 comedias y 400 «Geistliche Gedichte» (¿autos sacramentales?), aunque no se menciona ni un solo título de estas obras. Para ilustrar el enorme prestigio de las obras de Lope se añade «que los actores las pagaban en peso de oro» y, para explicar cómo Lope podía escribir tantas obras teatrales, se afirma (con un desconocimiento total del sistema polimétrico de la comedia áurea) «que no le hacía falta buscar rimas»²², lo que le permitió escribir tantos textos en tan poco tiempo.

Después de este breve repaso por el Zedler conviene constatar otra vez que no se ignora el teatro áureo en la Alemania de la primera mitad del siglo XVIII²³, pero que de este teatro solo se conocen unos tópicos irrelevantes

¹⁹ «Er [sc. Solís] hat sich sonderlich durch seine Comödien, darunter die *los triunfos de amor y fortuna* hochgeschätzt wird, hervorgethan, und in dieser Art der Poesie alle seine Landesleute übertroffen».

²⁰ He aquí el texto completo: «ein Spanischer Ritter und Priester, gab im 17. sec. einige Volumina Comoedias heraus» («un caballero y sacerdote español; editó en el siglo XVII algunos volúmenes de comedias»).

²¹ «Calderón (Peter), ein Spanier, der auch sonst unter dem Namen Don Pedro Calderon de la Barca bekannt, war Ritter von dem Orden St. Jacobs und Canonicus zu Toledo. Er hat eine große Anzahl Spanischer Comödien geschrieben, die bei seinen Landesleuten Beyfall gefunden und 1689 zu Madrit in 9 Theilen in-4 gedruckt worden. Antons *Bibl. Hisp.*».

²² «Es ist eben kein Wunder, daß er gar zu viel schreiben können. Denn weil er keine Reime brauchte, so kostete ihm seine Poesie freylich so viel Zeit nicht, [...]» (t. 46, col. 938).

²³ Al examinar los artículos, generalmente más extendidos, dedicados a autores dramáticos franceses como Boileau (t. 4, cols. 456-458), Pierre y Thomas Corneille (t. 6; cols. 670-671 y col. 670) o Molière (t. 21, cols. 911-914) se nota la misma insistencia en aspectos biográficos (a veces meramente curiosos). No obstante, se dan también informaciones más precisas sobre su producción teatral, lo que subraya otra vez la galofilia de la Alemania post barroca. Además, el hecho de que se dedique media docena de columnas a la vida y a las obras de santa Teresa de Ávila

o incluso completamente erróneos. Esta visión bicéfala del teatro áureo se ve confirmada por el breve artículo de conjunto sobre *Tragödienschreiber* ('escritores de tragedias') (t. 44, 1911-1912), donde, después de referirse a los dramaturgos trágicos griegos y romanos, se afirma:

Después de aquellos tiempos los españoles han demostrado ser hábiles escritores de tragedias y han practicado la poesía dramática antes que otros [sc. pueblos]. Entre aquellos escritores se destacó particularmente Lopez [sic] Felix de Veja [sic] Carpio, a quien sus compatriotas, y particularmente Nicol[ás] Antonio, elogian por estar a la par de los viejos trágicos, aunque Morhof [1639-1691] cuenta [sc. en su *Polyhistor*, una especie de historia literaria europea, publicada por primera vez en 1688] este elogio entre las rodомontadas españolas, *Polyh. Lit. Lib. VIII, Cap. I* (col. 1912).

Hacia un conocimiento, una valoración positiva y un 'aburguesamiento' del teatro áureo: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), el círculo de los primeros hispanistas alemanes y la apertura del canon del teatro áureo

Gotthold Ephraim Lessing, que nació en 1729 y murió relativamente joven a los 52 años de edad, fue hijo de un pastor protestante de rígida ortodoxia luterana que no dudará en sustituir por el pensamiento de la naciente Ilustración y el campo libre de la literatura. Llevó una vida muy inestable ganándose la vida en el – entonces – nuevo mundo del periodismo como crítico teatral y autor de obras teatrales, siendo de esta forma el primer 'escritor autónomo' alemán que viva de su pluma. Entre 1767 y 1769 es dramaturgo del 'teatro estable' (el tan anhelado *Hamburger Nationaltheater*), fundado por y para la burguesía comerciante de Hamburgo. Está perfectamente familiarizado con la práctica y la teoría del teatro de su tiempo, un teatro nuevo que el hijo de pastor califica programáticamente de «púlpito mío» (Schilson, 1997) oponiendo así la institución laica del teatro al mundo ideológico del clero (protestante) que, de su parte, no dejará de combatir tanto esta institución como la persona del mismo Lessing. Desde los inicios de sus actividades como dramaturgo Lessing se esfuerza por reformar la institución tradicional del teatro, dignificándola y literaturizándola con una reinterpretación de los textos autoritarios de Aristóteles y Horacio, un esfuerzo que implica tanto la condena de los teatros itinerantes como el rechazo del teatro neoclásico francés y el de Gottsched. Implica además la implantación de la forma moderna de la sala

(«Theresia», T. 43, 1157-1162) o de Fray Luis de Granada (t. 18, 945-949), y todas ellas con informaciones muy concretas, indica la jerarquía de los 'saberes' presentados en el *Zedler*.

del teatro con el público sentado y escenario con bastidores, la así llamada *Guckkastenbühne*. En cuanto a los textos se refiere, es un teatro serio, un teatro de la palabra para el nuevo público de la naciente burguesía ilustrada (lo que excluye la ópera como género de la nobleza), una plataforma para la reflexión antropológica laica con evidentes finalidades políticas. La forma perfecta de este teatro será la tragedia, cuyo funcionamiento Lessing analiza con una agudeza inaudita hasta aquel entonces, reinterpretando, con vistas al nuevo público burgués, la finalidad de la misma – producir en los espectadores el *eleos* y el *phobos* – no como *piedad* y *horror* (según la concepción del clasicismo francés) sino, en el sentido de un humanismo burgués, como *Mitleid* und *Furcht* (*compasión* y *temor*). Según Lessing son estos los sentimientos que corresponden a la naturaleza humana y por ello tienen que evocarse en las obras teatrales. Del mismo modo los personajes de esta nueva tragedia no tienen que ser reyes o héroes o seres excepcionales, sino los ‘semejantes’ del público espectador, en fórmula de Lessing, «Menschen von gleichem Schrot und Korn», hombres del mismo estatus social e intelectual que los espectadores burgueses. Lessing creía encontrar los modelos de estos personajes en los dos tipos de teatro marginados hasta aquel momento por el prepotente teatro neoclásico francés: el teatro inglés, sobre todo Shakespeare, y el teatro áureo español, en primer lugar Lope de Vega. Lessing desarrolla estas ideas de una profunda reforma del teatro de su tiempo en los dos tomos de la *Hamburgische Dramaturgie* (publicada en 1768-1769) que es el vasto abanico de unas cien críticas de representaciones de obras teatrales que se realizaron en Hamburgo.

En los escritos de Lessing hay referencias al teatro áureo español desde 1750, con un elenco de media docena de dramaturgos áureos, entre ellos Lope, Moreto, Rojas Zorrilla y Calderón. En este recurso al teatro áureo Lessing tuvo la suerte de poder aprovechar (y fomentar) la creciente hispanofilia alemana; leía el español, que había aprendido durante sus primeros estudios en la hispanófila ciudad de Leipzig²⁴, de modo que pudo presentar, en 1752 a los 23 años de edad, como tesina para el título de *Magister*, un análisis del *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan, un texto que además tradujo al alemán (1752). Sin embargo, sabía también que los textos de la literatura española, incluso los de autores contemporáneos, eran los que menos se conocían y más difícilmente se conseguían en la Alemania de entonces (así pudo leer la *Virginia* de

²⁴ Según Franzbach (2016: 105) fue Abraham Gotthelf Kästner (1719-1800), profesor de matemáticas y poeta quien le puso en contacto con el español. En 1752 Kästner pasó a ocupar una cátedra en la – recién fundada y abierta al pensamiento ilustrado – universidad de Gotinga, cuya biblioteca poseía un gran fondo de libros hispánicos, también del Siglo de Oro. Lessing mantendría contactos con el bibliotecario Johann Andreas Dieze (1729-1785), cuya contribución mayor al hispanismo alemán será la traducción comentada de los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de José Luis Velázquez de Velasco (ver más abajo). Para los fondos hispánicos – completamente excepcionales en aquel entonces – véase Eck (1991).

Montiano tan solo en una deficiente traducción francesa), aunque, eso sí, en Hamburgo los comerciantes, que tenían sucursales en Cádiz, traían a su patria (¿a título de mera curiosidad?) sueltas de las comedias áureas, lo que daría a Lessing la posibilidad de leer obras del teatro áureo durante su estancia en Hamburgo. Aunque es de suponer que tenía tan solo un conocimiento superficial de estos textos²⁵, los califica con una fórmula muy general, pero en el fondo bastante acertada: «Todos ellos son hombres [sc. los dramaturgos] que, bien es verdad, tienen tantos fallos como bellezas, pero una persona que les imitara de manera razonable podrá sacar mucho provecho de ellos»²⁶. No obstante, en su conjunto los conocimientos del teatro español que se tenían en su contorno eran muy precarios. Así el mismo Lessing tuvo que redactar en 1752 la reseña de una traducción de *La vida es sueño* de Calderón hecha a partir de un texto italiano que el traductor consideraba original de un autor italiano anónimo, lo que animó a Lessing a empezar una traducción del texto calderoniano – un proyecto que nunca acabaría. Sin embargo, no cabe duda de que el teatro áureo seguirá presente en el pensamiento teatral de Lessing. Así, por ejemplo, todavía en 1777, recomendaría a su hermano la lectura y reescritura del *Alcalde de Zalamea* considerando que el teatro áureo podría ser un suplemento valioso para ampliar, junto con el teatro italiano, inglés y holandés, el horizonte y el repertorio del nuevo teatro alemán (Franzbach, 2016: 120).

El mayor impulso que dio a la recepción del teatro áureo en la teoría y la práctica futura del teatro alemán fue una larga comparación, en la *Hamburgische Dramaturgie* (*Stücke* [trozos] 60-70), del *Comte d'Essex* de Thomas Corneille, una obra análoga del inglés John Banks y del *Conde de Sex* o *Dar la vida por su dama* de Antonio Coello y Ochoa (1611-1682). Analiza muy detenidamente la comedia para contrastar la originalidad y libertad del teatro áureo español con la «regularidad mecánica» del teatro francés. Queda fascinado por la polifacética ‘irregularidad’ de la obra, sobre todo por la mezcla – antineoclásica – de lo cómico con lo trágico y su manifestación más evidente en la figura del gracioso. Para Lessing esta mezcla de lo cómico y de lo trágico, este «Zwitterton», el ‘tono híbrido’, supera la «uniformidad del teatro francés» (Barner, Bohnen, 1985: 526) y corresponde perfectamente a la realidad humana y, en especial, a la mentalidad del nuevo público burgués. Lessing generaliza las características del *Conde de Sex* y considera la comedia áurea como alternativa y modelo del anhelado ‘teatro purificado y literaturizado’ alemán. Según Martin

²⁵ En un breve artículo de 1750 menciona a «Lopez de Vega, Augustin [sic] Moreto, Antonio de Mendoza, Fernando Zarate, Juan Perez de Montalban [i.e. Antonio Fajardo y Acevedo], Francisco Gonzalez de Bustos» y Francisco de Rojas (Brüggemann, 1964: 123, nota 62) aunque no consta que conociera textos concretos de estos autores.

²⁶ «Diese alle sind Männer, die zwar so große Fehler als Schönheiten haben, von denen aber ein vernünftiger Nachahmer sehr vieles zu Nutzen machen kann», citado por Franzbach (2016: 120).

Franzbach este análisis del *Conde de Sex* es «el primer análisis de una comedia española en el ámbito de la cultura alemana», en el cual «Lessing presentó al público lector de aquel entonces una imagen tan nueva de la comedia del siglo XVII que este público sintió un vivo interés» por esta alternativa que, si bien no repercutió inmediatamente en la práctica teatral, tuvo amplias consecuencias para los debates teóricos sobre el teatro (Franzbach, 2016: 121). Además, para este análisis Lessing recurre al *Arte nuevo* de Lope de Vega cuya justificación de «lo Trágico, y lo Cómico mezclado» (vv. 157-180) como algo que enseña la misma naturaleza cita en español y en traducción alemana, añadiendo que esta mezcla que se encuentra en Shakespeare y en el teatro áureo no puede ser un error, digan lo que digan los preceptistas neoclasicistas franceses (Arellano, 2011). Se trata, en este caso también, del primer empleo teórico de las afirmaciones del *Arte nuevo* de Lope en Alemania (Tiemann, 1947-1948: 249-258; Tietz, 2008; Rivero Iglesias, 2010; Spang, 2011) aunque, también es verdad, Lessing mismo no volverá a citarlo y parece que, en el futuro, le atraerán más las ideas de Diderot sobre el *drame bourgeois* como síntesis alternativa de los dos géneros tradicionales de la comedia y de la tragedia, tan característica del teatro áureo, y su anhelada reforma del teatro alemán.

No cabe duda de que, a pesar de su gran sensibilidad por las peculiaridades de la comedia española, el canon de las comedias áureas que Lessing conocía era bastante restringido y poco estructurado. No pudo ser de otra manera porque en la Alemania de principios de la segunda mitad del siglo XVIII seguían faltando los conocimientos concretos de los textos y de la realidad histórica del teatro áureo. Esta ignorancia la hubiera podido remediar un joven poeta y autor dramático del ‘circulo de Lessing’, Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758)²⁷, como bien lo demuestra un artículo suyo, escrito en 1757, con el título programático *Die Spanische Bühne* (‘La escena española’). Cronegk llama la atención sobre un tópico de la galofobia o hispanofilia del siglo XVIII, es decir las numerosas obras españolas copiadas o reescritas por autores clásicos franceses como Corneille, Scarron, Molière u otros más contemporáneos. Cronegk insiste en que no hace estas referencias para denigrar a los autores franceses sino para animar a «los alemanes a sacar agua de aquellas mismas fuentes». Sin embargo, les recomienda – en la línea argumentativa de Lessing – que no se limiten, como el joven Corneille, a imitar los numerosos enredos («Verwirrungen») de las comedias sino que, dentro de una concepción más profunda del teatro, desarrollen también los caracteres de los personajes. Termina afirmando que «[sc. los jóvenes autores alemanes] encontrarán en la esce-

²⁷ Los amigos de Cronegk elogiaron sus conocimientos de las lenguas románicas; viajó por Italia y Francia, pero no por España. En una convocatoria para la mejor tragedia el *Codrus* de Cronegk fue galardonado en 1758 con el premio principal. La obra tuvo una versión francesa que Cándido María Trigueros traduciría al español. Sala Valldaura (2005: 254).

na española [sc. en el teatro áureo] muchos planes y estructuras de obras excelentes y estoy casi convencido de que será posible hacer comedias muy bonitas basándose por ejemplo en *El mejor amigo el Rey* de Agustín Moreto o *La ventura de la fea* de Lope de Vega, su *Villano en su rincón* u obras de otros autores españoles». Además menciona, en el mismo texto, como modelos de obras francesas comedias de Antonio [Hurtado] de Mendoza (*El marido hace mujer* y *El trato muda costumbres*, *Don Enrique del Rincón*), Lope de Vega (*El mentiroso* [basándose en Corneille y su drama *Le menteur* Cronegk cree que se trata de una obra de Lope mientras que se trata de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón publicada en su primera edición a nombre de Lope]), Calderón (*La dama duende*, *La vida es sueño*, *Los empeños de un acaso*, *El galán fantasma*, *El alcaide de sí mismo*), Tirso de Molina (*La celosa de sí misma*) y Antonio de Solís y Ribadeneyra (*El amor al uso*). En otro artículo se extiende sobre un aspecto estilístico muy específico de las obras dramáticas, el empleo de la esticomitia, citando (con textos españoles y versión alemana) ejemplos de Lope de Vega (*Los Benavides*) y Calderón (*La banda y la flor*).

La muerte prematura de Cronegk (murió de viruela a los 26 años de edad) le impidió seguir con su propaganda del teatro áureo entre una generación de autores jóvenes, precisamente aquella generación innovadora que pasó del racionalismo gottschediano a la *Empfindsamkeit* o el 'prerromanticismo alemán' y que estaba buscando alternativas al neoclasicismo francés. En esta búsqueda toparon una y otra vez no tan solo con la *irregularidad* sino también con el ya tópico enorme potencial de *imaginación* o potencial inventivo y creador del teatro áureo. Sin embargo, por lo general, tendían menos a argumentar a favor de una recepción directa de este teatro a través de traducciones y su representación en los teatros alemanes que a favor de una utilización de este teatro como mina inagotable de materias, enredos y caracteres para su propia producción de textos. Con todo, para poner en práctica esta ritual reivindicación de una reescritura de las obras dramáticas españolas les faltaba todavía un conocimiento mínimamente detallado de las inmensas riquezas del teatro áureo.

El creciente conocimiento filológico del teatro áureo: Johann Andreas Dieze (1729-1785). El teatro áureo y el naciente periodismo alemán: Friedrich Justin Bertuch (1772-1829) en el ámbito del 'Weimar clásico' de Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805)

Esta ignorancia en asuntos hispánicos la quiso remediar Johann Andreas Dieze (1729-1785), profesor de filosofía en Gotinga (Göttingen) desde 1765, amigo personal de Lessing, bibliotecario, traductor de Antonio de Ulloa y de Antonio Ponz. Publicó en 1769 su *Geschichte der spanischen Dichtkunst* [*Historia de la poesía española*], que no es otra cosa que la traducción de la ya citada historia de la literatura española que José Luis Velázquez de Velasco (1722-1772) había publicado en 1754 en Málaga con el

título *Orígenes de la poesía castellana*. Gracias a los fondos de la biblioteca de Gottinga Dieze, uno de los primeros hispanistas profesionales alemanes, pudo completar (y corregir) la escueta obra de Velázquez de 175 páginas con un sinnúmero de notas a pie de página que llegarían a triplicar el volumen (Velázquez, 1769, 555 p.)²⁸. En cuanto al teatro se refiere, esta ampliación implica una profunda corrección de las posturas estéticas de su autor. Mientras que Velázquez seguía defendiendo los conceptos neoclásicos con su defensa de las ‘reglas aristotélicas’ que implicaba la ritual condena del teatro áureo, Dieze destaca los valores genuinos de aquel teatro, aunque, eso sí, el respeto – flexible, bien es verdad – de las ‘reglas’ sigue siendo, para él también, el criterio de última instancia dentro de su sistema de valoración estética. Es esta la barrera que separa a Dieze de la generación siguiente, la de los románticos, para quienes los *genios creativos* – sean Shakespeare, Lope de Vega o Calderón de la Barca – no tienen que someterse a ningún sistema de reglas que se les impone desde fuera sino que, gracias a su ingenio artístico autónomo, pueden crearse sus reglas o normas propias.

De todos modos consta para Henry Sullivan que Dieze fue «[e]ntre los amigos y admiradores de Lessing la figura capital para la influencia del drama español en la literatura alemana» (Sullivan, 1998: 159). Basándose en la obra de Velázquez, da por primera vez a los lectores alemanes una visión global y filológicamente fiable de las riquezas del teatro áureo²⁹ – siempre, claro está, con la perspectiva de contribuir a mejorar el todavía tan precario teatro alemán. Dieze se queja – como todos los demás autores y a pesar de su situación privilegiada de bibliotecario – de la escasez de ediciones (sueltas, partes o volúmenes colectivos) del teatro áureo disponibles en Alemania tanto en su versión original española como en las escasísimas traducciones al alemán, lo que explica quizás el raro recurso a la detallada interpretación de los textos. No obstante, con una frase que se hará tópica por aquellos años, hace constar desde el prólogo de su obra que «ningún teatro en Europa es tan interesante como el teatro español. Es completamente original tanto por sus bellezas como por sus errores. Supera en su riqueza de obras dramáticas las escenas de todos los demás pueblos [...]». Conviene tener en cuenta que Dieze habla de una situación bicéfala, de «bellezas y errores» del teatro áureo (lo que será también su criterio para valorarlo). A pesar de su gran aprecio de este teatro no se trata todavía de una admiración incondicional tal y como se encontrará pocos decenios más tarde en los centros más destacados de la intelectualidad alemana.

²⁸ Velázquez (1769). Estos suplementos, muy al estilo de la época, son muchas veces anotaciones bio-bibliográficas que, sin embargo, no entran en el análisis de las mismas obras teatrales.

²⁹ Véanse Velázquez (1769: 296-360; 360-376), los capítulos «Vom Lustspiel [i.e. la comedia]» y «Vom Trauerspiel [i.e. la tragedia]». Dieze subraya que no trabaja con informaciones de segunda mano sino dice que «leí a los poetas de nuevo [...] y los estudié cuidadosamente» (Velázquez, 1769: 5v, «Prólogo»).

Dieze sigue a Velázquez en su convicción básica: el teatro áureo tiene dos cumbres o poetas completamente excepcionales: Lope de Vega y Calderón de la Barca. Pero los dos pecan por su falta de regularidad (en el sentido neoclásico de la palabra). No obstante, se les disculpa por ser «verdaderamente grandes genios», genios además a un mismo nivel³⁰, que no se merecen las críticas muy duras de Luzán y Nasarre. A Lope y la irregularidad e inverosimilitud de sus obras dramáticas se les disculpa por su *Arte nuevo de hacer comedias*, que Dieze entiende como palinodia de su práctica teatral ya que esta fue tan solo una concesión al gusto vulgar de su público y no una negación consciente y fundamental de las ‘reglas’. A Calderón se le perdona su omnipresente irregularidad, que, sin embargo, «se merece una justa reprimenda»³¹, porque, con su magistral manejo de los enredos, sabe mantener el *suspense* de la acción hasta unos desenlaces finales muchas veces totalmente inesperados.

Merece especial atención el elenco o canon de las comedias calderonianas que Luzán y Velázquez apreciaban particularmente (un juicio que Dieze acepta sin reticencias): *Primero soy yo*, *Dar tiempo al tiempo*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Cuál es mayor perfección*, *De una causa dos efectos*, *No hay burlas con el amor*, *Los empeños de un acaso* «y muchos otros más»³². Hay que constar que no figura en este canon ninguna de las obras que exaltarán los románticos. He aquí además el elenco de los demás autores dramáticos del teatro áureo – cuyo número muy elevado Dieze no se cansa de subrayar – que Velázquez y el mismo Dieze siguen repitiendo: Antonio Solís y Ribadeneyra («un autor excelente» que cuenta «entre los mejores que tienen los españoles», 349, nota z), Agustín Moreto y Cabaña («hizo obras muy bonitas» (353, nota a), Antonio de Zamora y Francisco Bances Candamo («buenos autores», 354, nota b) y José de Cañizares. En esta lista de Velázquez Dieze echa de menos a Gaspar de Aguilar, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Gabriel Téllez³³, Antonio Mira de Amescua, Antonio Hurtado de Mendoza, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Matos Frago, Luis Vélez de Guevara «y muchísimos más» (357, nota e), remitiendo a los lectores al proyecto de un libro suyo donde estudiaría los diferentes (sub-)géneros del teatro áureo (*comedia de capa y espada*, *entremés*, *sainete* etc.) y los tipos o caracteres fijos (como el *vejete* o la *gallega*); un libro que (¿por falta de demanda por parte del público lector?) nunca se pu-

³⁰ Dieze subraya que Calderón «fue un genio tan grande como Lope de Vega», Velázquez (1769: 341, nota l).

³¹ «Die große Unregelmäßigkeit, die im ganzen bei ihm und die mit Recht zu tadeln ist [...]», Velázquez (1769: 342, nota l).

³² Nota de Dieze: «Zu diesen von Don Ignacio hier genannten Stücken des Calderón könnte man noch sehr viele hinzufügen» («A estas obras calderonianas citadas por Don Ignacio [sc. de Luzán] sería posible añadir otras muchísimas más»), Velázquez (1769: 348, nota y). Curiosamente, Dieze, tan efusivo en otras ocasiones, no añade ninguna.

³³ Parece que Dieze no se dio cuenta de la identidad de Fray Gabriel Téllez con Tirso de Molina.

blicó. El capítulo sobre la tragedia (el género más noble cuya – precaria – existencia se presupone en el sistema genérico del teatro áureo) resume brevemente la historia de este género desde Fernán Pérez de Oliva y los poetas valencianos como Guillén de Castro («sin duda uno de los mejores poetas dramáticos que tuvieron los españoles», Velázquez, 1769: 365, nota e) y Cristóbal de Virués (cuya tragedia *Elisa Dido* es «la que mejor respeta las reglas», Velázquez, 1769: 369) para llegar a Lope de Vega (*El Duque de Viseo, Roma abrasada, La bella Aurora* y otras más, «obras que no son mejores que las comedias y tragicomedias del mismo poeta», Velázquez, 1769: 369, nota o), Francisco López de Zárate (que Dieze considera «uno de los poetas más famosos del siglo pasado», Velázquez, 1769: 370, nota q) y, finalmente, Tomás de Añarobe y Corregel (Velázquez, 1769: 372, nota r).

La obra de Dieze da, no cabe duda, una visión bastante detallada del teatro áureo, aunque falta casi por completo el *auto sacramental*, lo que subraya el hecho de que el teatro áureo de la Alemania dieciochesca es una construcción con presupuestos de una Ilustración laica. La *Historia* de Dieze es una obra meritoria aunque no entra en el análisis de obras ni de géneros concretos; una tarea que tres decenios más tarde realizarán – dentro de una historia completa de la literatura española – Friedrich Bouterwek (1766-1828) en su *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* publicada en 1804 (Bouterwek, 1804)³⁴ y, otros cuatro decenios más tarde, en 1845, el bien

³⁴ Esta obra (¡la primera historia original de la literatura española en lengua alemana!) forma parte (t. III) de una ingente *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts*: Bouterwek F. (1801-1819). Hay traducciones al francés (1812), inglés (1823, 1824, 1847) y, además, al español: *Historia de la literatura española*, Aguado, Madrid 1829; reprint Olms, Hildesheim/Nueva York 1975 y Verbum, Madrid 2002. Bouterwek había hecho estudios de derecho en la hispanófila universidad de Göttingen, donde estará de catedrático a partir de 1802. Entre sus alumnos merece especial mención el filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) – el igualmente hispanófilo traductor de B. Gracián. En su *Historia* Bouterwek da una presentación bastante detallada del teatro áureo que, a pesar de su hispanofilia, no coincide con la visión entusiasta de sus contemporáneos románticos. Dedicó capítulos al teatro pre-lopesco («Dramatische Poesie in der ersten Hälfte und den zunächst folgenden Decennien des sechzehnten J[ahr] H[undert]s»: 276-303), al teatro de Cervantes (dentro de un capítulo global sobre la obra cervantina: 328-360) y el teatro de Lope de Vega (360-392) para luego pasar al «periodo más brillante del teatro español» (sc. el de Calderón) 501-523) y al «término final de la historia del teatro español de este periodo» (524-533) donde se comenta muy rápidamente un canon que abarca a Solís, Moreto, Juan de [de la] Hoz, Tirso de Molina, Francisco de Rojas, Agustín de Salazar y Mira de Amescua. Comenta – con resúmenes de los contenidos y largas citas en español – cierto número, aunque no muy elevado, de comedias comunicando así al lector alemán una idea de lo que era una comedia en el Siglo de Oro. Entre Cervantes, Lope y Calderón se establece la jerarquía siguiente: Lope es el «Nebenbuhler und Überwinder des Cervantes», es decir «el rival y vencedor de Cervantes» (360), mientras que Bouterwek no se atreve a establecer una diferenciación tan marcada entre Lope y Calderón (505). Le parece que Lope, debido a su obra cuantitativamente ingente y por ello admirable, no produjo nada verdaderamente perfecto en ninguno de los géneros tratados (365) aunque, eso sí, tiene comedias de capa y espada muy atractivas como *La villana de Getafe* o *La*

conocido conde Adolf Friedrich von Schack (1815-1894) en su monumental *Geschichte der spanischen Literatur und Kunst in Spanien* (von Schack, 1845-1846), con la cual el entusiasmo alemán por el teatro áureo alcanzará su apogeo y su primera exposición analítica, y que se considerará durante mucho tiempo como autoridad ejemplar también en la misma España³⁵.

viuda de Valencia [*La viuda valenciana*]. En Bouterwek se nota su postura de protestante de 'pura cepa' (moderadamente neoclásico y furibundamente antirromántico, atacado y satirizado por los hermanos Schlegel) cuando afirma al hablar de Lope: «Ein so enthusiastisches Interesse für den Triumph des katholischen Christentums hatte noch kein berühmter Dichter in seinen Werken gezeigt» (365) («Ningún poeta famoso había mostrado en sus obras un interés tan entusiasta por el triunfo del cristianismo católico»). – lo que le valió el título muy honorífico de *familiar* de la Inquisición. No obstante, Bouterwek le concede el mérito de ser el creador del teatro áureo y de la comedia nueva. Lope le parece más «arrojado» («kühner»), pero también más «inculto» («roher») (505) que Calderón, quien le parece ser de una finura («Feinheit») mayor tanto en la invención y la ejecución de sus obras, sobre todo en lo que se refiere al estilo donde Calderón «creó una esfera nueva» (505), como muy bien lo comprueba *La dama duende* (*Die Dame Poltergeist*). Es de suma importancia la afirmación de Bouterwek de que el teatro áureo español con su «galantería romántica (!)» no se puede juzgar según los criterios del teatro clásico francés (510). Por eso le parecen comedias perfectas *Bien vengas, mal, si vienes solo. Con quien vengo, vengo, También hay duelo en las damas, El secreto a voces* o *Eco y Narciso* aunque le molestan las bromas de los graciosos. Parece profético el elogio de *El príncipe constante* donde «se manifiesta con todo su esplendor el genio de Calderón. En esta obra las unidades aristotélicas de lugar y de tiempo desaparecen ante la unidad de una acción heroica que Calderón presenta con una muy profunda emoción, sin negar el estilo nacional de la comedia heroica» (518-519). Se concede, pues, a Calderón, tal y como se hizo ya en el caso de Shakespeare, el derecho a una estética propia independiente de las reglas neoclasicistas. Tanto en el caso de Lope como en el de Calderón Bouterwek no ignora la existencia de las comedias de santos y de los autos sacramentales que le parecen ser más o menos la misma cosa. En el caso de Lope llama la atención sobre la coexistencia, en estas obras, de una «auténtica religiosidad según las doctrinas católicas en una mezcolanza desenfrenada con las fantasmagorías más absurdas» (385), lejos de toda regla estética. La crítica de las obras correspondientes de Calderón es incluso más dura: «Frohleichnamspiele [*sic, i.e.* los autos sacramentales] como *La devoción de la Cruz* [drama calderoniano que Bouterwek considera erróneamente como *auto sacramental*] son de lo más ingenioso y de lo más elevado que jamás se vio, en este estilo, en el teatro español. Pero la fe fantástica presente en esos espectáculos maltrata la razón y el sentimiento moral a un grado tan alto que hay que felicitar a aquellas naciones [*sc.* las protestantes] a quienes un destino más feliz negó semejante disposición mental» (523-524). Esta crítica aparte, Bouterwek está convencido de que la combinación del «genio alemán» con «los hermosos sonidos del Sur» (*sc.* de la literatura española) presentados en su *Historia* animarán a los autores del futuro a crear obras de un tipo profundamente nuevo: «El genio alemán y la imaginación española en fuerte unión, ¡qué no podrían producir! Lo que los españoles, conscientes todavía de su descendencia (*sc.* de los godos germánicos), afirman de los alemanes: *Somos hermanos* podría hacerse realidad de una manera completamente nueva en la poesía alemana» (Vorrede [Prólogo]: VIII-IX, traducción mía). Para contextualizar la obra de Bouterwek véase Schrader (1989).

³⁵ La traducción española de Eduardo de Mier se publicó con tres decenios de retraso: de Mier (1885-1888).

Durante los tres decenios entre la publicación de la *Historia* de Dieze y el Romanticismo de finales del siglo XVIII la literatura y el teatro de la España del Siglo de Oro tuvieron otro propagandista, si no genial, por lo menos sumamente activo, que contribuyó muy eficazmente a preparar aquellos «dos decenios más españoles de la literatura alemana» (1790-1810) que fueron decisivos para la recepción del teatro áureo en los centros mismos de la cultura alemana de aquel momento, en Weimar y Jena: una recepción por parte tanto de los autores clásicos ya algo mayores como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805), como por parte de los en aquel entonces todavía jóvenes románticos, sobre todo los hermanos Schlegel – el mayor August Wilhelm (1767-1845), el menor Friedrich (1772-1829) – y Ludwig Tieck (1773-1853). Aquel propagandista de la anglofilia y, sobre todo, de la hispanofilia de los últimos decenios del siglo XVIII fue el editor Friedrich Justin Bertuch (1747-1829) (cfr. Briesemeister, 2000), un ‘capitalista industrial’ *avant la lettre* en Weimar³⁶ quien aprendió el español y se integró en el naciente entusiasmo por España durante una estancia de cuatro años (1769-1773) como preceptor en casa del antiguo embajador danés en la Corte de Madrid, Ludwig Heinrich Bachoff von Echt (1725-1792). Con la intención de propagar el interés de un público más amplio por la literatura española (áurea y contemporánea) publicó, entre 1780 y 1782, el *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur* concebido como continuación del manual de Dieze, que quiere completar con una antología de traducciones alemanas de obras famosas de aquellas dos literaturas. En lo que se refiere al teatro áureo se publicaron allí en el primer tomo el ensayo sobre el teatro contemporáneo del *Pensador* de Clavijo y el entremés *El retablo de maravillas / Das wunderthätige Puppenspiel* (pp. 215-240), y en el tercer (y último) tomo una comedia de Lope: *La fuerza lastimosa / Der schmerzliche Zwang* (pp. 1-128) y el entremés cervantino *La cueva de Salamanca (Der Teufel aus der Kohlenkammer)*. Sin embargo, según Dietrich Briesemeister, «Bertuch no fue ciertamente el precursor inmediato del extraordinario éxito del teatro español desde 1800; sus juicios sobre los ‘abortos irregulares e inmorales’ de este teatro siguen estando claramente determinados por la poética de la regla y la crítica polémica del periodo de la Ilustración, que contrastan totalmente con la adoración de que pronto será objeto Calderón como autor

³⁶ Supo combinar sus incansables intereses literarios (así por ejemplo tradujo y publicó, en seis tomos, el *Quijote* de Cervantes con la segunda parte de Avellaneda y el *Fray Gerundio* del Padre Isla) con un extraordinario espíritu emprendedor fundando varias empresas, entre ellas una fábrica de flores artificiales que tuvo un gran éxito económico y, claro está, una editorial (donde se editó, entre 1787 y 1812, la primera revista alemana de moda de gran difusión, el *Journal des Luxus und der Moden*), empresas económicamente muy exitosas que incluso provocaron comentarios envidiosos de Goethe y Schiller.

modelo» (Briesemeister, 2004: 266. Traducción mía)³⁷. No obstante, hay que constatar que Bertuch llamó la atención sobre Cervantes y sobre todo Lope de Vega como representantes mayores del teatro áureo. Incluso los tres tomos del *Magazin* pueden considerarse como un homenaje especial dedicado a Lope y el primer intento de familiarizar al público lector alemán con este autor. Bertuch admira la enorme productividad de Lope y su «imaginación fervorosa y excesivamente fértil», incluso no duda en llamarle «Original-Genie» (Bertuch, 1782: 343), lo que fue, en la fase del así llamado *Sturm und Drang* [‘tormenta e ímpetu’, metáfora para denominar el ‘prerromanticismo alemán’], el máximo elogio que se podía hacer de un autor. Según Bertuch, todos los demás autores parecían unos enanos en comparación con este Lope quien no tenía que someterse a ninguna regla impuesta desde fuera ya que tenía sus reglas propias. De todos modos, Bertuch no cree que Lope quisiera erigirse en «caudillo o dictador del teatro para derrocar las reglas de su trono y sustituirlas por su propia manera [*sc.* de escribir comedias]» (Bertuch, 1782: 344). Comparte la interpretación que hizo Dieze del *Arte nuevo de hacer comedias* según la cual la falta de reglas en el teatro de Lope fue tan solo una concesión – lamentable, bien es verdad – al gusto del ‘vulgo’ que el mismo Lope condenaba (Tietz, 2010: 147). La sistemática implantación de este desprecio de las reglas en las comedias áureas se debe, según Bertuch, «a sus imitadores idiotas («seine hirnlosen Nachahmer»), a quienes se deben los monstruos dramáticos más abstrusos que nadie puede mirar sin que le den asco». A pesar de esta visión positiva del potencial creador de Lope Bertuch afirma que «no hay que imitarle en todo; hay que estudiar sus imágenes, sus caracteres, costumbres, su dicción y la agilidad de su manera, pero no el plan y la composición de sus obras». Evidentemente, esta valoración ambigua de Lope que ya se ve en Lessing y en otros contemporáneos suyos, no contribuyó a transformar a Lope en el ídolo de los jóvenes autores dramáticos – y ahora sí románticos – en busca de un teatro alternativo propio.

No obstante, esta postura de Bertuch indica una de las características más importantes en la recepción del teatro áureo en la Alemania dieciochesca: no se trata, en última instancia, de la búsqueda de un modelo perfecto que ya existe y que podría imitarse sin más ni más. La existencia de este teatro cuyas imperfecciones no se ignoraban legitimaba la búsqueda de una utopía literaria alternativa (opuesta al imperante neoclasicismo francés) que los autores dramáticos alemanes tenían la intención de realizar. Es lo que va a pasar con el otro de los dos grandes luminaires del teatro áureo, con Calderón, quien, si bien no fue ausente de los ‘cánones’

³⁷ La calificación de las comedias áureas como ‘*Mißgeburten*’ recuerda su vehemente condena moral por parte de los neoclásicos españoles como Blas Nasarre y Leandro Fernández de Moratín para quienes la comedia áurea era escuela de maldad y espejo de lujuria.

alemanes dieciochescos, tampoco tenía en ellos un lugar muy destacado. Esta situación, algo paradójica, puede resumirse en la frase acertada de Marisa Siguan Boehmer, especialista de las relaciones literarias hispano-alemanas: *Si Calderón no hubiese existido los alemanes [sc. los autores románticos y quizás, el mismo Goethe] le hubieran inventado* (Siguan Boehmer, 2007). Esta afirmación implica otro rasgo característico de este proceso de recepción: su índole intensamente teórica que acompañaba y muchas veces superaba la presencia del teatro áureo en los escenarios de los teatros alemanes de la época³⁸.

El romanticismo y el entusiasmo por España. La construcción o calderonización del 'teatro áureo' por los Schlegel y sus secuaces: la restricción del canon; el teatro áureo al servicio de la 'nueva tragedia alemana'

El punto de partida del entusiasmo de los románticos alemanes por el teatro español del Siglo de Oro fue el ensayo de August Wilhelm Schlegel titulado *Über das spanische Theater* («Sobre el teatro español»), que publicó en 1803 en la revista *Europa*, editada por su hermano Friedrich. Este entusiasmo por el teatro español (evidentemente del Siglo de Oro) está arraigado en el entusiasmo general por España en aquel momento histórico, que alcanzó su clímax teórico en este ensayo. Sin embargo, sería erróneo creer que la lectura de las obras de Calderón (o de Shakespeare o de Dante) indujo a los jóvenes autores románticos alemanes a cambiar sus criterios estéticos y a elaborar una nueva teoría de la poesía. Todo lo contrario. Los jóvenes autores románticos, mucho antes de entrar en contacto con la literatura española, con Cervantes o Calderón, habían desarrollado una nueva estética que constituía una ruptura total con la concepción racionalista del arte y de la literatura de la Ilustración y la estética de las reglas del Neoclasicismo. Los románticos definieron un nuevo ideal poético que Friedrich Schlegel y Novalis (1772-1801) resumieron en la fórmula de una 'poesía universal progresiva' (*progressive Universalpoesie*)³⁹, basada en la imaginación y la fantasía, que mezclaría lo trágico y lo cómico, lo popular y lo artificial, la filosofía y la literatura, lo cotidiano y lo maravilloso y, en última instancia, lo profano y lo sagrado. Según ellos, esta nueva poesía revolucionaría tanto la literatura como la vida misma. En su centro estaría el nuevo fenotipo del poeta-profeta que, con su mágica palabra poéti-

³⁸ Todavía en 1820 el traductor de diez comedias de Lope de Vega, el conde Julius von Soden (1754-1831), hace constar en el prólogo programático que «su intención no es transplantar las obras de López [sic] al escenario alemán, sino familiarizar a su patria con este genial poeta, y abrir este pozo inconmensurablemente rico a nuestros poetas para sus propias adaptaciones», von Soden (1820: xxxviii-xxxix). Traducción mía.

³⁹ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragment 116*.

ca, revelaría los misterios de la naturaleza y los secretos del mundo en su estructura alegórica abierta hacia lo maravilloso y lo religioso. El grupo selecto de estos jóvenes poetas vivía en los centros intelectuales de Weimar y Jena, en contacto estrecho con los representantes del movimiento filosófico del Idealismo alemán. Para legitimar su visión del mundo – los románticos hablarán de ‘mitología’ – y su concepto de la poesía los jóvenes románticos buscaron, en el contexto europeo, una literatura precursora de su propio ideal poético. En esta búsqueda se encontraron, ellos también, primero con la literatura inglesa – especialmente con Shakespeare –, algo más tarde con la literatura italiana – con Dante – y más o menos al mismo tiempo con la literatura áurea española – particularmente con Lope de Vega, Cervantes y Calderón. Así afirma Friedrich Schlegel en sus *Lecciones sobre la historia de la literatura europea* que dio en París en 1803 y 1804:

En la poesía española antigua se encuentra prácticamente todo lo que hoy en día se llama romántico. Los romances, las canciones, las novelas caballerescas españolas son, según parece, las formas más sencillas y más naturales de la poesía romántica⁴⁰.

Esta visión romántica de España y de su literatura se desarrolla con más detalles en el ya citado ensayo programático *Über das spanische Theater* de August Wilhelm Schlegel⁴¹. Para Schlegel, que sigue a Herder, España, puente lejano y exótico entre el Oriente y el Occidente⁴², es un país que se saltó la «maldita época ilustrada de la última generación» («die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts»)⁴³ y que vive todavía en una Edad Media idealizada; un país y una ‘otredad’ que, evidentemente, es en gran parte una construcción y proyección. Para Schlegel y los románticos es precisamente el teatro áureo el que refleja este mundo ideal que ellos echaban de menos en la Alemania contemporánea, un teatro además que, por

⁴⁰ «In der älteren spanischen Poesie ist gleichsam alles, was man romantisch nennt, vereinigt. Romanzen, Lieder, Ritterbücher sind wohl die einfachsten natürlichsten Formen der romantischen Poesie» (Brüggemann, 1964: 255). En cuanto a la recepción exaltada (y falsificada por traducciones francesas interpuestas) del romancero español véase von Zimmermann (1997: 414-447) y Rodiek (2003).

⁴¹ Este ensayo formará el capítulo 35 de las *Lecciones sobre arte dramático y literatura* que Schlegel leerá en Viena en 1808 y que se publicaron por primera vez en Heidelberg (3 tomos) 1809-1811. El texto se cita aquí según la edición Schlegel (1846: 375-400).

⁴² Para la imagen schlegeliana de España véase Strosetzki (2010).

⁴³ Teóricamente este salto se refiere también al teatro neoclásico aunque Schlegel tiene algún conocimiento del teatro de Moratín (una traducción de *La comedia nueva o el Café* se publicó en Dresda en 1800 con el título *Das neue Lustspiel oder Das Kaffeehaus*) y del teatro de Jovellanos que, claro está, condena sin reticencias, no sin ridiculizar *El delincuente honrado* de este último que pudo conocer gracias a una traducción alemana de 1796 (*Der edle Verbrecher*, Leonini, Berlín). Schlegel (1846: 399).

sus caracteres irregulares y con su inclusión del mundo de lo maravilloso y su estilo poético, parecía anticipar su propia reivindicación de un teatro perfecto, lejos del teatro neoclásico, lejos también del teatro ilustrado 'aburguesado' de Lessing y sus discípulos. Con este ensayo de Schlegel se inicia, según el término de Sebastian Neumeister, una profunda «romanización del teatro áureo» que, no cabe duda, sigue vigente en gran parte de la percepción de este teatro por parte del público alemán hasta hoy día (Neumeister, 2004; Siguan Boehmer, 2001).

En su ensayo programático, August Wilhelm Schlegel reduce el canon de los dramaturgos del Siglo de Oro, bastante amplio en Dieze, Bertuch y Bouterwek, a los tres bien conocidos autores: Cervantes, Lope y Calderón⁴⁴. Cervantes le parece representar la «infancia» de este teatro (Schlegel, 1846: 379), aunque elogia la *Numancia* como obra magistral por corresponder al género de la tragedia – un género que preocupará mucho a los románticos y sus sucesores⁴⁵. La ingente producción de Lope Vega con su tendencia hacia lo maravilloso y unos «juegos fantásticos» (Schlegel, 1846: 382) ya parece acercarse más al ideal romántico aunque, debido a su interpretación del *Arte nuevo de hacer comedias*, Schlegel sospecha que, en el fondo, Lope sigue respetando las reglas aristotélicas, lo que le excluye, a pesar de su mérito de ser el autor más prestigioso en su época, de los verdaderos modelos o antipos del teatro romántico. Schlegel echa de menos en sus obras «escritas con mucho apresuramiento» («eilig hingeworfene Stücke») tanto la debida «profundidad» («Tiefe») como «aquellas relaciones más finas que constituyen los verdaderos misterios del arte» («jene feineren Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst ausmachen», Schlegel, 1846: 383-384). El canon de las obras de Lope citado por Schlegel es también muy reducido (lo que, quizás, denuncia cierta ignorancia por parte del autor). Le parecen obras buenas *La gallarda toledana* y *La hermosa fea* aunque, eso sí, estas obras también tendrían que reelaborarse y renovarse para que tuviesen un éxito en el escenario alemán (Schlegel, 1846: 383).

El autor dramático que supera tanto a Cervantes como a Lope de Vega es para Schlegel Calderón de la Barca, un poeta (en el sentido casi sagrado

⁴⁴ Bien es verdad que cita también los nombres de Guillén de Castro, Montalbán, Tirso de Molina y Matos-Fragoso, pero no lo hace sin afirmar que con aquellos autores el teatro áureo nunca hubiera alcanzado su «perfección y madurez» (Schlegel, 1846: 384). Entre los discípulos de Calderón citará a Moreto, Rojas, Solís y al mismo Felipe IV; sin embargo, aquí también hace constar que Calderón les superó a todos «en audacia, plenitud y profundidad» («an Kühnheit, Fülle und Tiefe»). Schlegel (1846: 387). Estas ausencias se deben quizás también a una simple razón: según Schack, el mismo August Wilhelm Schlegel afirmó que, al momento de redactar este texto, «sólo tenía un conocimiento muy insuficiente de las obras de Lope de Vega; de las de Tirso de Molina, Alarcón, Guevara y muchos otros no tenía ningún conocimiento. ¿Cómo podría ser de otra manera que toda su admiración se concentrara en Calderón?». von Schack A. F. (1845-1846: 48, t. III).

⁴⁵ Para la posterior recepción de la *Numancia* cervantina como tragedia modélica véase Losada Palenzuela (2011).

que dan los románticos a este concepto) muy distinto de los demás, «un poeta, si jamás alguien ha merecido este nombre» («ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat», Schlegel, 1846: 384). Para August Wilhelm Schlegel – como para sus compañeros románticos – Calderón es el poeta por antonomasia del teatro áureo (Osdrowski, 2003), cuya obra, realizada con la mayor perfección, se presenta con cierto detenimiento. Schlegel especifica los diferentes tipos de las comedias calderonianas y, quizás por primera vez en la historia de la recepción alemana, se mencionan, sin entrar en detalles, en un tono muy elogioso los autos sacramentales (que denomina «geistliche allegorische Akte», Schlegel, 1846: 384)⁴⁶, lo que no era el caso en Dieze, Lessing ni Bouterwek. Si estos antecesores de Schlegel se interesaban por los aspectos profanos de las obras de Calderón, Schlegel identifica la religión como centro de la existencia de Calderón y de su teatro, un condicionante de gran importancia para su recepción por parte de los románticos alemanes, declarados anti-ilustrados, muchos de ellos afines al catolicismo y entusiastas de una ‘España católica’ nunca vista en su realidad histórica por ninguno de ellos⁴⁷. El ‘carácter constructivista’ de esta visión de España y del teatro áureo se manifiesta en el ensayo de Schlegel cuando, al hablar de las motivaciones en la comedia de capa y espada calderoniana (*Amor, honor y celos*), no duda en identificar estos «juegos nobles» («edle Spiele») con la realidad social del Siglo de Oro y las «damas» de estas comedias con los seres angelicales cantados por los trovadores medievales (Schlegel, 1846: 394-395). Desde la perspectiva de hoy día hay que constatar que los románticos alemanes conocían los textos del teatro áureo – debido a la precaria situación general de las bibliotecas – tan solo en cantidades muy reducidas. Menos aún conocían la realidad de la vida teatral en la España áurea con su sistema de comercialización de los textos literarios. Todas estas deficiencias tuvieron como consecuencia una recepción descontextualizada de aquellos textos y del mismo Calderón⁴⁸, lo que permitió a los románticos proyectar sobre esta realidad poco

⁴⁶ Sobre la importancia de la visión alegórica del mundo como reflejo material de una realidad trascendente en Schlegel y Calderón véase Neumeister (2004: 132-137) y Poppenberg (2009). Según Poppenberg (2009: 11), Schlegel entendió a fondo el centro poético de los autos sacramentales. Cita como prueba de ello una breve observación de Schlegel: «Autos [sc. sacramentales] vermutlich sehr modern» («los autos sacramentales [fueron] posiblemente, algo muy moderno»). No obstante, hay que constatar que Schlegel no llegó a desarrollar la tesis de la modernidad de los autos que Poppenberg propone en su libro.

⁴⁷ Schlegel se opone a los «historiadores protestantes» que «distorsionaron increíblemente la historia de España». Citado por Strosetzki (2010: 148). Esta observación puede considerarse también como un ataque contra Friedrich Schiller, de confesión protestante, y su imagen de España en el drama *Don Karlos* (1784) y la *Historia de la insurrección de los Países Bajos* (1788, 1801²) inspirada todavía por la leyenda negra y la crítica de España de parte de los representantes de la Ilustración.

⁴⁸ Véase Tietz (2002). Ya a mediados del siglo XIX el conde Schack había constatado: «Calderón es el dramaturgo más famoso y célebre de todos los dramaturgos

conocida sus propias preocupaciones artísticas y ver en Calderón no tan solo la cumbre y el último representante del teatro áureo, sino también un precursor suyo inmediato y la encarnación anticipada de una ‘literatura romántica intemporal’ que conecta el teatro calderoniano con la Alemania de principios del siglo XIX.

También Friedrich Schlegel, el hermano menor de August Wilhelm, redujo el canon del teatro áureo a un solo poeta. En su *Historia de la literatura antigua y moderna* afirma:

Si se quiere comprender el espíritu del drama español, sólo se puede observar en su estado perfecto en Calderón, el último y el más grande entre todos los poetas españoles. Calderón es, bajo todas condiciones y circunstancias y entre todos los dramaturgos, el poeta cristiano por excelencia y, precisamente por eso, también el más romántico⁴⁹.

Schlegel puso en práctica esta tesis en una acción bien concertada con Ludwig Tieck⁵⁰. En 1803, el año mismo de la publicación del ensayo sobre el teatro español, August Wilhelm Schlegel publicó el primer tomo de sus traducciones del teatro áureo. Aunque el tomo lleva el título *Spanisches Theater* [‘Teatro español’] contiene exclusivamente obras de Calderón: *La devoción de la Cruz*, *El mayor encanto amor* y *La banda y la flor* (cfr. Tietz, 2006). La recepción positiva de este tomo le animó a traducir y publicar en 1809 un segundo tomo con las versiones alemanas de *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*. Aunque Schlegel mismo no indica por qué escogió estas cinco comedias, es evidente que, con esta selección, quiso cubrir las cuatro categorías de un posible teatro romántico del futuro: *La devoción de la Cruz* (1625/1630) (que abre el primer tomo) así como *El príncipe constante* (1629) (que abre el segundo tomo) son ejemplos del género más prestigioso de la historia del teatro desde sus orígenes, es decir de la tragedia, que los románticos quisieron renovar y actualizar en la versión de una ‘tragedia cristiana’ como forma más sublime y más perfecta de la poesía. *El mayor encanto amor* (1635) es una de las fiestas mitológicas de Calderón. Es de suponer que Schlegel (y sus lectores) ignoraba(n) su com-

españoles; ha sido sacado de las filas de sus predecesores y contemporáneos y presentado como un caso aislado para ser alabado con frases extáticas como lo más divino que ha producido la literatura española; siguiendo los elocuentes elogios de sus entusiastas admiradores parece casi que no vale la pena conocer a otro poeta escénico castellano distinto de éste (...)», Schack (1845-1846: 47-48, t. III).

⁴⁹ *Geschichte der alten und neueren Literatur. Vorlesungen*, citado por Neumeister (2004: 131-132).

⁵⁰ La búsqueda de una editorial de la que Tieck se hizo cargo resultó bastante difícil. Por razones tanto literarias como económicas Schlegel y Tieck querían conjugar la edición de la ‘traducción romántica’ del *Quijote* de Tieck (1799-1801) con la publicación del ensayo de Schlegel y del *Spanisches Theater*, lo que se logró tan solo con mucha dificultad.

plicada puesta en escena; lo que le(s) habrá interesado fue seguramente el tema del amor, que, según la visión idealizadora neoplatónica que compartían los románticos, es la gran ligazón poético-alegórica del mundo. *La banda y la flor* (1632) representa de manera emblemática la categoría de la *comedia de capa y espada* que da una versión poéticamente idealizada de aquella Edad Media caballeresca y del amor cortesano desexualizado que, según Schlegel, seguía existiendo en la España en tiempos de Calderón. Sorprenderá quizás la presencia de *La puente de Mantible* (1630) en esta selección. Sin embargo, al hablar de esta comedia Friedrich Schlegel exclamó en una carta de 1805 «¿Hay cosa más hermosa que la *Puente de Mantible*? Vale más que toda la literatura francesa e inglesa» (Osdrowski, 2003: 39, nota 15)⁵¹. Parece que esta comedia fue para los hermanos Schlegel la mayor y la más poética de todo el teatro profano de Calderón. Evoca otra vez el mundo medieval, pero esta vez con un mundo fantástico, lleno de magia y maravillas y un ‘encuentro’ entre el Occidente y el Oriente que se presta a las más variadas interpretaciones simbólico-alegóricas y en el cual se mezclan en la figura del gracioso Guarín lo serio con lo cómico, dando a toda la obra aquel tono irónico que los autores románticos consideraban elemento indispensable de una auténtica obra de arte.

Sea como fuere, estas cinco comedias constituyeron el canon básico del ‘Calderón romántico alemán’, un Calderón más bien serio, trágico, trascendente, pensador (con amagos que anticipan y condicionan el ‘Calderón poeta teólogo’ no tan solo de Menéndez Pelayo) con un conjunto de obras entre las cuales faltan las comedias de puro entretenimiento, los entremeses de pura risa, pero también las comedias con tintes políticos como *La vida es sueño* y, en su forma concreta, los *autos sacramentales* con su dogma católico bien definido que no coincidía con la religiosidad y el catolicismo más bien sentimental y estético de los románticos. De todos modos, se trata de un canon que difiere bastante del canon vigente en la realidad teatral en la España contemporánea, cuando se tiene en cuenta que en 1800 se prohibieron la representación de *El príncipe constante* y de *La devoción de la Cruz*⁵². Tampoco coincide con el canon que el jesuita expulso Juan Andrés (1740-1817) expuso en su gran historia de la literatu-

⁵¹ En una reseña de la reedición de una versión alemana del *Fierabrás* medieval de 1810, Schlegel afirma que el «divino Calderón» basó en una versión española de este texto su obra *La Puente de Mantible*, «una de sus comedias fantásticas más brillantes». Véase Tietz (2006: 221, nota 50).

⁵² Para la presencia decreciente de Calderón (y de los autores del teatro áureo) en las escenas de la misma España contemporánea véase Andioc (1970). El público español apreciaba tan solo comedias con gran empleo de tramoyas y bastidores, las comedias de santos y de magia – no por sus textos, sino por la espectacularidad de su puesta en escena. Por el contrario, en 1789, *El príncipe constante* estuvo tan solo dos días en la cartelera. Para un análisis de la imagen negativa del teatro en el siglo XVIII (muy contraria al concepto trascendental del teatro que tenían los Schlegel) véase Rubio Jiménez (2013).

ra universal *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*⁵³ y que manifiesta una visión completamente opuesta:

[...] es preciso confesar que toda la gloria del buen gusto teatral se debe a los poetas franceses. Ni Shakespeare, ni Johnson, ni Vega, ni Castro, ni Calderón, ni todos los poetas ingleses y españoles juntos pueden contrapesar el mérito dramático del gran Corneille. En él empezó a verse el efecto prodigioso de una buena tragedia, y él mismo fue quien, aunque muy débilmente, hizo sentir el gusto de una bien formada comedia; y por consiguiente, debe ser sin disputa venerado por todas las naciones como el verdadero padre del Teatro moderno (Andrés, 1997: 344).

El canon de A. W. Schlegel, debido a una muy marcada percepción romántico-selectiva, tuvo una repercusión muy grande en los debates alemanes acerca del teatro como institución intelectual y social. Basándose solo y exclusivamente en la traducción de uno de los componentes de este canon, *La devoción de la Cruz*, el entonces muy joven filósofo idealista Friedrich Schelling (1775-1854) afirma en sus lecciones de *Filosofía del Arte* de 1802-03 que esta obra de Calderón (¡en su traducción alemana!) es la única realización perfecta de una tragedia moderna, comparable al *Edipo* de Sófocles y superior a las tragedias de Shakespeare⁵⁴. Este juicio fue otro paso más hacia el «endiosamiento» de Calderón – resultado de la nueva concepción romántica del arte como una religión secularizada y un modo de acceder a lo divino⁵⁵ (lo que implicaba una exaltación ideológica de la figura del artista y, con ello, del ‘poeta’)⁵⁶ – y su «posición cualitativa especial dentro de toda la literatura española» (Wilm, 2003: 314) con la consiguiente marginación de los demás autores dramáticos del Siglo de Oro por parte de los autores y del público en la Alemania de aquellos tiempos.

⁵³ Original italiano, 7 tomos, Parma 1782-1799; versión española, 10 tomos, Madrid, 1784-1806.

⁵⁴ Schelling creía encontrar su particular concepto de la tragedia en Calderón. Según él la tragedia presupone la existencia de un ser humano libre que se ve confrontado con una entidad trascendente todopoderosa que le impone un destino o catástrofe inevitable. Lo trágico resulta del hecho que el ser humano puede aceptar en plena libertad este castigo divino – como lo hizo Edipo – y salvar así su propia libertad y autonomía. Para Schelling la institución católica de la confesión permite a la víctima de la catástrofe reconquistar aquella libertad y la aceptación del castigo. Es en este sentido que interpreta (¿contrariamente a la visión dogmática de Calderón?) el destino del protagonista de *La devoción de la Cruz*. Según Schelling, no hay en los dramas de Shakespeare (protestante de confesión) ninguna entidad todopoderosa trascendente. En sus obras la catástrofe resulta del carácter de los personajes. Wilm (2003: 318-319).

⁵⁵ Véase el estudio de B. Auerochs (2006) sobre el nacimiento de la concepción del arte como sustituto profano de la religión tan criticada durante el Siglo de las Luces.

⁵⁶ Para este proceso, iniciado en Europa durante la Temprana Modernidad, y que alcanzará su apogeo en el culto del artista como genio y profeta, véase Bénichou (1981).

Desde los textos y la teoría a la realidad del escenario

El «endiosamiento» de Calderón tuvo su repercusión también en el mismo Goethe y su quehacer práctico como director del teatro de la corte del duque de Weimar, aunque, bien es verdad, este endiosamiento tuvo allí un eco algo más moderado. Schlegel había mandado a Goethe el manuscrito de su traducción de *La devoción de la Cruz* sugiriéndole que procurase su representación. Sin embargo, Goethe, según declara en una carta del mes de junio de 1803 dirigida a Schlegel, se niega a poner en escena esta obra (a pesar de su – en aquel entonces – grandísimo aprecio poético-literario por el valor artístico de Calderón)⁵⁷ argumentando en términos algo enigmáticos que «hay demasiadas cosas que se oponen» a una puesta en escena. Parece que Goethe no pudo ni quiso, desde un punto de vista pragmático, confrontar al público protestante de la corte de Weimar con una obra de contenido muy católico que contrasta demasiado con «nuestra manera de pensar [sc. protestante]» (Rötzer, 2006: 35b). Será esta la postura de Goethe frente a Calderón: admira su perfección artística, su arte dramático magistral (llama sus obras «bretterhaft», es decir ‘muy aptas para las tablas’) y su estilo sumamente poético, pero, siendo él mismo protestante y en cierto sentido agnóstico⁵⁸, no puede conformarse, en última instancia, con los contenidos religiosos de aquellas obras de Calderón exaltadas por los románticos⁵⁹, lo que, finalmente, le hace preferir las obras de Shakespeare, autor protestante, a las del católico Calderón⁶⁰. De todos modos, para las tres representaciones de obras calderonianas (*El príncipe constante*, 1811, *La vida es sueño*, 1812 y *La gran Cenobia*, 1815) que se realizaron en el teatro de Weimar Goethe escogió obras que no son ni religiosas ni típicamente ‘españolas’ sino *dramas de carácter* de gran perfección artística cuyos protagonistas tienen una verosimilitud psicológica sin recurso a la religión; un aspecto este que Goethe reforzó en la

⁵⁷ Recuérdese que el mismo año Goethe formuló uno de los elogios mayores de Calderón al afirmar, con referencia al *Príncipe constante*, en una carta de 1804 dirigida a Schiller: «Sí, me gustaría decir que si la poesía se perdiera por completo en el mundo, podría ser restaurada de esta pieza» («Ja, ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen»). Citado por Rötzer (2006: 36b); traducción mía.

⁵⁸ Recuérdese que Goethe no dudó en traducir la tragedia *Mahomet* de Voltaire (traducción publicada en Tübingen en 1802) que critica tanto el islam como cualquier otra religión positiva.

⁵⁹ En un ensayo tardío, *Calderóns Tochter der Luft* (1822), afirmará que muchas veces en las obras de Calderón «la materia ofende [sc. al lector protestante alemán] mientras que la configuración artística encanta: tal como fue el caso de *La devoción de la Cruz*». Citado por Rötzer (2006: 35b) traducción mía.

⁶⁰ Según Goethe fue la gran ventaja biográfica de Shakespeare «que nació y se educó protestante», mientras que Calderón, «este hombre noble y liberal se vio obligado a someterse a delirios oscuros y a prestar una razón artificial a la no-razón». Citado por Wilm (2003: 322-323); traducción mía.

puesta en escena de *El príncipe constante* quitando del texto representado algunas de las referencias religiosas demasiado explícitas (Sullivan, 1983: 58-68). Se ha dicho que de esta forma Goethe creó un «Calderón shakespeariano» (Rötzer, 2006: 37a), distinto del Calderón romántico-católico de Schlegel. No obstante, estas representaciones, reforzadas por la fama de Goethe, tuvieron una gran repercusión en el mundo del teatro alemán, de modo que – según una voz crítica de la época, la del director de teatro y amigo de los románticos Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831) – «la escena alemana fue calderonizada hasta la náusea y muy en contra de su naturaleza alemana» (Sullivan, 1988: 26; Sullivan, 1998: 28), aunque, bien es verdad, parece que esta «calderonización» se refería sobre todo a la imitación del estilo barroco por los jóvenes dramáticos alemanes de la época y no a unas representaciones masivas de las obras del mismo Calderón.

Fruto directo del entusiasmo y de aquel endiosamiento de Calderón fue, sin embargo, la representación de tres obras suyas que estrenó, en 1811, el compositor, autor romántico y gran hispanófilo Ernst Theodor Amadaeus Hoffmann (1776-1822) en el teatro de la católica ciudad de Bamberg: *El príncipe constante*, *La devoción de la Cruz* y *La puente de Mantible*. Las dos primeras fueron un éxito, la tercera un fracaso⁶¹. Sin embargo, estas tres representaciones no tuvieron el mismo eco a nivel de la cultura teatral alemana que las de Goethe en Weimar ya que Hoffmann tuvo que abandonar el teatro de Bamberg en plenas guerras napoleónicas sin dejar huellas inmediatas de aquellas representaciones⁶².

Primeros pasos hacia la des-calderonización del teatro alemán y la vuelta hacia un canon más amplio del teatro áureo. Desde la escena a la filología: el Conde Schack (1815-1894) y su Historia de la literatura y arte dramático en España. El reencuentro con Lope de Vega

Hacia finales de los años 20 del siglo XIX el entusiasmo por Calderón iba disminuyendo y fue sustituyéndose por otros autores del teatro áureo,

⁶¹ Para los detalles de estas representaciones, sobre todo de *La puente de Mantible*, ver Tietz (2006: 217-218).

⁶² No obstante, a largo plazo estas representaciones hoffmannianas de Calderón tuvieron una repercusión importante para el ‘calderonismo alemán’ actual. En 1973 la ciudad de Bamberg fundó, con la finalidad de propagar un teatro cristiano de cariz católico, unas ‘Calderón-Spiele’ cuya intención fue representar cada año para un amplio público una obra calderoniana. Este proyecto sigue realizándose hasta el presente, aunque últimamente se incluyen en la cartelera obras de otros autores. En 1987 se celebró el primer decenio de la existencia oficial de estas *Jornadas Calderonianas* con un coloquio internacional y la representación (en lengua española!) de *El médico de su honra* por la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* dirigida por Adolfo Marsillach. Un breve recorrido por las actividades calderonianas del E.T.A. Hoffmann-Theater de Bamberg se da en San Miguel (1987).

en particular por Lope de Vega⁶³. El mismo Ludwig Tieck, inicialmente el gran propagandista de Calderón, iba descubriendo, por los años 20 del siglo XIX, a Lope y a Moreto (cfr. Strosetzki, 1997). El conde Schack elogió en su *Historia de la literatura y arte dramático en España* (de 1845-1846) no tan solo a Lope, sino también a Francisco de Rojas, que quizás le parecía aún superior al mismo Lope. De esta manera Schack se erigió en defensor de un 'sistema protestante e ilustrado' del teatro áureo, oponiendo, en el caso de Lope, al autor de *La devoción de la Cruz* o del *Gran teatro del mundo* un dramaturgo menos marcadamente católico, y, en el caso de Rojas, otro dramaturgo con una fuerza cómica superior a la de Calderón y con elementos trágicos no cargados de implicaciones teológicas (Tietz, 2006: 114-115). De todos modos Schack, que en aquel entonces tenía apenas 30 años, coincide con Alberto Lista (1775-1848) y Eugenio de Ochoa (1815-1872) al contar a Lope, Tirso, Calderón, Alarcón, Moreto y Rojas entre los seis dramaturgos áureos de más importancia, ampliando de esta forma radicalmente el canon de los románticos alemanes reducido al «divino Calderón» con un 'bagaje' de tan solo media docena de comedias. Si bien es verdad que la recepción 'bicéfala' del teatro áureo siguió manifestándose durante todo el siglo XIX⁶⁴, nunca volvería a resucitar aquel entusiasmo iniciado por los hermanos Schlegel y compartido en gran parte por el mismo Goethe. Incluso hay más. No parece exagerada la observación amargada que hizo el conde Schack hacia finales de su larga vida, allá por los años 80 del siglo XIX:

En nuestros días el gusto tan sometido a la moda, que cambia más en Alemania que en cualquier otro país del mundo, se ha apartado del drama español. Sólo la *Diana* de Moreto y *La Vida es sueño* de Calderón aparecen todavía de vez en cuando en los escenarios. Los teatros ya no

⁶³ Así por ejemplo el ya citado Julius von Soden no duda en afirmar: «Lopez [sic] de Vega es sin duda el poeta más genial de todos los pueblos de los tiempos modernos», aunque relativiza este elogio añadiendo en la línea de Lessing, Bertuch y del mismo Goethe «[s]ólo Shakespeare lo supera en conocimiento del hombre y de las pasiones humanas» (von Soden, 1820: xxv).

⁶⁴ «[La] idea de un hermanamiento hispano-alemán del que ya habló Bouterwek para crear un teatro nuevo volverá a encontrarse durante todo el siglo XIX en las referencias al teatro español por parte de los filólogos, de los autores de teatro y de los traductores alemanes. Sin embargo, en estas referencias se notarán siempre dos caminos básicamente distintos que corresponden a las 'dos Alemanias' que coexistían en el siglo XIX y en gran parte del siglo XX. Por una parte hay la Alemania católica cuyo punto de referencia permanente en el teatro áureo eran (y siguen siendo) las obras teatrales de Calderón, y más específicamente sus comedias filosófico-religiosas y sus autos sacramentales. Por otra parte está la Alemania protestante cuyo punto de referencia eran las obras de Lope de Vega, y más bien sus comedias profanas». Tietz (2008: 110). Para la 'recepción católica' de Calderón son de importancia primordial las traducciones de los autos sacramentales de Calderón – parciales en el caso del poeta católico Joseph von Eichendorff y completas en el caso del teólogo Franz Lorinser. Véase Juan i Tous (1989).

hacen caso de las demás innumerables obras de los autores dramáticos españoles ni lo hacen los lectores. Cuando se habla de ellas en las obras de historia literaria, casi siempre se hace de manera despectiva; sin embargo, todo ello se hace en expresiones completamente vagas, lo que hace patente que tales comentarios despectivos se basan en una ignorancia total de lo que se está criticando⁶⁵.

Pocos años más tarde volverá a denunciar esta misma «corriente de la moda que se opone ahora ya desde mucho tiempo al teatro español» aunque esta vez subraya, a pesar de todo, el potencial del teatro áureo que, de hecho, seguirá manifestándose en lo que queda del siglo XIX y que se dará también con altibajos en la historia teatral del siglo XX:

Ya no comparto la admiración incondicional del teatro español, tal y como se manifiesta en mi 'Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien' afectada en muchos casos por mi inexperiencia juvenil en aquel entonces [recuérdese que Schack redactó la *Historia* bastante antes de cumplir los 30 años]. No obstante este teatro sigue ejerciendo un gran atractivo sobre mí y personalmente creo que la escena alemana podría enriquecerse considerablemente con los tesoros de este teatro. El gran efecto que tuvo muy recientemente en las tablas el 'Alcalde de Zalamea' (obra de Lope de Vega y tan solo reescrita por Calderón) y el mismo éxito que conocieron en tiempos anteriores las representaciones de la 'Estrella de Sevilla' de Lope de Vega, la 'Doña Diana' de Moreto, la 'Vida es sueño' de Calderón indican claramente lo mucho que queda por sacar de esta mina de invenciones ingeniosas y de grandes efectos dramáticos⁶⁶.

Consideraciones finales

No obstante, no se pueden negar las numerosas huellas que fueron el resultado del encuentro entre el teatro áureo y la realidad teatral en la Alemania de los siglos XVII y, sobre todo, XVIII. Estas huellas se deben, no cabe duda, a la lectura directa o indirecta de los textos y, en mucha menor medida, a informaciones sobre la práctica y la función social del teatro en la España del Siglo de Oro. Como ocurre en cualquier proceso de recepción estos 'huecos informativos' permitieron o incluso provocaron especulaciones y proyecciones fructíferas que contribuyeron al desarrollo teórico y práctico del teatro alemán de aquel momento. Contribuyeron

⁶⁵ «Einleitung», en [Calderón de la Barca] (1882: 5). Traducción mía.

⁶⁶ «Introducción» a la edición de los dos tomos: Schack ([1886]: 8). Traducción mía. *Donna Diana* es el título que el autor y dramaturgo austriaco Joseph Schreyvogel (1768-1832) dio a su traducción de *El desdén con el desdén* (Viena 1819) de Agustín Moreto.

sobre todo a la lenta fijación de un canon tanto de autores como de obras del teatro áureo que sigue vigente en Alemania e, incluso, en la misma España, debido a la recepción de las teorías de Schlegel y de sus compañeros románticos más allá de los Pirineos (Iglesias Feijoo, 2004). Para terminar, conviene llamar la atención sobre la última noticia característica de este largo proceso de recepción del teatro áureo en la Alemania dieciochesca, proceso que se prolongará durante los siglos XIX y XX: si tanto en la teoría teatral como en la práctica de las representaciones el teatro áureo iba disminuyendo cada vez más, esto se debe al hecho de que el teatro clásico y romántico alemán había agotado el potencial que el teatro áureo, y en especial Calderón, ofrecía o parecía ofrecer para expresar su visión sumamente idealista del mundo y del arte. Cuando el teatro alemán se orientaba – debido a los profundos cambios de mentalidades de la época – más bien hacia una visión positivista o incluso materialista del mundo, se nota entre los autores y los actores dramáticos una manifiesta preferencia por la – potencialmente siempre omnipresente – alternativa del teatro inglés, especialmente el de Shakespeare, cuyo pesimismo o incluso nihilismo antropológico, subrayado con tanta insistencia por el gran shakesperiano Harold Bloom (1930-2019), correspondía (y sigue correspondiendo) a la mayoría de los artistas y demás intelectuales alemanes de las dos últimas centurias.

Referencias bibliográficas

- Andioc R. (1970), *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Imprimerie Saint Joseph, Tarbes.
- Andrés J. (1997), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, García Gabaldón J., Navarro Pastor S., Valcárcel Rivera C. (eds.). Traducción de Carlos Andrés. Volumen I. Estudio Preliminar, t. I y II, Dirigida por P. Aullón de Haro, Verbum, Madrid.
- Arellano I. (2011), *Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro*, «RILCE. Revista de Filología Hispánica», 27.1: 9-34.
- Auerochs B. (2006), *Die Entstehung der Kunstreligion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Balet L., Gerhard E. (1981), *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik. Herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott*, Ullstein, Frankfurt am Main.
- Béhar P. (1999), *Drama in the Empire*, en Béhar P., Watanabe-O’Kelly H. (eds.), *Spectaculum Evropaevm. Theatre and Spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, Harrassowitz, Wiesbaden: 258-287.
- Bénichou P. (1981), *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, Fondo de cultura económica, México [1973, 1996²].
- Bertuch F. (1780-1782), *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*, Dessau/Leipzig.

- Blinn H. (ed.) (1982), *Shakespeare-Rezeption: die Diskussion um Shakespeare in Deutschland: mit einer Einführung, Anmerkung und bibliographischen Hinweisen*. T. I. Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788, Schmidt, Berlin.
- Bouterwek F. (1801-1819), *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* [*Historia de la poesía y de la elocuencia desde finales del siglo XIII*], 12 voll., Röwer, Göttingen [*Historia de la literatura española*, Aguado, Madrid 1829; reprint Olms, Hildesheim/ Nueva York 1975; Verbum, Madrid 2002].
- Bouterwek F. (1804), *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Röwer, Göttingen.
- Brauneck M. (1996), *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, t. II, Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Briesemeister D. (1970), *Calderón y el teatro de los Jesuitas en Múnich e Ingolstadt*, en Flasche H. (ed.), *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano*, Exeter 1969, de Gruyter, Berlin: 29-36.
- Briesemeister D. (2000), *Bertuchs Bedeutung für die Aufnahme der spanischen und portugiesischen Literatur in Deutschland*, en Kaiser G. R., Seifert S. (hg.), *Friedrich Justin Bertuch. Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, Niemeyer, Tübingen: 145-156.
- Brüggemann W. (1964), *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Aschendorff, Münster i.W.
- [Calderón de la Barca P.] (1882), *Calderóns ausgewählte Werke in 3 Bänden. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und J.D. Gries. Mit einer Einleitung des Grafen Ad. Fr. von Schack*, Cotta y Kröner, Stuttgart.
- de Mier E. (1885-1888), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Tello, Madrid.
- Dewenter B., Jakob H.-J. (hg.) (2018), *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*, Winter, Heidelberg.
- Eck R. (1991), *Origen y extensión de los fondos hispánicos de la Biblioteca Universitaria de Gotinga en el siglo XVIII*, en *Actas del Simposio sobre la Imagen de España en la Ilustración Alemana*, Goerres-Gesellschaft, Madrid: 115-166.
- Franzbach M. (1974), *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, Fink, München.
- Franzbach M. (1999), *La recepción de la comedia en la Europa de lengua alemana en el Siglo XVII*, en Sullivan H. W., Galoppe R. A., Stoutz M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, London: 175-185.
- Franzbach M. (2016), *Sozialgeschichte der spanischen Literatur in Deutschland*, Lang, Frankfurt am Main.
- Gottsched J. Chr. (1756), *Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez [sic] Historie der castilianischen Dichtkunst*, «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit», III: 193-199.

- Heßelmann P. (2002), *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*, Klostermann, Frankfurt am Main.
- Hoffmann J. (2011), *Variationen chiffrierter Rede. Italienische, französische und deutsche Bearbeitungen von Calderóns El secreto a voces*, en Aichinger W., Kroll S. (eds.), *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, Turia + Kant, Wien-Berlin: 113-133.
- Hönsch U., *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum «Hesperischen Zaubergarten»*, Niemeyer, Tübingen.
- Iglesias Feijoo L. (2004), *Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón*, en Díez Borque J. M., Alcalá-Zamora J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, SEACEX, Madrid: 139-159.
- Jakob H.-J. (2018), «*Im Ganzen hat das hiesige Publikum einen so verdorbenen Geschmack als das zu München*». *Theaterwesen und Zuschauerverhalten in Johann Kaspar Riesbecks Briefe eines reisenden Franzosen (1784)*, «Das achtzehnte Jahrhundert», 42: 90-103.
- Jeske Cl.-M. (2019), *El debate sobre la licitud del teatro: pre-texto ideológico de la poética y de la realidad de la comedia áurea*, en Arnscheidt G., Tietz M. (eds.), *Los pre-textos del teatro áureo español. Condicionantes literarios y culturales*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main: 93-111.
- Juan i Tous P. (1989), «*Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken*»: *Franz Lorinser (1821-1893), traductor y comentarista de los autos sacramentales de Calderón*, en Tietz M. (ed.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Vervuert, Frankfurt am Main: 131-148.
- Lessing G. E. (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, en *Werke*, t. 6. 1767-1769, Bahner W., Bohnen, K (eds.), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main [*Dramaturgia de Hamburgo*. Traducción de F. Formosa. Introducción de P. Chiarino, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 2004 (1993¹)].
- Losada Palenzuela J. L. (2011), *Cantar en falsete. Arthur Schopenhauer y la recepción de la Numancia en Alemania*, en Strosetzki Ch. (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII congreso internacional de la Asociación de Cervantistas, (Münster, 2009)*, Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares 2011: 511-526.
- Martens W. (1989), *Officina Diaboli. Das Theater im Visier des Halleschen Pietismus*, en Martens W., *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*, Niemeyer, Tübingen: 24-49.
- Meier A. (2011), *Plus ultra! Johann Christoph Gottscheds gallophobe Gallophilie*, en Heitz R. et al. (hg./eds.), *Gallophilie und Gallophobie: in der Literatur und den Medien in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert*, Winter, Heidelberg: 195-206.

- Mühl K. (2011), *Musik und Tanz im Secreto a voces. Die Inszenierung am Wiener Hof im Jahr 1671*, en Aichinger W., Kroll S. (hg.), *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, Turia + Kant, Wien-Berlin: 87-110.
- Neumeister S. (2004), *La romantización del drama áureo en Alemania*, en Díez Borque J. M., Alcalá-Zamora J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, SEACEX, Madrid: 123-137.
- Osdrowski B. (2003), *Die Brüder Schlegel und die Poetik des romantischen Dramas in Spanien*, en Briesemeister D., Wentzlaff-Eggebert H. (Hg.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg: 35-54.
- Poppenberg G. (2009), *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Reichenberger, Kassel.
- Profeti M. G. (2002), *La recepción del teatro áureo en Italia*, en García Santo-Tomás E. (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main: 427-458.
- Rivero Iglesias C. (2010), *Lessing y el Arte Nuevo de hacer comedias en la Alemania del Siglo XVIII*, en Vega García-Luengos G., Urzáiz Tortajada H. (eds.), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega [...]*, Universidad de Valladolid [...], Valladolid: 845-856.
- Rodiek Ch. (2003), *Herder und die Romanzen*, en Briesemeister D., Wentzlaff-Eggebert H. (Hg.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg: 285-303.
- Rötzer H. G. (2006), *Goethe und die Anfänge des ‚Calderonismus‘ in Deutschland*, «Hispanorama», n. 111: 33-38.
- Rubio Jiménez J. (2013), *Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira*, «Cuadernos de Ilustración y Romanticismo» (revista digital) 19: 57-84.
- Sala Valldaura J. M. (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, CSIC, Madrid.
- San Miguel A. (1985), *Calderón, paradigma en la Alemania del siglo XIX. Trasfondo y contextos de las traducciones de los autos sacramentales de Eichendorff y Lorinser*, en Navarro González A. (ed.), *Estudios sobre Calderón (Actas del Coloquio Calderoniano)*, Universidad de Salamanca, Salamanca: 133-141.
- San Miguel A. (1987), *Die Rezeption Calderóns in Bamberg von der Frühromantik bis in die Gegenwart*, en San Miguel A. (hg.), *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers, Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage*, Vervuert, Frankfurt am Main: 209-230.
- Schack A. von (1845-1846), *Geschichte der spanischen Literatur und Kunst in Spanien*, t. I-III, Duncker & Humblot, Berlin.

- Schack A. von [1886] (hg.), *Spanisches Theater in zwei Bänden. Mit einer Einleitung herausgegeben von Adolf Friedrich Graf von Schack*, t. I, Cotta/ Kröner, Stuttgart.
- Schilson A. (1997), «...auf meiner alten Kanzel, dem Theater». *Über Religion und Theater bei Gotthold Ephraim Lessing*, Wallstein, Göttingen-Lessing Akademie, Wolfenbüttel.
- Schlegel A. W. (1846), *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Dritte Ausgabe, besorgt von Eduard Böcking, t. II, Wiemann, Leipzig.
- Schrader L. (1989), *Bouterweks Urteile. Zur Literaturgeschichtsschreibung zwischen Rationalismus und Romantik*, en *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Vervuert, Frankfurt am Main: 60-78.
- Schmidt S. J. (1992), *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Sevilla Arroyo F., Rey Hazas A. (eds.) (1998), *Obra completa*, vol. XIV, *Los baños de Argel. El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial.
- Siguan Boehmer M. (2001), *Imagen y recepción de España: El Calderón de A. W. Schlegel, el García Lorca de E. Beck*, en Geisler E. (ed.), *España y Alemania. Interrelaciones literarias*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main: 159-179.
- Siguan Boehmer M. (2007), *Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden: deutsche Romantik und spanisches Barock*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 42: 123-147.
- Soden J. von (1820), *Schauspiele des Lopez [sic] de Vega [...]*, Barth, Leipzig.
- Sommer-Mathis A. (2004), *Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666-1673)*, en Checa Cremades F. (ed.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, SEACEX, Madrid: 231-256.
- Spang K. (2011), *El Arte nuevo y la Dramaturgia de Hamburgo: los manifiestos dramáticos de Lope y de Lessing*, «RILCE. Revista de Filología Hispánica», 27.1: 257-266.
- Strosetzki Ch. (1997), *Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik*, en Schmitz W. (hrsg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext der Zeit*, Niemeyer, Tübingen: 235-252.
- Strosetzki Ch. (2010), *August Wilhelm Schlegels Rezeption spanischer Literatur*, en Mix Y.-G., Strobel J. (hrsg.), *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelt*, de Gruyter, Berlin: 143-157.
- Sullivan H. W. (1983), *Ein unbekanntes Manuskript von Goethes Bearbeitung des «Standhaften Prinzen» (Calderón / August Wilhelm Schlegel)*, en Berchem Th., Sudhof S. (eds.), *Calderón de la Barca*, [...], Erich Schmidt, Berlin: 58-68.
- Sullivan H. W. (1988), *Calderón in Deutschland: Präsenz und Bedeutung*, en San Miguel A. (ed.), *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen*

- Barockdramatikers, Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage*, Vervuert, Frankfurt am Main: 17-33.
- Sullivan H. W. (1998), *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main [1983].
- Tiemann H. (1939), *Lope de Vega in Deutschland: kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und -handschriften nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*, Lütcke & Wulff, Hamburg [1970²].
- Tiemann H. (1947-1948), *Über Lope de Vegas Bild und Wirkung in Deutschland*, «Romanistisches Jahrbuch», 1: 233-275.
- Tiemann H. (1956²), *Das spanische Schrifttum in Deutschland: von der Renaissance bis zur Romantik. Eine Vortragsreihe*, Ibero-Amerikanisches Institut, Hamburg [1936¹].
- Tietz M. (1994), *Herders Spanien in der Sicht der neueren Hispanistik*, en Bollacher M. (ed.), *Johann Gottfried Herder. Geschichte und Kultur*, Königshausen und Neumann, Würzburg: 327-340.
- Tietz M. (2002), *Descontextualización histórica y mitificación de Calderón: la creación de un poeta teólogo*, en Maestro J. G. (ed.), *Teatro hispánico y literatura europea. Teatro y Weltliteratur. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo, 14-15 de marzo de 2002, Universidade de Vigo, Vigo: 49-79.
- Tietz M. (2006), *El breve entusiasmo por La puente de Mantible de Calderón de la Barca en el primer romanticismo alemán*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro: 205-226.
- Tietz M. (2008), *La recepción de Francisco de Rojas en el mundo cultural de habla alemana*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. E. (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 99-133.
- Tietz M. (2010), *La recepción controvertida del Arte nuevo en Alemania*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, Cuenca: 137-165.
- Velázquez L. J. (1769), *Geschichte der Spanischen Dichtkunst*. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze, Vossiegel, Göttingen.
- Wilm M.-Chr. (2003), *Calderón in Weimar. Tragödientheoretische Begründungen der Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Tieck, A.W. Schlegel, Schelling, Goethe)*, en Briesemeister D., Wentzlaff-Eggebert H. (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg: 305-325.

- Winter W. (2008), *Calderón, rifabbricato*: Il pubblico secreto e la Figlia dell'aria di Carlo Gozzi, en Winter W., *Carlo Gozzi, I drammi ,spagnoleschi*, Winter, Heidelberg: 259-274.
- Zimmermann Ch. (1997), *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen.

LA COMEDIA NUEVA IN ITALIA

UNA TRAGEDIA CINQUECENTESCA ITALO-SPAGNOLA:
LA REYNA MATILDA DI GIOVAN DOMENICO BEVILACQUA¹

Renzo Cremante

La riscoperta de La Reyna Matilda

Per uno studioso di teatro italiano del Cinquecento, sia pure di uno spicchio soltanto e purtroppo a mezzo servizio, la vigorosa, sempreverde tradizione degli studi applicati al teatro iberico dell'età aurea non può non costituire un imprescindibile punto di riferimento e termine di confronto per quanto concerne sia gli accertamenti particolari e la trama delle relazioni, sempre ricca di sorprese, fra Italia e Spagna, sia, più in generale, la lezione di un metodo inteso a realizzare un vantaggioso equilibrio fra filologia e storia, testo e scena. L'azzardo, tuttavia, di misurarmi in prima persona, privo come sono delle necessarie competenze storico-linguistiche, con una tragedia, quanto si voglia oscura e modesta, del Cinquecento exeunte, scritta in lingua spagnola da un autore italiano e pubblicata in Italia, richiede forse una qualche preliminare giustificazione, che chiama direttamente in causa proprio lo studioso che per primo, nella seconda metà del secolo scorso, ha riesumato e riproposto all'attenzione, almeno, degli addetti ai lavori un testo rimasto tanto a lungo sepolto in un oblio pressoché assoluto.

Ho conosciuto di persona Alfredo Hermenegildo nel maggio 1990, in occasione di un convegno promosso dal Centro Studi sul Teatro Medio-

¹ Devo alla speciale cortesia di Encarnación Sánchez García, che ringrazio cordialmente, la possibilità di conoscere in anticipo il testo della relazione *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri e teatro in castigliano alla corte dei Di Capua-Pacheco*, da lei presentata al Convegno internazionale *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, Napoli, 5-7 ottobre 2016. Sánchez García (2020).

Renzo Cremante, University of Pavia, Italy, renzo.cremante@unipv.it, 0000-0002-2591-9780

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

Renzo Cremante, *Una tragedia cinquecentesca italo-spagnola: La Reyna Matilda di Giovan Domenico Bevilacqua*, pp. 117-137, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.06, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

evale e Rinascimentale di Federico Doglio sulla *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, dove a lui era toccato il compito di ragguagliare su *Experiencias dramáticas y públicos teatrales: la tragedia española del Renacimiento*, a me di riassumere alcuni aspetti e momenti dell'elaborazione della grammatica tragica italiana cinquecentesca, come amavo e amo chiamarla (Chiabò e Doglio, 1991: 261-282; 147-171). Sede del convegno, Vicenza, nella cornice del Teatro Olimpico, dove assistemmo a una rappresentazione della *Sophonisba* del Trissino nella quale il ruolo della Corifea era interpretato da una novantenne Paola Borboni. Fu lui a parlarli, nella circostanza, di questa a me sconosciuta *Reyna Matilda*, che aveva ragione di considerare un poco una propria scoperta, fin dalla tesi di dottorato (confluita, nel 1961, nella pionieristica esplorazione de *Los trágicos españoles del siglo XVI*) (Hermenegildo, 1961: 421-434; 556; Hermenegildo, 1973: 418-428; 550-551), e a propormi anzi di approfondirne lo studio; proposta che egli stesso volle favorire facendomi avere, qualche tempo dopo, una riproduzione fotografica dell'unico esemplare noto, come subito imparai, dell'unica stampa della tragedia. A tale cortesia non seppi, in quel momento, corrispondere: ond'io mi dolgo e dolsi. Altri oggetti non teatrali, altri temi, altri secoli venivano allora ingombrando il disordinatissimo tavolo dei miei studi, sul quale quell'incartamento rimase tanto a lungo dimenticato, mai però del tutto. Non so se l'invito sottintendesse anche il convincimento che, di là dalla veste linguistica, anzi translinguistica, lo studio di quello stravagante esperimento dovesse privilegiare il versante italiano, il contesto storico, strutturale e formale della tragedia italiana del Cinquecento, piuttosto che la più sgombra, malcerta prospettiva della concomitante tragedia spagnola: a proposito della quale non si erano ancora spenti gli echi di una vivace discussione che aveva opposto, come un gioco di consonanze, lo stesso Hermenegildo al nostro Rinaldo Froldi (Hermenegildo, 1985; Froldi, 1986a; Froldi, 1989b). Stimolato dalla presente occasione, è con questo intendimento – ma non avrei comunque saputo fare altrimenti – che ho cercato di mettere assieme, pur un po' troppo sbrigativamente e alla rinfusa, gli appunti che mi accingo a illustrare, ora che questa tragedia ha cominciato a solleccitare, sia in Italia sia in Spagna e altrove, un certo interesse, una rinnovata attenzione critica da parte di studiosi, soprattutto, del translinguismo italo-spagnolo, come anche, naturalmente, della cultura e della lingua spagnola a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Mi limito a citare, per tutti, i nomi di due specialisti come Elvezio Canonica ed Encarnación Sánchez García. In attesa dei risultati delle indagini felicemente in corso, sarà intanto opportuno premettere poche notizie di carattere generale, biografico e bibliografico, sull'autore.

Partiamo dunque dalla fine, dal 1597, quando vede la luce a Napoli, per la stampa di Felice Stigliola, fuori di Porta Reale (a due passi dallo sfarzoso Palazzo del principe Matteo di Capua), *La Reyna Matilda*, «tragedia de Juan Domingo Bevilacqua», come recita la lingua spagnola del frontespizio e dell'opera (la lettera di dedica, sulla quale dovremo ritornare, reca la data del 10 luglio di quell'anno). Dell'unica stampa nella quale si

esaurisce l'intera storia editoriale, antica e moderna, del testo, è noto il solo esemplare conservato a Madrid nella Biblioteca Nacional de España (segnatura R/798): quello stesso esemplare, si direbbe, già presente nella biblioteca di Filippo IV raccolta nella Torre Alta dell'Alcázar madrileno, secondo il catalogo recentemente apprestato da Fernando Bouza (Bouza, 2005: 396). Che nessun esemplare dell'opera sia mai pervenuto nelle mani di Benedetto Croce, non può non significare qualcosa circa la rarità della stampa. L'unicità della copia sopravvissuta e le modalità, come vedremo, della messa a punto editoriale potrebbero lasciar intendere, ove si escluda il caso opposto di un alto picco di consumo, che si tratti di un'edizione, per dir così, semi-privata, prodotta in un numero assai esiguo di esemplari, di limitata o limitatissima circolazione e ricezione; tanto più se si consideri che non sono note, almeno a me, fonti antiche, né spagnole né italiane, che facciano menzione della tragedia (tranne una, per altro ovvia, che avremo l'occasione di citare in seguito). Bisogna aspettare più di due secoli perché essa cominci a essere non più che menzionata in repertori e in opere di carattere generale: per esempio in appendice alla *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* di Adolph Friedrich von Schack, Berlin, 1846. Non sappiamo se dipenda direttamente dall'esemplare madrileno la copia manoscritta confezionata, com'è lecito ipotizzare, nella prima o intorno alla metà dell'Ottocento – con fedeltà fotografica, a parte pochi errori – e appartenuta al benemerito bibliografo, collezionista e studioso del teatro antico spagnolo Agustín Durán (1793-1862), l'autore del *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (apparso anonimo a Madrid nel 1828): manoscritto acquisito dopo la sua morte, insieme alla biblioteca e all'archivio, dalla medesima Biblioteca Nacional che Durán aveva diretto a partire dal 1854 (segnatura MSS/17279: consultabile anche nella versione digitalizzata). Di là dalla sua natura di *descriptus*, non oserei però affermare che il manoscritto non debba meritare alcuna attenzione. Oltre a correggere qua e là – per esempio ai vv. 1592, 3133, 3203, 3276, 4138 – alcuni errori della stampa, nessuno dei quali segnalato nella tavola finale degli *Errores acontecidos en el imprimir, con sus emendaciones* (che non si limita, per altro, a correggere pochi errori materiali, ma almeno in un paio di casi introduce vere e proprie varianti), gli interventi abbastanza sistematici del copista, di carattere quasi esclusivamente grafico, potrebbero forse risultare non del tutto inutili ai fini, per esempio, di un accertamento della fisionomia linguistica del testo e dell'eventuale frequenza, poniamo, di grafie italianizzanti.

Notizie sulla vita e l'opera di Giovan Domenico Bevilacqua

Le informazioni biografiche e bibliografiche relative all'autore sono, in verità, scarsissime. Rimangono tuttora sconosciuti sia il luogo sia la data di nascita e di morte. Ripetendo perlopiù, di citazione in citazione, i me-

desimi dati, la più soda erudizione italiana settecentesca – da Crescimbeni a Zeno, da Argelati a Quadrio, da Mazzucchelli a Paitoni, a Tiraboschi – mentre non fa mai menzione della *Reyna Matilda*, si limita a ricordare, dell'autore, un'altra sola, più fortunata opera poetica a stampa in lingua italiana, la traduzione in ottava rima del *Ratto di Proserpina* di Claudiano, introdotta, *in limine*, da pochi «Componimenti di diversi sopra la presente traduzione» e pubblicata a Palermo da Giovan Francesco Carrara nel 1586, insieme a una non trascurabile raccolta di sue rime (fra le quali «alcune fatte a richiesta di altri»), per la massima parte sonetti, 85 in tutto, oltre a tre canzoni. Il luogo di stampa, la scelta dichiaratamente partigiana dell'argomento (il mito autoctono di Cerere e Proserpina che rivendica alla Sicilia il primato delle origini e dei primi sviluppi dell'agricoltura), nonché tutto quanto l'apparato paratestuale vincolano strettamente la genesi e la confezione dell'opera ai confini geografici e all'orizzonte politico e culturale del vicereame di Sicilia di quell'estrema stagione cinquecentesca (cfr. McDonald, 2000-2002). Numerati componimenti poetici latini e italiani del Bevilacqua vedono sparsamente la luce in quel medesimo giro d'anni, sempre in Sicilia, in modeste pubblicazioni d'occasione. È curioso, conviene intanto osservare, che le due opere, il *Ratto* e la *Reyna*, non siano pubblicate direttamente dall'autore, ma escano entrambe, quasi a volerne testimoniare la discrezione e la ritrosia, per le cure e sotto la corresponsabilità e l'amichevole mediazione editoriale altrui. Dai paratesti delle due pubblicazioni dipende la massima parte delle informazioni relative a Giovan Domenico Bevilacqua di cui oggi disponiamo.

La lunga lettera di dedica del *Ratto di Proserpina* a Francesco Moncada (1569-1592), principe di Paternò e duca di Montalto, è sottoscritta dal letterato galatese Antonino Cingale, al quale anche si devono gli Argomenti in ottava rima e le Allegorie in prosa che corredano i tre libri del poema, secondo il modello proposto da qualche decennio dalle edizioni correnti dell'*Orlando Furioso*. Grandi, a suo giudizio, i meriti della traduzione, perché l'autore, qualificato come «Secretario» e «affettionatissimo creato» del giovanissimo dedicatario,

non discostandosi punto dalla vera intentione di Claudiano, con sommo giudizio nella stretezza de' nostri versi d'ondecim sillabe, e dell'obbligo delle rime, truova parole tanto proprie ad esplicarle, e dichiarare i concetti dell'autore, che a chi voglia farne riscontro col testo latino, non potrà se non indurre molta maraviglia (Bevilacqua, 1586: 11-12 n.n).

Ma la «dotta e vaga traduzione», prosegue la lettera, tanto più è degna di lode in quanto il Bevilacqua,

occupatissimo ritrovandosi egli perpetuamente ne' negotij del suo carico, non se gli è mai data un'ora intiera da poter remotamente applicarsi a questa compositione, sì che e da i negotianti, e dall'obbligo

insieme delle espedizioni, nelle quali ad ogni momento si vede immerso, non sia stato importunamente distratto, e disturbato (Bevilacqua, 1586: 12 n.n).

Un'attività letteraria la sua, insomma, come anche l'esempio della traduzione dimostra, di secondo o terzo grado, eterodiretta, per dir così, mediata, riflessa, esercitata sempre, allora e in seguito, con parchezza e intermittenza, all'ombra e al servizio di una corte mecenazia, frammezzo alle «mille mie disaventure, / che di noie ad ogn'hor m'ingombran l'alma», ai «mill'aspri assalti onde molesta / Vita menar mi fan Fortuna, e 'l Mondo» (come lo stesso Bevilacqua, con formule stereotipe, confessa in un sonetto), nell'ambito, non so se ai margini, del mestiere di segretario, del quale essa pur costituisce una funzione e un ornamento. Non è senza significato che proprio all'idea di segretario e ai rapporti col principe accenni lo stesso Cingale nell'Allegoria del terzo libro del *Ratto*:

Da manifestar Giove a gli Dei, avanti di sé raunati, la cagione, per che di volontà sua sia stata Proserpina da Plutone rapita, può ciascun Prencipe prender essempro di non mostrar diffidenza a coloro, che da lui sono già stati eletti, & ammessi alla comunicanza de' suoi secreti, sì che non paia loro strano veder l'esecuzione d'una cosa deliberata, prima d'intender la ragione, per che tal deliberatione si convenga. Et all'incontro gli Dei, che vietati da Giove, per molta compassione, c'habbiano a Cerere, non usano palesarle il rapitore, porgono documento a ciascuno di non rivelar il secreto dal Signor, o amico confidatoli (Bevilacqua, 1586: 62 n.n).

Strettissime e dirette, anche in virtù di un'accorta politica matrimoniale, la consuetudine e le relazioni con la lingua e la cultura spagnola alla splendida corte, divisa fra Caltanissetta e Palermo, di Francesco Moncada, figlio di Cesare, morto prematuramente nel 1571, e dell'energica Aloisia de Luna e de Vega, andato sposo nel 1585, non appena sedicenne, a Maria d'Aragona e La Cerda, meno giovane d'età: nozze encomiate dallo stesso Bevilacqua nell'epitalamio, ugualmente in ottava rima, che chiude, in coda al *Ratto*, il suo bipartito canzoniere. L'immane catalogo delle qualità fisiche e morali della sposa, che «Chiara ne fanno, e manifesta fede / Di quel sangue Real, onde ella è herede», comprende anche un'ottava come questa:

Che non può far ancor ove risuona
L'alta armonia de le parole accorte,
Se torre a Giove allhor ch'irato tuona
L'aspre saette è ben possente, e forte?
E quella sorda, ch'a null'huom perdona,
Crudel, acerba, inessorabil Morte,
Far può, che mansueta, e pia diventi?
E se tornar può in vita i corpi spenti?

Quanto diversa, nella realtà, la sorte che attendeva lo sposo, destinato a morire di malaria, non appena ventitreenne, di lì a pochi anni, nel 1592: data da tenere eventualmente presente per la biografia del Bevilacqua e la circostanza del suo (definitivo?) ritorno dalla Sicilia a Napoli.

Il volgarizzamento e le rime fanno fede di una ben assimilata cultura umanistica e di una disinvolta padronanza degli strumenti linguistici, metrici e retorici dell'arte poetica toscana e della tradizione poetica, epica e lirica, di marca petrarchistica e ariostesca, volenterosamente sperimentati a contatto con una cerchia solidale e concorde di poeti e letterati siciliani, non senza l'apporto della biblioteca di corte, particolarmente ricca sul versante toscano, come si evince dall'inventario che se ne conserva. Alcuni di loro – come Leonardo Orlandini, Filippo Paruta, Argisto Giuffredi, Girolamo Branci – fanno capo alle esperienze delle Accademie palermitane degli Accesi e dei Risoluti. Comuni – oltre a un'attardata frequentazione della poesia latina, di gusto, si direbbe, meno umanistico che gesuitico – lo spirito di emulazione, il paragone delle due lingue, la determinazione di voler contribuire a far uscire la cultura isolana dalla condizione di generale arretratezza e immobilismo che tuttavia la contrassegnava, l'ambizione di fondare la rinascita di un autonomo, pur modesto, spazio poetico siciliano nel parnaso letterario contemporaneo: sotto la protezione di Francesco Moncada (del cui stemma e motto si fregia il frontespizio della stampa), il quale si diletta, scrive ancora Antonino Cingale, «della lettura delle cose poetiche [...] sieno nella Latina lingua, sieno nella Toscana, o pur nella Spagnuola Castigliana». Sicché,

Quando prese la lira e cantò queste
Purgate rime Bevilacqua, Oreto
Punse d'invidia Tebro, Arno, e Sebeto,
Godendo intento a quel cantar celeste,

come si esprime con enfasi laudatoria, attraverso la convenzionale sineddoche dell'onomastica fluviale, il trapanese Leonardo Orlandini. Sulla medesima lunghezza d'onda, anzi ancora più sperticato ed eccessivo, l'elogio che al traduttore, apostrofato con l'iperbole pur di maniera di «novello Homero», rivolge il palermitano Sebastiano Ansaloni, l'autore del fortunato *Almanacco perpetuo di Rutilio Benincasa*:

Italia ricca fai d'un tanto dono;
Sì che per te gioioso il tuo Sebeto
Più che mai chiari versa i suoi cristalli.

E Sicilia inalzando, al dolce suono
De le tue rime, allegre fuor d'Oreto
Menan le Ninfe gratiosi balli

Oreto, il fiume, o piuttosto torrente che lambisce Palermo, designa ancora, naturalmente, la città dove in quel momento il Bevilacqua soggiorna; ma il «tuo Sebeto» non può che alludere alla napoletanità dell'autore, originaria o forse acquisita, come il cognome lascerebbe magari supporre. Che Napoli sia il suo «patrio nido», oltre che la lettera dedicatoria della tragedia, come vedremo, lo confermano alcuni sonetti del canzoniere amoroso, in particolare il sonetto «Poi ch'io parti' dal mio caro soggiorno / A cui diè 'l nome pria vaga Sirena»: Partenope, appunto; ed altrove, ugualmente di Napoli:

Là 've fra 'l salso humor bagnando il piede
 Pausillipo maggior rende il diletto,
 A me, piaggia gentil, fosti ricetto,
 qual sotto 'l Ciel non so s'altro si vede.

Dopo il dispatrio siciliano, di cui ignoriamo le motivazioni e gli esatti termini cronologici, la composizione e la pubblicazione della tragedia *La Reyna Matilda* comportano dunque il trasferimento, non sappiamo quando, anzi il rimpatrio del Bevilacqua a Napoli, al servizio, nel declino dell'età, di un nuovo padrone: con un intervallo di più di dieci anni, a quanto pare, di pubblico silenzio letterario, se dobbiamo almeno stare alla successione delle stampe. Soccorre, anche in questo caso, la fondamentale testimonianza della lettera di dedica della tragedia, indirizzata «A la Illustrissima y Excellentissima Señora Doña Iuana Pacheco Princessa de Conca» e sottoscritta con la data «De Napoles a X de Iulio 1597», come abbiamo già ricordato, da Alexandro Pera, «criado, y Capillan», quale si sottoscrive, della dedicataria. L'abito e la professione di cappellano dell'intermediario saranno pur da mettere in qualche relazione con le finalità e i caratteri di un'operazione fortemente motivata in senso religioso e ascetico.

Genesi e composizione della tragedia

Il capuano Alessandro Pera non appartiene forse alla categoria di coloro che Maria Corti avrebbe designato col titolo di «fantasmi» (Corti, 1969: 8-9). Il suo nome capita più volte di incontrarlo negli annali della storia letteraria napoletana a cavallo fra Cinque e Seicento, anche in rapporto con personaggi non già di secondo piano. Lo si ricorda, in particolare, come intrinseco e corrispondente epistolare del concittadino, primicerio della cattedrale di Capua e tassofilo Camillo Pellegrino (autore egli stesso di versi spagnoli), nonché, anche per le rime, di Giovan Battista Marino, al cui claudianismo non doveva essere ignoto il volgarizzamento del *Ratto di Proserpina*. Questo trinomio – Tasso (il Tasso napoletano, il Tasso della composizione del *Mondo creato*, della *Conquistata*, dei *Discorsi del poema eroico*, usciti, al pari del *Dialogo dell'impresa*, per le stampe medesime di Stigliola nel 1594, oltreché del mezzo centinaio di rime composte

per Matteo di Capua e il suo *entourage*), Pellegrino (l'autore del dialogo *Il Carrafa ovvero della epica poesia*)², il Marino degli esordi – bene delimita lo spazio letterario della Napoli di fine secolo che fa da sfondo all'esperimento de *La Reyna Matilda*. Non più che da sfondo, direi. È un punto, questo, sul quale conviene preliminarmente insistere. Curiosa e stravagante quanto si voglia, la tragedia di cui ci occupiamo va intesa, in ogni caso, come un esperimento non solo poco più che privato, ma anche marginale, di retroguardia, di un autore i cui occhi, guardi egli alla Spagna o guardi all'Italia, alla tradizione poetica e drammatica italiana o a quella spagnola, sono sempre rivolti indietro piuttosto che avanti, al passato piuttosto che al futuro. Quanto alla dedicataria dell'opera, Juana de Zúñiga Avellaneda y Pacheco apparteneva a una famiglia fra le più cospicue della nobiltà spagnola del vicereame di Napoli. Nipote e al contempo cognata di don Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, conte di Miranda e viceré di Napoli nel decennio 1586-1595, nel 1589 aveva sposato Matteo di Capua d'Ávalos, che alla morte del padre, avvenuta due anni dopo, ne ereditò, insieme al principato di Conca, le immense ricchezze, tali da farne uno dei personaggi di rango e di censo più elevati dell'intero vicereame. La figura del principe di Conca e il fiorire delle lettere e arti alla sua corte sono stati al centro di un recente convegno di studi che ha riservato una debita attenzione anche alla *Reyna Matilda*³.

La genesi e l'occasione della tragedia vanno ricondotte al 1596, quando il Principe si trasferisce con la corte a Caiazzo, in Terra di Lavoro, per prendere possesso del nuovo feudo appena acquistato da Ercole de' Rossi di San Secondo. Il Bevilacqua, ancorché vecchio e infermo, come subito vedremo, è tuttavia al servizio del Principe in qualità di segretario, ufficio nel quale gli subentra, press'a poco in quel frangente, il ventisettenne Giambattista Marino, che proprio a Caiazzo concepì la prima idea dell'*Adone*. Ma nella circostanza il Principe, riferisce Alessandro Pera, gli accorda il distinto favore di non doverlo accompagnare nella trasferta (la qual cosa potrebbe anche significare, per il vecchio segretario, la formale cessazione delle sue mansioni), concedendogli il privilegio di rimanere a Napoli, accanto alla Principessa (che il 17 luglio doveva partorire il suo quarto figlio, Pietro, destinato a morire infante),

y en su casa [...] para que descansando gozasse las mercedes que su Excelencia le haze, y que pocos Señores hazen a los criados que no asisten atualmente al servicio, a que estan obligados: y esto por tener

² *Rime* (1584) di D. Benedetto Dell'Uva, Giovanbatista Attendolo, et Cammillo Pellegrino, con un brieve discorso dell'Epica Poesia (in verità, un dialogo: interlocutori, Giovan Battista Attendolo e Luigi Carafa, principe di Stigliano); quindi *Il Carafa. Dialogo sull'epica poesia, nel quale mise la Gerrusalemme liberata del Tasso innanzi al Furioso dell'Ariosto* (1588); in edizione moderna, lo si legge in Weinberg (1970-1974).

³ Si veda la nota 1.

respeto (como Señor de gran pecho) a las enfermedades, que con la vegez se le han cargado.

Ma «por no quedarse el buen criado del en todo mano sobre mano, antes mostrarse en algo agradecido», mette mano alla composizione, niente meno, di una tragedia, e di versi finirà con lo scriverne, con incontinenza senile, addirittura 4299, alcune centinaia di più di quanti ne avesse mai pubblicati nel corso di tutta la sua vita, ma anche una misura esorbitante, nonché per le spagnole, per le stesse tragedie italiane (l'archetipo della *Sophonisba* ne conta meno della metà, il *Re Torrismondo* quasi un migliaio di meno). E per vieppiù dimostrare la propria devozione e riconoscenza, sceglie di scriverla nella lingua della Principessa, una lingua certo radicata nelle abitudini della corte e che egli doveva padroneggiare con agio, non solo sul versante burocratico e amministrativo, ma anche su quello letterario (le funzioni di segretario dovevano abbracciarli entrambi); una lingua, per altro, che non risulta egli avesse mai usato in versi prima di allora: un dato, questo, che si farebbe non poca fatica ad accettare e sul quale si desidererebbe un supplemento di informazione. Come scrive il Pera: «no poca maravilla me ha dado, que siendo él Napolitan haya professado, y acertado tanto en esta lengua, como lo que se vee». Né l'omaggio si limita alla lingua, ma riguarda tutta quanta l'invenzione della *fabula*, ambientata nella Catalogna al tempo della *Reconquista*, «En esta tan gentil, i deleytosa / Ciudad de Tarracon» (I, 1, vv. 6-7), di cui il Bevilacqua è in grado, per esempio, di menzionare con precisione uno dei monumenti archeologici romani più caratteristici e famosi, la cosiddetta Torre des Escipions:

[...] hasta el llano,
 Adò (aunque no entera) se levanta
 La venerable estatua del famoso
 Scipion Africano [...] (II, 1, vv. 1510-1513).

Elementi ispanici ne La Reyna Matilda

Se la *fabula* è *ficta*, l'ambientazione spagnola, conviene precisarlo fin d'ora, non è affatto fittizia, puramente esteriore, di maniera, come capita pur di trovare in alcune tragedie italiane di quegli anni, per esempio in una tragedia d'arme e d'amore che condivide curiosamente con la nostra il nome dell'eroina eponima, la *Mathilda* di Giacomo Guidoccio, veneto di Castelfranco, pubblicata a Treviso nel 1592 e ambientata in una Granada indeterminata, immaginaria, fuori dello spazio e fuori del tempo (per restare in tema di onomastica, a semplice titolo di curiosità si ricorda che Matilde sarà anche il nome della nobile protagonista di una commedia di Lope, *La resistencia honrada y condesa Matilde*, composta probabilmente fra il 1599 e il 1603). Che Bevilacqua conoscesse la tragedia del Guidoccio, possiamo, chissà, non escluderlo, ma gli eventuali rapporti fra i due testi si

limitano a pochi dettagli esteriori: oltre al nome della protagonista, certo il più significativo, il fatto che anche la regina granadina muoia di veleno, però di morte volontaria, come Sofonisba.

Il colore locale e temporale, l'ossatura spagnola della *Reyna Matilda* sono altrimenti precisati con cura minuziosa, con puntigliosa attenzione alla cronologia e alla geografia della *Reconquista*, sulla scorta, è lecito ipotizzare, delle tante opere spagnole di erudizione storica e geografica che il segretario poteva consultare nella cospicua biblioteca di Palazzo, sulla quale ritorneremo. Sullo sfondo, appunto, della *Reconquista*, «en este tiempo que los moros / Echados d'este Reyno toda via / Gran parte ocupan de la noble España» (I, 4, vv. 993-995), fra vittorie e sconfitte, a ridosso de «La jornada de Fraga memorable» (I, 4, v. 1134) del 17 luglio 1134 che aveva visto la disfatta di Alfonso I d'Aragona, la finzione romanzesca della *fabula*, non senza qualche sfasatura, è punteggiata di riferimenti alla realtà storica del periodo (ma anche alla materia arturiana), come si evince, fra l'altro, dall'impronta medievale dell'onomastica: Matilda, Brisenda, Svero, Otoger Aglante; ma sono altresì nominati personaggi storici come Pelayo, Almançor (la cui morte in battaglia è qui attribuita alla mano di Otoger), Hamech (è il noto medico arabo, il cui nome continuava ad essere associato nel Rinascimento a un rinomato elettuario, a procurare al Conde de Tortosa il veleno per uccidere la Reyna Matilda), Geldruda. Alcuni riferimenti dovevano compiacere la devota Principessa, come la menzione, per esempio, del monastero di Montserrat:

[...] aquel sacrado templo
 (Aquel qu'en Monserrat es dedicado
 Ala que mereció ser elegida
 Antes de todos siglos, de los cielos
 Reyna, i madre de Dios, hija, i esposa) (I, 4, vv. 1017-1021).

Una Spagna antica, sacra e guerriera, sì, ma anche una Spagna moderna, festosa e profana. La rappresentazione e l'esaltazione dei valori e dei costumi spagnoli si spinge, nella IV scena del IV atto, fino alla celebrazione della tauromachia (vv. 3532-3539), «la fiesta de más arraigo en España, y, sobre todo, la más peculiar y característica de la nación española», come ha scritto Valle Ojeda in un saggio dedicato, alcuni anni fa, alla «corrida de toros» nel teatro del Siglo de Oro (Ojeda, 2009: 78); e sono versi sui quali aveva a suo tempo richiamato l'attenzione Alfredo Hermenegildo (Hermenegildo, 1961: 431-432; Hermenegildo, 1973: 426). La corrida, come predispone il Presidente del Consejo supremo, dovrà svolgersi «en este llano» (v. 3526), di fronte al Palazzo reale. Ma siamo a Tarragona, o siamo a Napoli? Come ricorda Domenico Antonio Parrino (1642-1716), si deve al viceré e zio della Principessa di Conca la sistemazione, proprio nell'ultimo scorcio del secolo XVI, di «quel maestoso piano, che si vede fino al dì d'oggi davanti al Regio Palagio, il quale serve non meno alle milizie di Piazza d'Armi, che d'Anfiteatro degnissimo alla Nobiltà, in occasione di Giostre, Giochi di Tori, Tornei, ed altri spettacoli d'allegrezza» (Parrino, 1692: 365). Altri

giochi, oltre alla corrida, rimandano ancora alle consuetudini della corte vicereale napoletana:

I pues ninguno ha de faltar de quantos
 luego por estas partes se acostumbran,
 I señaladamente el de las cañas,
 Orden dareys, que tras de aquestos haya
 El de la lucha [...]
 [...].
 La vista del correr de los cavallos
 De qualquier casta, i especie no se dexa;
 [...].
 Haya allí un cadahalso, donde puedan
 Ver los juezes a quien devràse el premio (IV, 4, vv. 3542-3561).

Un contesto nel quale trovano conveniente posto anche le rappresentazioni teatrali, nella fattispecie comiche:

En la sala mayor a un cabo d'ella
 Se aderece una scena, que demuestre
 Ciudad, para que en ella artificiosa
 Comedia con fingir se represente (IV, 4, vv. 3512-3515).

Mi sono diffuso su queste citazioni per almeno due ragioni. Per mostrare, da una parte, come la trama della tragedia dal Medioevo favoloso e leggendario della *Reconquista* pur rimandi a ogni tratto ad aspetti e momenti della realtà contemporanea, all'attualità della vita di corte di fine Cinquecento, non importa se di una corte spagnola o spagnolesca. E verrebbe persino fatto di domandarsi se taluni spunti dell'aggrovigliato romanzo *noir* sotteso al *plot* tragico non possano eventualmente alludere a concreti, specifici episodi della cronaca cortigiana di quegli anni: senza che questo implichi, s'intende, da parte del devoto segretario in quiescenza, un giudizio comechessia critico sulla corte neppure lontanamente paragonabile a quello espresso, poniamo, dal Tasso nei confronti del «magazzino delle ciancie» dell'*Aminta* (I, 2, vv. 565-607). A un altro aspetto della realtà italiana contemporanea, oltreché della stessa esperienza personale e professionale dell'autore, rinvia, poi, un tema che nella tragedia registra uno sviluppo inconsueto, anche sotto il profilo quantitativo, e di notevole interesse, il tema della giustizia e delle leggi, tema che meriterebbe un'analisi più ravvicinata, non soltanto per il suo significato in sé, ma anche in rapporto, magari, al rilievo che esso assume nella tragedia italiana del pieno e del tardo Rinascimento, in particolare nell'esperienza di Giambattista Giraldi, come alcuni studi recenti hanno dimostrato (si vedano, in particolare, Bertini, 2008; Bertini, 2010). A impersonare il tema, la figura del Presidente del Consejo supremo, che spicca anche per l'alta frequenza della sua presenza sulla scena: nella sua duplice funzione di *detective* e di giudice, antagonista implacabile del malvagio Conde de Tolosa; e ho usato deliberatamente il termine *detective*, a proposito di una trama delittuo-

sa imperniata su un veneficio, ricca di colpi di scena e dove hanno parte procedimenti investigativi di tipo indiziario e congetturale (termini come «indicio», «indicios», «congetura», «congeturas» ricorrono più volte sulla bocca del Presidente). Inflexibile nel fondare le cause «en mi sciencia, i conciencia, i juntamente / En verdad, i razon» e nel conseguente convincimento che «No mas que una / Es la verdad; entera, i no partida / Ha da ser la razon» (I, 3, vv. 856-860), il Presidente non cessa di rinfacciare al Conde il primato delle leggi municipali e degli statuti del regno sull'arbitrio del potere e della forza:

No dan tal orden nuestros estatutos;
Si no (segun la claridad requiere
De la persona assi como del caso)
Termino competente a defenderse (I, 3, vv. 930-933);

Que como su ordenado curso tiene
El Sol sin exceder, o parar nunca;
Assi tienen sus terminos las leyes
En conocer i terminar las causas,
Los quales abreviar ninguno puede (I, 3, vv. 966-970);

«El que disponen nuestros estatutos. / I a lo que vos Señor os obligastes» (III, 1, vv. 2205-2206); «tal siendo la orden / De las municipales nuestras leyes» (III, 1, vv. 2217-2218); «Lo que por ley haze en favor del reo, / Quiere la ley que se execute todo / Hasta una tilde» (III, 1, vv. 2291-2293), ecc. Non meno interessante e sintomatica la sua ferma presa di posizione nei confronti del duello:

Mi parecer seria qu'en todo caso
Por ofensas privadas se quitasse
El desaffio, i uso del duelo.
Porque qual mas incierta prueba al mundo
Hay del duelo? o qual sucesso cierto
D'el se puede esperar por mas que sienta
En si tener razon, el que la tiene?
O quien piensa que Dios està obligado
A quien tiene razon dar la vitoria? (III, 1, vv. 2376-2384);

e la memoria corre, per esempio, al Giraldi dell'*Arrenopia* (V, 1, vv. 2777-2781):

Né pur questo vist'ho, ma visto ho anchora
Vincer colui che si era armato al torto,
Et perder chi a ragion prese havea l'arme,
Il che mostra incertissima la prova
Del duello, et ingiusta [...],

e, soprattutto, del primo dialogo *Della vita civile*.

Ma gli esempi prodotti vorrebbero anche ragguagliare su alcuni caratteri del linguaggio tragico dell'autore («un castellano muy acceptable», del resto, a giudizio di Hermenegildo) (Hermenegildo, 1961: 421; Hemenegildo, 1973: 418), un linguaggio di tono medio, discorsivo (ma talora anche umile, 'comico'), tendenzialmente privo di orpelli retorici (di là dalla diffusa presenza della figura dell'anadiplosi, o di similitudini di gusto narrativo), tutt'altro che grave, sublime, magnifico, come sarebbe spettato, di norma, allo stile tragico (e d'altro canto affatto privo del *pathos* lirico programmaticamente riservato, nella tragedia italiana, ai Cori, dalla *Sophonisba* al *Re Torrismondo*): in accordo con un'altra caratteristica fondamentale della tragedia del Bevilacqua, la tendenza alla contaminazione coi generi meno elevati della commedia e della novella. Si pensi, per esempio, alla presenza, nella tavola dei personaggi, di *personae* umili come Elvira, «camarera de la Reyna» (per di più, ingravidata dal Conde de Tortosa), come Merino, «botillero de la Reyna», o come l'Alguazil de campaña (per non dire della «selvaja esclava / [...] / Siendo negra tambien», II, 1, vv. 1342-1346): e tutte con funzioni attive nell'economia della trama; alle complicazioni macchinose e romanzesche dell'acquisizione e della somministrazione del veleno e del contravveleno; all'artificio della falsificazione del «villete», o dell'ipotizzato travestimento in abiti maschili di Elvira e della schiava, ecc. Valgano ancora un paio di esempi di stile 'umile', prosastico. Le parole di Amerigo, il maggiordomo del Conde de Tolosa, in dialogo col suo 'compañero' Gomez, a proposito degli accorgimenti messi in opera affinché il Conde possa penetrare nella torre dove è rinchiusa Matilde:

Haviendonos de mucha ayuda sido
 El vinagre, que usamos, empapando
 Con el aquella fabrica muy tiessa
 Que con menos estruendo a deshazerse
 I a caer de mano en mano vino (II, 1, vv. 1571-1575);

o, ancora, le parole che suggellano il monologo di Merino, pronto a fuggire subito dopo aver offerto con l'inganno a Matilde il veleno:

Por el camino de los Pireneos
 Me passarè a Francia. Tras me venga
 Quien me buscar. [...]
 [...] allà se avengan;
 I muera el Conde, el cavallero, i muera
 El copero, i la Reyna, i todo el mundo (III, 5, vv. 2717-2724).

Questi sviluppi novellistici e 'comici', nel gusto, si direbbe, di certe innovazioni drammaturgiche giraldiviane, sono probabilmente da annoverare fra gli aspetti più caratteristici e originali dell'esperienza tragica del Bevilacqua. Non aveva poi forse torto una fine medievista della prima metà del secolo scorso, Dorothy L. Sayers, celebre autrice, nonché

di un'incompiuta traduzione inglese della *Divina Commedia*, di popolari romanzi polizieschi e presidentessa per quasi un decennio dell'autorevole Detection Club di Londra, a interpretare le regole del romanzo poliziesco, come si diverte una volta a fare, sulla falsariga delle norme aristoteliche, a sovrapporre la tragedia al *detective novel*, la *Poetica* dello Stagirita alle *Twenty Rules for Writing Detective Stories* di S. S. Van Dine (Sayers, 1936)⁴.

Per tornare là dove avevamo preso le mosse, sulla scorta della lettera dedicatoria, alla storia esterna della tragedia, una volta che la ebbe terminata il Bevilacqua volle affidarla allo stesso Pera, altrettanto versato, evidentemente, nella lingua spagnola, non solo «para que la reconociese», ma anche perché la «diesse a algun diligente escritor a transladarla, non pudiendo hazerlo el por temblarle la mano». Fattane eseguire la trascrizione, nell'ipotesi di darla alle stampe, «pues me parecia la obra no menos por la materia, que por el estilo, dina de ser vista, y leida de personas entendientes», poiché l'autore «por su mucha modestia en esto de hazerla imprimir iba muy recatado, sin resolverse a ello», il cappellano vi provvede egli stesso, ponendola sotto la protezione della pia Principessa, certo che essa, quando avrà modo di leggerla, troverà la tragedia degna «de su Cristiana piadad». Parole, queste, che dovranno essere tenute presenti nella valutazione delle motivazioni pietistiche ed edificanti esibite con alta frequenza in una tragedia che tutto lascia credere fosse destinata a essere letta prima ancora che recitata e la cui lettura avrebbe dovuto conformarsi alla «Cristiana piadad», appunto, della dedicatoria e prima lettrice dell'opera: alla quale pietà corrisponde perfettamente, nell'azione della tragedia, la «real i tan Cristiana / Piadad» (vv. 3732-3733) della protagonista, come la celebra, nella I scena del V atto, il Presidente del Consejo supremo, ancora ignaro della morte imminente di lei. E se dovessimo ipotizzare, per l'opera, un pubblico cortigiano spagnolo o ispanizzante, quanto si voglia numerato e circoscritto, a me piacerebbe pensarlo composto, prima ancora che di lettori «entendientes», di lettrici non meno pie e devote che sentimentalmente partecipi della *suspense*, delle emozioni e dei complicati viluppi delittuosi, romanzeschi e avventurosi della trama. Un pubblico di «Donne cortesi» come quello a cui si era rivolto, quasi vent'anni prima, il Prologo dell'*Athamante*, l'orrorosa tragedia di «duol, lagrime, e morti», di gusto senecano, degli Accademici Catenati di Macerata: «Adunque a Voi / Tai spettacoli son dilette e cari?»⁵ (epperò non parlerei in nessun modo, a proposito della *Reyna Matilda*, di senecismo).

⁴ Quindi in Sayers (1946: 178-190); e in traduzione italiana, con qualche taglio e col titolo *Il racconto poliziesco secondo la Poetica di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso* (Sayers, 1980).

⁵ *Athamante*. La paternità della tragedia è attribuita a Gerolamo Zoppio ([Zoppio] 1579).

I debiti de La Reyna Matilda nei confronti del modello della tragedia italiana

«Tragedia escribirás cano y maduro», consigliava Bartolomé Leonardo de Argensola in una nota epistola in terza rima indirizzata a Juan de Arguijo ([Leonardo de Argensola] (1786): 101). L'accennato contesto apologetico, edificante, spiega forse anche la scelta del vecchio, malridotto segretario di prendere congedo dal servizio cimentandosi, nonché nella lingua pur del servizio medesimo e della dedicataria dell'opera, nel genere che la trattatistica, dietro le pedate di Aristotele, collocava, insieme al poema eroico, al vertice della gerarchia dei generi letterari. Per quanto riguarda l'area spagnola, è stato più volte osservato, fra gli altri da Frolidi, «que en torno a los años 80 se inicia una nueva fase teatral caracterizada por una serie de experimentaciones dirigidas sobre todo a la tragedia» (Frolidi, 1999: 17). Bevilacqua poteva ben conoscere, per esempio, le tragedie di Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Andrés Rey de Artieda, stampate tutte, appunto, nel corso degli anni Ottanta: mentre le tragedie di Cristóbal de Virués, ancorché scritte in Italia all'incirca in quei medesimi anni, saranno pubblicate a Madrid soltanto nel 1609; che Bevilacqua abbia potuto averle fra le mani manoscritte, possiamo soltanto assumerlo, in mancanza di altri elementi, come una semplice ipotesi. Ma certo il segretario – una figura, aggiungo, che da tempo era entrata, sotto varie denominazioni, nella tavola delle «persone che parlano» nella tragedia: la ritroveremo anche in Spagna, per esempio, nella *Nise lastimosa* del Bermúdez – doveva essere bene al corrente dei modelli e delle vicende della tragedia italiana dell'intero secolo e conoscerne direttamente gli esemplari più significativi, compreso il *vient de paraître*. Una fondamentale testimonianza al riguardo è stata prodotta recentemente da Encarnación Sánchez García, che in un inventario pur parziale della biblioteca di Matteo di Capua, redatto nel 1607, accanto a un'abbondante sezione di opere in lingua spagnola, letterarie, storiche, geografiche, ascetiche ecc. (ma l'unica opera teatrale risulta essere la *Celestina* nell'edizione di Alcalá, 1569, oltre, s'intende, a un esemplare della stessa *Reyna Matilda*: ci piacerebbe sapere quale fine abbia fatto!), ha riscontrato la presenza, notevole da ogni punto di vista, di un folto gruppo di testi teatrali italiani, nella fattispecie tragedie⁶. Così, la *Sophonisba* di Trissino (a cominciare dalla *princeps* romana del 1524, se ne contano forse venticinque edizioni nel corso del Cinquecento), un Seneca tragico volgare (presumo trattarsi del volgarizzamento del Dolce dell'intero *corpus* delle tragedie senecane, compresa l'*Octavia*, Venezia, 1560), una «Medea di Euripide greca et latina» (forse la traduzione latina dello scozzese James Buchanan, ma non sono in grado di individuare l'edizione), ma anche alcune tragedie italiane di fine secolo: la *Rodopeia* di Leonoro Verlatto (1582), l'*Astianatte* di Bonigianni Gratarolo (1589), l'*Arsinoe* di Nicola degli Angeli (1594), la *Niobe*

⁶ Rimando alla sua relazione citata nella nota 1.

del padre servita Giovanni Angelo Lottini (1595), oltre, naturalmente al *Re Torrismondo* del Tasso che nel corso dell'anno 1587, nel quale vide la luce, conobbe non meno di una dozzina di edizioni (e accanto al *Torrismondo* l'inventario registra anche la presenza dell'*Aminta*, in due distinte edizioni); si aggiunga un numero imprecisato di «Diverse tragedie, in octavo, in pergamena». La biblioteca possedeva inoltre, ma non aveva beninteso potuto servirsene il Bevilacqua, uno dei testi più rappresentativi della pratica corrente del teatro latino gesuitico, il *Crispus* di Bernardino Stefonio, nella *princeps* di Roma, 1601. Vale forse la pena di segnalare che nell'ultimo decennio del secolo XVI, di contro alla generale decadenza delle rappresentazioni denunciata, per esempio, da Angelo Ingegneri (1598)⁷, le opere fondative della tradizione tragica italiana sembrano conoscere un ultimo sussulto di vitalità nel mercato editoriale, con la ristampa, fra l'altro, delle tragedie di Trissino (*Sophonisba*, 1595), Rucellai (*Rosmunda*, 1593), Girdali (*Orbecche*, 1594), Speroni (*Canace*, 1597), Dolce (*Mariana*, 1593; *Le Troiane*, 1593; *Ifigenia*, 1597); Groto (*La Dalida*, 1592 e 1595; *La Hadriana*, 1599): un *revival* che sarà forse da mettere in relazione con la pubblicazione, proprio in quel torno di tempo, di alcune fra le prime trattazioni teoriche e critiche specificamente dedicate al genere tragico, come i *Discorsi intorno alla tragedia* di Niccolò Rossi e il *Discorso della tragedia* di Gabriele Zinani, apparsi entrambi nel 1590 e che il Bevilacqua avrebbe potuto conoscere (mentre soltanto nel 1598 vedrà la luce il citato trattato di Angelo Ingegneri).

È ben probabile che il Segretario avesse dimestichezza con i testi in ispecie della sezione teatrale italiana della biblioteca del principe di Conca; non escluderei, anzi, che proprio la loro conoscenza possa avere influenzato la sua scelta di sperimentare il genere tragico. Eppure una ricerca analitica e puntuale dell'eventuale incidenza sulla *Reyna Matilda* di questo o quel testo tragico, presente o meno nell'inventario citato, sarebbe forse, tutto sommato, oziosa. Di citazioni intertestuali, di formule, di lamentazioni, di sentenze, se ne potrebbero produrre, in verità, in gran numero, quasi ad apertura di libro: «Ahy muerte, ahy cruel muerte, tu de todos / Aborrecida, a mi sola aborreces» (I, 1, vv. 131-132); «o fiera mas que tigre, / O mas que aspide sorda» (I, 1, vv. 140-141); «Pues el siempre llorar de dia i noche» (I, 1, v. 171); «Qu'hombre, e' qual no de azero, mas de carne / Coraçon tenga» (I, 1, vv. 180-181); «No plega a Dios, que tan cruel yo fuera» (I, 1, v. 252); «Mas como a las mudanças / Todas las cosas del estado humano / Sugetas son» (I, 1, vv. 329-331); «En ti solo, Señor, confio i espero» (I, 1, v. 385); «Estraño, i nunca mas oido caso» (IV, 1, v. 3015); «Ahi Matilda, mi Reyna / Muerta eres tu, yo viva» (V, 1, vv. 3839-3840), «Ahy sueño quan saliste verdadero» (V, 1, v. 3900), «Grandes gemidos oygo, i grandes voces, / Vozes en ton de quexas, i sospiros» (V, 2, vv. 3932-3933), ecc. Luoghi comuni, tessere della grammatica tragica, maglie del tessuto

⁷ Ora in Ingegneri (1989).

connettivo delle «tragiche querele». Quante volte abbiamo incontrato la lettera di espressioni siffatte, nella tragedia italiana del Cinquecento! Ma la convenzionalità, la ripetitività delle formule e degli schemi, non costituisce, precisamente, una delle caratteristiche peculiari, uno degli elementi distintivi, il più durevole, forse, fra i legati trasmessi dalla tragedia cinquecentesca italiana, per almeno tre secoli, al teatro europeo?

I debiti della *Reyna Matilda* nei confronti del modello della tragedia italiana quale si era venuta codificando, dal testo alla scena, fra *Sophonisba*, *Orbecche* e *Re Torrismondo*, sono anzitutto di ordine formale e strutturale, dall'osservanza delle unità aristoteliche dell'azione, del tempo del suo svolgimento (dall'alba al tramonto), e del luogo, alla divisione in cinque atti (e in scene), alla presenza del Coro «de mugeres Tarraconeses», che limitatamente a un paio di scene (IV, 3 e V, 2) partecipa anche al dialogo con i personaggi, alternando all'endecasillabo sciolto il settenario e la rima (anche per questo soccorrono numerosi gli esempi italiani). Fondamentale, soprattutto, la scelta, come metro dialogico, dell'endecasillabo 'blanco', l'istituto metrico vittoriosamente adottato dal Trissino per la rinascita della tragedia moderna e che col Giraldis aveva felicemente superato il collaudo della scena: che anche significa, con riguardo al versante italiano, il rifiuto dell'innovazione 'madrigalesca' (con la mescolanza di endecasillabi, settenari, più raramente quinari, liberamente rimati, anche al mezzo), sperimentata dallo Speroni nella *Canace* e ripresa più recentemente, fra l'altro, nel recitativo dell'*Aminta* e del *Pastor fido* (oltreché, proprio in quegli anni e nei successivi, da Federico Della Valle). Dove lo troviamo, a ripercorrere l'intera storia della poesia spagnola cinquecentesca, non soltanto drammatica, un testo originale che infili, uno dietro l'altro, quasi quattromila endecasillabi sciolti? Isocroni, sfilacciati e modesti quanto si voglia, di ritmo prevalentemente giambico, come li aveva scanditi nella *Sophonisba*, con costanza di metronomo, il loro inventore, e come si vede, per esempio, nel lungo monologo del Conde de Tortosa nella II scena del I atto, un monologo di ben 326 versi (mentre le più lunghe e per questo riprovate battute dell'*Orbecche* si attestano al massimo sul centinaio e soltanto in un caso sfiorano le due centinaia di versi); anche per questo escluderei che l'autore avesse in mente un'idea, purchessia, di spettacolo. Si conosce una sola tragedia spagnola perfettamente esemplata, sotto il profilo strutturale e formale, sul modello italiano, compresa la divisione in cinque atti (ma di endecasillabi sciolti ne conta poco più della metà), l'*Elisa Dido* di Cristóbal de Virués, non a caso definita, nel sottotitolo della *princeps* «Tragedia conforme al arte antiguo»: un modello di deliberato stampo classico, di paludata staticità, assolutamente incompatibile con gli accentuati trapassi dinamici della *Reyna Matilda*. Lo sciolto è anche il metro dialogico della *Nise lastimosa* di Jerónimo Bermúdez, che presenta tuttavia una divisione in quattro, non in cinque, atti; mentre nelle altre tragedie di entrambi gli autori, come anche nell'*Alejandra* di Lupericio Leonardo de Argensola, esso è eventualmente impiegato, nei dialoghi, accanto ad altri metri. Dei modelli italiani, per altro, il Bevilacqua rifiuta

ogni traccia di classicismo e di oltranza grecizzante, come per esempio la sticomitia, pur utilizzata da Bermúdez in entrambe le *Nise*. Ugualmente di gusto italiano, nella *Reyna Matilda*, i metri lirici dei Cori (tranne forse il quarto, una canzonetta di strofe isometriche di settenari, irrelati i primi sette, chiusi da una coppia a rima baciata comune a tutte le strofe): dalla canzone del primo (il cui schema metrico, seppure non molto frequentato nel Cinquecento italiano, non è estraneo all'esperienza lirica del Bernardo Tasso degli *Amori*), e del terzo, all'ottava rima del secondo, alla *lira* esastica dell'esodo. Il Coro, del resto, non è presente nella maggior parte delle tragedie spagnole.

Ma a confermare la dipendenza dai modelli italiani basterebbe, da sola, la scena d'apertura, una scena di fondamentale importanza strategica nella struttura della forma tragica, svolgendo anche, come accadeva in Euripide, la funzione di prologo, dovendo ragguagliare sull'antefatto dell'azione. Dedotto da alcuni esemplari greci (*Le Trachinie* di Sofocle) e latini (*l'Agamennone* di Seneca e *l'Ottavia*), il suo modello prossimo è il dialogo fra Sofonisba ed Erminia che apre la tragedia del Trissino. Ma non si contano le tragedie cinquecentesche italiane che hanno variamente ripreso quella scena, sostituendo eventualmente all'Erminia di turno, in dialogo con la protagonista, la figura topica della Nutrice: dall'*Orbecche*, dalla *Cleopatra* e dall'*Eufimìa* di Giraldo alla tragedia anepigrafa di Giuseppe Baroncini, dalla *Giocasta* di Ludovico Dolce alla *Cleopatra* di Alessandro Spinelli, dal *Telefonte* di Antonio Cavallerino alla *Fedra* di Francesco Bozza, dalla *Iephte* di Girolamo Giustiniano al *Re Torrismondo* di Tasso, dalla *Delfa* di Cesare Della Porta al *Cresfonte* di Gian Battista Liviera, dall'*Eutheria* e dalla *Cratasiclea* di Paolo Bozi alla stessa *Mathilda* di Guidoccio, alla *Merope* di Torelli (e a tante altre consorelle). Non credo che possa dirsi lo stesso per le tragedie spagnole. Un momento di rilievo funzionale, nella medesima scena, è poi offerto dal racconto, da parte della protagonista, di un sogno premonitore che contiene, avrebbe detto il Tasso postillatore della *Sophonisba* trissiniana, «nodo e scioglimento» della *fabula*. Facendo proprio il *tòpos* del sogno, anche in questo caso il Bevilacqua si attiene fedelmente ai modelli italiani (cfr. Ruggirello, 2005). La fedeltà si spinge fino alla ripresa di formule letterali: «Me parecia de verme, adò ni planta / Havia, ni hoja, ni de hyerva un hilo» (I, 1, vv. 291-292), e cfr. Trissino, *Sophonisba*, 103: «Esser pareami in una selva oscura»; o ancora: «quando veo, / o de ver me parece, qu'estos pechos, / Que le dieron la leche, sudan sangre?» (I, 1, vv. 228-230), che è reminiscenza del *Torrismondo*, 40-41: «Or le mura stillar, sudare i marmi / Miro, o credo mirar, di negro sangue», lampante fin nell'inciso così peculiare dell'*ars poetica* tassiana.

C'è tuttavia una differenza fondamentale. A dialogare, nella scena d'apertura della *Reyna Matilda*, non sono, come ci si aspetterebbe, la Regina, in funzione di protagonista, e la sua convenzionale 'spalla', la Nutrice (o una qualsiasi confidente), sono Brisenda, *aya* della Regina, e una *Criada* della medesima Brisenda. Un dialogo di alta temperatura sentimentale, di fondamentale rilevanza, come quello che dovrebbe configurare,

nonché la fisionomia psicologica degli interlocutori, l'intero svolgimento dell'azione e la peripezia della protagonista, è qui delegato alla mediazione di due comprimarie. Il baricentro della tragedia sintomaticamente si sposta, fin dall'inizio, dal centro verso la periferia. È vero che la tragedia s'intitola tuttavia *La Reyna Matilda*. Ma il personaggio della Regina, pur formalmente eponimo, ha perso di fatto, e prima di tutto sulla scena, la sua centralità. La Regina fa il suo ingresso e prende per la prima volta la parola al v. 2762, nella sesta e ultima scena del III atto – una breve scena, interlocutoria, che mette a confronto, per un'unica volta, i quattro protagonisti della tragedia: il Presidente, la Reyna, il Conde e Otoger –, con una battuta di una trentina di versi con la quale ella proclama la sua completa remissione alla volontà di Dio: «Mi alumbramiento, i mi salud tu eres, / O altissimo Dios, i mi amparo» (vv. 2785-2786); e torna in scena, per la seconda e ultima volta e per morirvi «coram populo», trasgredendo così un precetto dell'*Ars poetica* oraziana, nella I scena del V atto, dove pronuncia poche battute, in dialogo col Presidente e con Matilda, in totale un'altrettanta trentina di versi, endecasillabi e settenari non rimati, perdonando quanti avevano avuto mano nella sua morte e chiedendo perdono a Dio:

Perdon, Señor, te pido:
Destiendase tu mano,
Señor, a socorrerme,
Que menester lo tengo (vv. 3773-3376).

In tutto, una sessantina di versi. Alla Reyna si guarda non già come a un personaggio dotato di un'autonoma fisionomia e tensione drammatica, ma come a una pura funzione. Al concentrato dramma 'verticale' di Matilda, qui costantemente sotteso e mediato, si sovrappone una diffusa complicazione 'orizzontale' di storie e trame romanzesche, con una moltiplicazione di spinte centrifughe che finisce col modificare sostanzialmente la struttura tradizionale di un genere che trovava, aristotelicamente, nella consecuzione, nella coerenza, nella dimensione centripeta la sua ragione d'essere. In questo mi sembrano, soprattutto, consistere la peculiarità e la stravaganza, l'eterogeneità e i limiti della *Reyna Matilda*.

A conferma di questa sorta di declassamento, di degradazione, di marginalità del discorso tragico di Giovan Domenico Bevilacqua, vorrei offrire, per concludere, un'ultima tessera intertestuale. Tutti ricordano le parole di Germondo, il re di Svezia, che, suggellando il V atto del *Re Torrismondo* e anticipando il tema della ballata intonata dal Coro finale («Ahi lacrime, ahi dolore»), racchiudono il significato ultimo della tragedia tassiana, un'amara, dolente *meditatio mortis*, nutrita di reminiscenze bibliche e petrarchesche, ma anche l'«ultimo falò dell'ardore disfatto che ancora fiammeggia», un'«acerba protesta», per usare le parole di Lanfranco Carretti (Carretti, 1961: 90): «O mia vita non vita, o fumo, od ombra / Di vera vita, o simulacro, o morte!». L'immagine deve forse qualcosa al Bernardo Tasso del Salmo XVII o di un sonetto del Libro V delle Rime (*Quando*

da questa oscura ombra di vita). Le medesime parole si trovano relegate, nella *Reyna Matilda*, proprio all'inizio della tragedia, nella I scena del I atto, nel dialogo citato tra Brisenda e la Criada (vv. 17-18: è Brisenda che le pronuncia): «Nunca pudo quitarme esta, no vida, / Mas bien sombra de vida?». Uno scambio di battute che potrebbe persino passare inosservato.

Riferimenti bibliografici

- [Argensola B. L. de] (1786), *Rimas del doctor Bartolome Leonardo de Argensola por Don Ramon Fernandez* (1786), t. III, en la Imprenta Real, Madrid.
- Bertini F. (2008), «*Havere a la giustitia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- Bertini F. (2010), «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Movimenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- Bevilacqua G. D. (1586), *Il ratto di Proserpina di Claudiano*, Per Gio. Francesco Ferrara, Palermo.
- Bouza F. (2005), *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca.
- Caretti L. (1961), *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino.
- Chiabò M., Doglio F. (a cura di) (1991), *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*. Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union Printing, Viterbo.
- Corti M. (1969), *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano.
- Il Carafa. Dialogo sull'epica poesia, nel quale mise la Gerusalemme liberata del Tasso innanzi al Furioso dell'Ariosto* (1588), Cacchio, Vico Equense.
- Ingegneri A. (1598), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Vittorio Baldini, Ferrara.
- Ingegneri A. (1989), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Doglio M. L. (a cura di), Panini, Modena.
- Froldi R. (1989a), *Experimentos trágicos en el siglo XVI español*, in Neumeister S. (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986, Berlin, Vervuert, Frankfurt am Main: 457-468.
- Froldi R. (1989b), *Considerazioni sul genere tragico nel Cinquecento spagnolo*, in Perinián B., Guazzelli F. (a cura di), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, vol. I, Giardini, Pisa: 209-217.
- Froldi F. (1999), *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva*, in Pedraza F. B., González Cañal R. (ed.), *El teatro en tiempos de Felipe II [...]*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, Almagro: 15-30.
- Hermenegildo A. (1961), *Los trágicos españoles del siglo XVI*, tip. Raycar («Publicaciones de la Fundación universitaria española», 6), Madrid.

- Hermenegildo A. (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona.
- Hermenegildo A. (1985), *Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español*, «Crítica Hispánica», VII, 1: 43-55.
- McDonald K. (2000-2002), *Claudian in Sicily: Giovan Domenico Bevilacqua's Il ratto di Proserpina (1596) and Palermo humanistic circles*, «Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale», 23-25: 107-121.
- Ojeda V. (2009), *Una forma de ocio cortesana y popular en el teatro del siglo de Oro: la corrida de toros*, in García Santo-Tomás E. (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main: 77-101.
- Parrino D. A. (1692), *Teatro eroico, e politico de' governi de' Vicere del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella Città, e Regno di Napoli nel corso di due secoli [...]*, t. I, nella nuova Stampa del Parrino e del Mutii, in Napoli.
- Rime di D. Benedetto Dell'Uva, Giovanbatista Attendolo, et Cammillo Pellegrino, *con un brieve discorso dell'Epica Poesia* (1584), Sermartelli, Firenze.
- Ruggirello F. (2005), *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il "topos" del sogno premonitore*, «Forum Italicum», XXXIX, n. 2: 378-397.
- Sánchez García E. (2020), *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri e teatro in castigliano alla corte dei Di Capua-Pacheco*, in Zezza A. (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, Officina Libreria, Roma: 431-453.
- Sayers L. D. (1936), *Aristotle on Detective Fiction*, «English», I, n. 1: 23-35.
- Sayers L. D. (1946), *Unpopular Opinions*, Gollancz, London 1946.
- Sayers L. D. (1980), *Il racconto poliziesco secondo la Poetica di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso*, in Cremante R., Rambelli L. (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche, Parma: 65-76.
- Weinberg B. (a cura di) (1970-1974), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Laterza, Bari.
- [Zoppio G.] (1579), *Athamante*. Tragedia de gli Academici Catenati, Appresso Sebastiano Martellini, Macerata.

UN CASO DI METAMORFOSI TESTUALE:
CASTELVINES Y MONTESES DI LOPE DE VEGA

Luciana Gentilli

1. Misurarsi con *Castelvines y Monteses*, commedia lopianiana liberamente ispirata alla storia di Giulietta e Romeo, vuol dire correre il rischio di addentrarsi in una costellazione testuale, o meglio in una nebulosa narrativa ‘senza inizio’, all’interno della quale l’affannosa esplorazione delle riprese, del debito imitativo, può facilmente risolversi in sterile fatica, o peggio ancora in puro esibizionismo erudito. E questo perché la celebre novella degli amanti veronesi, con la sua duratura fortuna letteraria, costituisce una sorta di «opera mondo», secondo la celebre definizione ideata a metà degli anni ’90 da Franco Moretti (1994), ossia una struttura aperta, un sistema di travasi all’infinito, costantemente riaccessibile e riadattato. In questo contesto, pertanto, mi guarderò bene dal ricostruire la linea evolutiva di questo famoso architetto¹ o di intraprendere un’indagine delle origini secondo i dettami della pur gloriosa *Quellenforschung* di stampo positivista – esiste al riguardo una copiosa messe di studi, a cui ben poco sarei in grado di aggiungere² –, circoscrivendo invece le mie riflessioni alla *pièce* lopianiana e a quel cantiere novellistico italiano ed europeo con il quale il Fénix può essere entrato in contatto.

Nella sua trasposizione scenica della storia di Giulietta e Romeo – pubblicata postuma nel 1647 nella *Parte veintecinco perfeta y verdadera* (viuda de Pedro Verges, Zaragoza), ma la cui composizione risale, secondo Morley e Bruerton, alla forbice temporale compresa tra il 1606 e il 1612 –, Lope

¹ A tale riguardo fa egregiamente il punto Perocco (2013).

² Per una raccolta aggiornata dei precedenti modelli, mediati o diretti, si rimanda all’antologia e al commento di Romano (1993) e all’ottima sintesi offerta da Spaggiari (2009: 188, nota 3).

dialoga solo indirettamente con il vicentino Luigi Da Porto, la cui unica prova novellistica (Da Porto [1530-1531])³ conosce probabilmente attraverso la riscrittura bandelliana (Bandello, 1554)⁴ e le tutt'altro che asettiche traduzioni di Pierre Boaistuau (Boaistuau, 1559)⁵ e di Vicente de Millis Godínez ([Millis Godínez], 1589)⁶. Cifra identitaria del trapianto lopianò, come tra poco vedremo, la deviazione e lo scarto. Il drammaturgo non solo rivisita con disinvoltura la vicenda dei due innamorati, ma riesce soprattutto a scardinare il meccanismo della immodificabilità della storia, costruendo la sua *comedia à rebours*, nella prospettiva dell'*happy ending*⁷. A mio avviso l'abilità estrattiva di Lope, le sue invenzioni espansive possono infatti essere pienamente apprezzate solo attraverso una lettura *end-oriented*. Il finale felice, unitamente a una serie di mediazioni, di sottili levigature coerenti con la nuova sensibilità postridentina, non sono delle mere varianti – una superficiale *variatio in imitando* –, quanto invece la chiave di accesso per comprendere l'intera architettura compositiva della sua versione, fondata su un inedito rapporto tra azione innamorata e azione burlesca. Per dimostrare ciò, occorre però andare per ordine. Partiamo quindi dal titolo.

Come giustamente rileva Daria Perocco (Perocco, 2017: 86, nota 17), l'esplicito titolo-argomento, prescelto da Bandello per la novella nona della sua *Seconda Parte*, ovvero *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, rispecchia quello presente nella *princeps* daportiana (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti: con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona, nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*, Benedetto Bondoni, Venezia [1530-31?]), a conferma dell'ipotesi che il domenicano avesse in mano proprio l'edizione bendoniana e non il successivo rifacimento portesco stampato a Venezia da Francesco Marcolini nel 1539, con il semplice titolo di *La Giulietta*. Il dettaglio non è di poco peso, in quanto darebbe conferma ad una serie di congetture. *In primis* serve a suffragare l'ipotesi che il futuro vescovo di Agen abbia composto il rac-

³ In merito alla «accertata mancanza di diffusione fuori d'Italia della sua novella» si veda Guglielminetti (2000: 71).

⁴ M. Bandello, *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, in [Bandello] (1554). Tutte le citazioni della novella provengono da Perocco (2017).

⁵ P. Boaistuau, *Histoire Troisième, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, in Boaistuau (1559). Cito attraverso l'edizione critica di Carr (Boaistuau, 1977).

⁶ L'edizione di riferimento adottata è però quella successiva, sempre apparsa a Salamanca nel 1589, ma *costeada* dal francese C. Curlet. Sulla famiglia Millis, e più specificatamente sul libraio e stampatore Vicente, si vedano: Carrascón (2014: 57-59); Scamuzzi (2015: 102-105); Scamuzzi (2016).

⁷ Sulla diversa prospettiva lopianò in rapporto alla tragedia shakespeariana cfr. Rodríguez-Badendyck (1991).

conto proprio nel corso del suo periodo veronese, tra il 1529 e il 1536, anni in cui era già entrato al servizio di Cesare Fregoso, allora comandante della guarnigione militare cittadina, e in compagnia del quale si trovava, presso le terme di Caldiero, al momento della rievocazione della vicenda⁸. Curiosità da segnalare è che siano proprio alcune parole messe in bocca da Bandello al narratario della storia, il capitano Alessandro Peregrino, membro secondo Perocco (Perocco, 2017: 84, nota 13) della nota famiglia scaligera, – «ma perché a ragionar non mi mossi per dir le lodi del nido mio natio» –, a dare poi corpo alla *fake new* di un'origine veronese dello stesso Bandello, come si evince dalla raccolta di quattordici *Historias trágicas exemplares*, attribuite dal suo estensore Vicente de Millis alla penna di un presunto «Bandello Veronés»⁹. In secondo luogo dà credito alla possibilità di una stretta frequentazione tra il novellatore castelnovese e il Da Porto, a cui il primo dedica, quale atto di stima, la novella XXIII della III Parte, dispensando nell'epistola proemiale della stessa ampi elogi all'attività del rimatore vicentino¹⁰. Infine, la preferenza accordata da Bandello al primigenio titolo daportiano ci conferma la sua propensione a prediligere l'«orrido cominciamento», ovvero a enfatizzare il versante negativo della passione, dando vita ad una novella estrema, articolata attorno ad «un aspro caso d'amore», secondo la definizione consegnataci da Boccaccio¹¹. In seguito Boaistuau, Centorio degli Ortensi¹², Ulloa¹³ e più tardi Millis si appassioneranno, ancor più di Bandello, alla strumentalizzazione a fini edificanti del fittizio fatto di cronaca, portando a compimento una operazione re-interpretativa marcata da una fortissima impronta moraleggiante. Resta ora da chiederci: e Lope?

⁸ Il luogo è espressamente dichiarato dallo stesso Bandello nella lettera dedicatoria a Girolamo Fracastoro: «Andò questa state il valoroso ed illustrissimo signore, il signor Cesare Fregoso vostro grandissimo amico e mio signore, a ber l'acque dei bagni di Caldero» (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 83).

⁹ In generale, sull'importanza dell'ambientazione scaligera per questa storia d'amore contrastato, si veda Brugnoli (2016). L'assegnazione a Bandello di un'origine veronese è un errore che permane sino ai nostri giorni: cfr. Muguruza Roca (2016).

¹⁰ «[...] a me è molto caro che le cose mie siano lodate da voi, che tra i Rimatori di questa età sete dei primi, come le Rime vostre fanno piena fede» (M. Bandello, «Al magnifico e virtuoso Messer Aloise Da Porto salute», in [Bandello], 1554: 89v).

¹¹ «Proemio» al *Decamerone*: Boccaccio (1980: 7).

¹² Nell'edizione milanese la novella *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti* è posta in apertura della raccolta [Bandello] (1560: 1r-30r). Su questa figura di letterato militare e sul prodotto editoriale da lui confezionato si veda Loi (2015).

¹³ Come è noto l'edizione curata da Ascanio Centorio degli Ortensi venne riproposta a Venezia, Camillo Franceschini, 1566, per le cure di Alfonso Ulloa: «L'Ulloa rivendicava di averle “novamente corrette et illustrate”, ma in realtà rinnovava esclusivamente le lettere di dedica dei volumi: il primo a Pichebella Ragazzoni Paiarina, il secondo a Giorgione Cornaro, il terzo a Luigi Gritti» (Loi, 2017: 73).

2. Il Fénix compie una scelta insolita, decidendo di cognominare i due innamorati non più Montecchi e Capelletti (Da Porto e Bandello), o Monteschés et Capellets (Boaistuau) o ancora Montescos y Capeletes (Millis), bensì Castelvines y Montesés, optando per trasformare poi questi «dos apellidos de aire catalán»¹⁴ nel conciso e disadorno titolo della sua *pièce*. L'espunzione dei sintagmi «pietosa morte» (Da Porto), «sfortunata morte» (Bandello) è il segno tangibile della volontà lopianiana di allontanarsi fin dal titolo dall'esito infausto della vicenda, dal risucchio moralistico e dalla prona sudditanza alla *adversitas*, micidiale scherana della Fortuna.

Se dalla intitolazione passiamo poi ad esaminare l'onomastica dei personaggi, ciò che colpisce sono alcuni significativi cambiamenti introdotti dal drammaturgo. A sorprendere è in particolare l'assegnazione del nome di Roselo al protagonista, un *unicum* all'interno della debordante pluralità di rielaborazioni letterarie e non di questa tragedia dell'amore giovane, ammiccante forse all'*unseen character* shakespeariano, a quella «crudele prima donna» di cui già era invaghito il Romeo portesco¹⁵ e che con il bardo di Stratford sull'Avon riceverà un nuovo profilo con il nome, per l'appunto, di Rosaline. È proprio il riecheggiamento a far supporre di recente a Agnese Scammacca del Murgo (Scammacca del Murgo, 2015), unitamente ad altri indizi disseminati nella *comedia*, una conoscenza del capolavoro shakespeariano da parte di Lope, tesi suggestiva che non mi pare tuttavia ancora supportata da dati certi.

Altra novità di rilievo nell'ampio regesto delle *dramatis personae* è la diversa identità assunta da Teobaldo (Castelvín), non più cugino di Giulietta come da Bandello in avanti – e quindi non più destinato a morire a causa della stoccata infertagli, seppur involontariamente, da Romeo –, bensì zio della fanciulla, in quanto fratello del di lei padre; come spesso accade in Lope è da segnalare qui il gusto per la duplicazione, il raddoppiamento delle coppie: due anziani – anzi, a dire il vero tre, se consideriamo anche Fabricio, padre del protagonista –, due giovani *galanes* (Roselo è sempre accompagnato da Anselmo), due dame (Julia è affiancata dalla cugina Dorothea, personaggio incolore e sciapo) e soprattutto una coppia di giovani *criados*, Marín e Celia, fondamentali – come vedremo – nella ri-narrazione drammatizzata. Esempio dell'abilità del Fénix nel metamorfizzare personaggi e ruoli è Otavio, il *primo* di Julia, che nelle vesti di vanesio e sprov-

¹⁴ «Los dos apellidos tienen un aire catalán en lugar de italiano. Especialmente Castelvines, que recuerda al Castellví catalán mucho más que a un supuesto Castelvini. Es probable que Lope esté haciendo referencia a unas luchas de bandos catalanes o valencianos hoy olvidadas, pero que serían conocidas de su público» (Doménech Rico, 2000: 157). Per maggiori notizie in merito alle *bandositats nobiliàries* in epoca basso medievale si veda López Rodríguez (2005).

¹⁵ «[...] tornato Romeo alla sua casa, considerata la crudeltade della prima sua donna, che di molto languire poca mercede gli dava, deliberò [...] a costei [Giulietta] [...] tutto donarsi» (Da Porto [1530-1531]. Tutte le citazioni provengono da Perocco, 2017: 52).

veduto suo spasimante, pur essendo l'unico destinato a rimetterci la vita, riesce ad imprimere con la propria dabbennaggine un'impronta comica di primaria importanza nella risemantizzazione dell'insieme.

L'ultimo elemento, degno a parer mio di menzione, è la figura di Anselmo, singolare mix tra l'anonimo compagno di Romeo coniato da Bandello¹⁶, e che solo prende la parola all'inizio del racconto, e il fidato francescano, 'battezzato' con tale nome per la prima volta proprio dal castelnovese (Perocco, 2017: 123) e poi, sulla sua scia, anche da Boaistuau e da Millis, colpevole della mancata consegna a Romeo della lettera affidatagli da frate Lorenzo e quindi responsabile, suo malgrado, dell'inesco della tragedia. Il fatto che il commediografo dia al personaggio l'opportunità di portare a termine l'importante incarico nel quale invece i suoi omonimi avevano fallito, facendosi latore dell'ambasciata ricevuta dal «beneficiado Aurelio» (vv. 2410-2433)¹⁷, conferma l'esplicito intento dello spagnolo di sottrarre la *pièce* all'arbitrarietà del fato, ai capricci di una casualità che si impone sulle umane vicende, azzerando ogni margine di scelta.

3. Occupiamoci ora delle principali transizioni tematiche. Non essendo mia intenzione offrire un bilancio tra attivo e passivo, ovvero una sorta di registrazione contabile di quanto Lope abbia ripreso dalla tradizione oppure innovato o trasformato, calcolo peraltro azzardoso e passibile d'errore, preferisco fornire un assaggio per ridottissimi campioni, illustrativo nondimeno delle dinamiche operative e del suo *free download* della stratificata novella, assumendo come antecedenti letterari validi per il confronto proprio le diverse versioni composte in quel torno d'anni sulla falsariga di Luigi Da Porto, vale a dire i rifacimenti di Bandello, Boaistuau e Millis.

I principali motivi di permanenza, pur fra differenze e somiglianze, saltano facilmente all'occhio: la «crudelissima nimistà»¹⁸ tra le due famiglie veronesi; l'occasione dell'incontro tra i due giovani (il festoso ricevimento in casa di Antonio Cappelletti – *alias* Antonio Castelví – per il carnevale); il protagonismo femminile; il matrimonio segreto con l'intermediazione di un religioso; l'uccisione fortuita del cugino di Giulietta e il bando di Romeo (l'esilio a Mantova in Da Porto e nei suoi rifacitori, a Ferrara in Lope); le nozze forzate e il rischio dell'adulterio; il ricorso al narcotico, con l'inevitabile *topos* della morte apparente della sepolta viva

¹⁶ «Aveva tra gli altri Romeo un compagno al quale troppo altamente increseva che quello senza speranza di conseguir guiderdone alcuno, dietro ad essa donna andasse perdendo il tempo de la sua giovinezza» (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 88).

¹⁷ Tutti i rimandi alla *pièce* lopiana sono tratti da *Castelvines y Monteses*, in [Vega Carpio] (1647). Il testo viene modernizzato secondo le convenzioni critiche correnti.

¹⁸ L. Da Porto, *Historia novellamente ritrovata*, in Perocco (2017: 50).

(Picone, 2002; De Capitani, 2010) e infine, ma solo in forma marginale, il macabro risveglio.

Nel suo geniale trapianto teatrale, come già si è accennato, Lope non sfrutta la valenza drammatica, evitando tanto l'atroce trama di sfasature, di coincidenze mancate, quanto il bagno di sangue finale. Il Fénix preferisce guidare la vicenda verso tonalità rasserenanti, esplorando percorsi alternativi, fino ad approdare alla festosa conclusione epitalamica. Il principale grimaldello di cui si avvale per devitalizzare il tragico è la *detorsio in comicum*, di cui sono veicolo privilegiato il *gracioso/criado* Marín e la sua compagna, Celia. L'azione a doppia coppia, anima di molti intrecci delle commedie auree, ha qui infatti come protagonisti da una parte Julia e Roselo e dall'altra proprio i servitori delle casate dei Castelvines e dei Montesés. Questa elevazione di grado dei personaggi subalterni conferisce all'intreccio una sorta di andamento binario, sorretto da un'abile mescolanza di *climax* e *anticlimax* attraverso il susseguirsi di scene contrapposte, in cui la spregiudicatezza parodica ridisegna il gioco della significanza.

Emblematica, in tal senso, è la sequenza del lacrimevole commiato tra i due sposi, la sera prima della partenza per l'esilio di Roselo, a cui fa da contraltare lo scanzonato saluto tra Marín e Celia, il tutto incapsulato all'interno di un unico lungo *romance e-a* (vv. 1568-1731), in cui le varianti tonali del *sermo humilis* dei domestici finiscono per mettere a dura prova il principio della *convenientia* tra *res* e *verba*, riverberandosi sullo stesso linguaggio alto dei due innamorati, attraverso la ripresa caricaturale delle loro stesse affermazioni. Il godibile *mélange* ideato da Lope prende così il posto dei trastulli erotici a cui si dedicano, seppur fra infiniti patimenti, i due sfortunati amanti bandelliani la notte del loro addio, parentesi sensuale sostituita invece in Boastuau e Millis da un fervorino sull'incostanza della fortuna. Vediamo i quattro passaggi testuali, cominciando dalla riscrittura lopianiana:

JULIA	¿Eres tú mi esposo amado?	
ROSELO	¿Ay, cielos, dadme paciencia, que no me basta la vida para perder la luz della! Julia, yo soy, y tu esposo en bien, en mal, gloria y pena. Y como en presencia he sido, el mismo seré en ausencia.	1570 1575
	[.....]	
	Mas, si estimas a tu primo más que a tu esposo, no tengas suspensos nuestros dos bandos; toma esta daga, y con ella pasa este pecho y su furia, si está en mi muerte, sosiega.	1595
	¿No respondes?	1600

- MARÍN Si por dicha
estás enojada, Celia,
de que he sido tan gallina
que a penas vi la pendencia
cuando me subí a la torre,
[.....]
vesme aquí: con esta daga
tu mismo pecho atraviesa,
porque si me das a mí, 1610
no des lugar que te prendan.
¿No respondes?
- JULIA ¿Quién, esposo,
por ti tantas cosas deja?
[.....]
Yo no tengo ya otro padre, 1620
ni otro remedio me queda.
En ti consiste mi amparo,
basta que tú me defiendas.
Tú eres el bando que sigo,
no el que mis padres profesan. 1625
Castelvín soy en el cuerpo
y en el alma soy Montesa.
- CELIA Quien por ti, Marín querido,
de su casa no se acuerda,
ni estima su ropa blanca, 1630
ni sus vidros de conservas.
[.....]
Aquí tengo a tu servicio
las llaves de la bodega. 1655
Saca de lo tinto sangre,
que yo no tengo otra prenda
que me ampare: tú eres bando
que sigo para que creas
que soy Marina en el alma, 1660
aunque en el cuerpo soy Celia.
(L. de Vega, *Castelvines y Monteses*: Jornada II, vv. 1568-1661)

Mettiamo ora a confronto il passo con quanto scriveva il Bandello:

Entrato [Romeo] nel giardino fu da Giulietta con infinite lagrime raccolto. Stettero buona pezza tutti dui senza poter formar parola, bevendo, insiememente basciandosi, l'un de l'altro le stillanti lagrime che in abbondanza grandissima distillavano. Poi condolendosi che sì tosto divider si devessero, altro non sapevano fare che lagrimare e lamentarsi de la contraria fortuna ai lor amori, ed abbracciandosi e basciandosi insieme, più volte amorosamente insieme presero piacere (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 102).

E infine l'ibridazione traduttiva¹⁹, per così chiamarla, realizzata dapprima da Boaistuau e più tardi da Millis:

L'heure de l'assignation venue, Rhomeo ne faillit (suyvant la promesse qu'il avoit faicte) de se rendre au jardin où il trouva [...] Julliette; laquelle, ayant les bras ouverts, commença à l'embrasser si estroictement qu'il sembloit que l'ame deust abandonner son corps. Et furent plus d'un gros quart d'heure en telle agonie tous deux sans pouvoir prononcer un seul mot. Et ayans leurs faces serrées l'une contre l'autre, humoient ensemble avecques leurs baisers les grosses larmes qui tombaient de leurs yeux. Dequoy s'apercevant Rhomeo, pensant la remettre quelque peu, luy dist: «M'amie, je n'ay pas maintenant deliberé de vous deduire la diversité des accidens estranges de l'inconstante et fragile fortune, laquelle esleve l'homme en un moment au plus hault degré de sa roue, et toutesfois en moins d'un cil d'œil elle le rabaisse et deprime si bien qu'elle luy appreste plus de miseres en un jour que de faveur en cent ans [...]» (Boaistuau, 1977: 88-89).

A la hora señalada fue Romeo a cumplir lo que se auía prometido en su nombre, y llegado al jardín [...] Julieta [...] le salió a recibir con los braços abiertos, y en esta agonía estuuieron los dos casi un quarto de hora, sin poder hablarse. Y viendo esto Romeo, le dixo por consolarla: «No quiero señora ponerlos delante la diuersidad de los estraños casos de la inconstante y flaca fortuna, pues en un momento leuanta vn hombre a lo más alto de su rueda, y en vn boluer de ojos le abaxa y abate de tal manera que le da más trabajos y miserias en un día que faoues en cien años [...]» ([Millis Godínez], 1589: 58 r-v).

La degradazione comica del modello è ancora il tratto saliente della rielaborazione lopiana della scena dell'avello: ad essere sopraffatta dalla paura non è tanto Julia – si tenga presente che in Bandello frate Lorenzo nutruiva, invece, forti dubbi in merito al fatto che la fanciulla avrebbe acconsentito a farsi rinchiudere nella medesima tomba di suo cugino Tebaldo, giacché questa doveva «fieramente putire»²⁰ e brulicare di «serpe e mille vermini»²¹ –,

¹⁹ Al complesso «rapport entre traduction et adaptation», su cui si fondano le *Histoires tragiques*, dedica alcune interessanti osservazioni Campanini (2018).

²⁰ M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco (2017: 111).

²¹ M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco (2017: 113). Con Boaistuau si passa ad una tonalità marcatamente granguignolesca; la notte precedente la celebrazione della nozze, Julliette, prima ancora di assumere la polvere soporifera, immagina, in preda ad un delirio ad occhi aperti, la sua spaventosa discesa nell'antro sepolcrale: «Que scay-je d'avantage si les serpens et autres bestes venimeuses qui se retrouvent coutumierement aux flambeaux et cachots de la terre m'offenseront, pensans que je soye morte? Mais comment pourray-je endurer la puanteur de tant de charongnes et ossemens de mes ancestres qui reposent en ce sepulchre [...]?» (Boaistuau, 1997: 104). Analogamente il gusto per l'orrido si ritrova anche nella traduzione spagnola:

quanto piuttosto il pavido Marín²². L'incontro del servitore, che funge da accompagnatore di Roselo, con la *muerta viva* Julia ha luogo nella più totale oscurità, dato che il *criado* ha fatto maldestramente cadere a terra il lume, causandone lo spegnimento (v. 2582+)²³. Siamo qui di fronte ad una ripresa 'per eccesso', nel corso della quale il *dénouement* si piega, in conformità con i *clichés* del personaggio, dal tragico al comico. In questo viaggio nell'aldilà il contrappunto parodico trae, infatti, alimento dalle tipiche imprese del *gracioso*, pertinenti alla sfera del ventre:

ROSELO ¿Dónde pusieron a Otavio?
 MARÍN ¿Eso me acuerdas? ¡Ayuda!
 ROSELO ¿Qué quieres?
 MARÍN ¡Misericordia, 2635
 que no he tomado la bula!
 Perdóname.
 ROSELO ¿Yo de qué?
 MARÍN De que me comí las truchas
 que faltaron la otra tarde,
 y las peras en azúcar. 2640
 ROSELO Acaba, necio.
 (L. de Vega, *Castelvines y Montes*: Jornada III, vv.
 2633-2641).

Lo spettacolo della buffoneria, orchestrato dal servitore-*vedette* e con ogni probabilità sorretto dall'estro attoriale, dalla gestualità addestrata di chi ne vestiva i panni, deforma grottescamente i passaggi più terrifici, anestetizzandoli anche attraverso l'irrisione linguistica, di modo che la stessa Julia, rocambolescamente declassata al ruolo di creatura degli inferi, si trasforma in una «linda doña nutria» (v. 2686), da cui è meglio tenersi lontano.

L'acme della trasformazione ludica si raggiunge però soltanto con la chiusa della commedia. È qui che Lope si scosta maggiormente dalla ner-

«¿Qué sé yo [...] si las serpientes y gusanos venenosos que de ordinario suelen estar en las bóuedas y escondrijos de la tierra me offenderán, pareciéndoles que estoy muerta? ¿Y cómo podré sufrir el hedor de tantos cuerpos muertos y huessos de mis passados como ay en aquella sepoltura [...]?» ([Millis Godínez], 1589: 69v).

²² Un primo pallido riferimento alla codardia del servitore – il cui nome, a partire da Da Porto, era Pietro – si trova già in Boaistuau, e nel suo ri-traduttore Millis: «[les gardes de la ville] trouverent en fin le beaupere frere Laurens et Pierre, serviteur du deffunct Rhomeo (qui s'estoient cachez sou un estau) lesquels ils menerent aux prisons» (Boaistuau, 1977: 114); «[la ronda de la ciudad] finalmente hallaron al bueno de Lorenzo y a Pedro criado de Romeo, que se auían escondido debaxo de un ataúd, y lleuáronles a la cárcel» ([Millis Godínez], 1589: 76v).

²³ Come già succede in *Muertos vivos* (ed. Gentilli L. e Pucciarelli T., in Vega Carpio, 2018: vv. 3203-3208), *comedia* presumibilmente composta tra il 1599 e il 1602, Lope potrebbe essersi qui ispirato ad Eliodoro, al celebre episodio in cui «Teágenes y Clariquea quedaron solos en la cueva» (*La Dorotea*, in Vega Carpio, 2013³: 228, III, Escena I).

vatura narrativa d'origine, offrendoci l'immagine di un *mundo al revés*, in cui tutto sembra possibile: le nozze del decrepito Antonio, «*turpe senex miles*», con la giovane nipote Dorotea «*para hacer / que uno el mayorazgo sea, / y de su casa no salga*» (vv. 2737-2739); la sovversione cetuale con il travestimento campagnolo di Julia, Roselo e Anselmo, ma soprattutto lo sconquasso della «*máquina celeste*» (v. 2875), provocato dal risuonare della voce di Julia da un apparente oltretomba²⁴, espediente mirabile a cui il drammaturgo affida la catarsi comica, viatico per l'epilogo nuziale e per il ristabilimento dell'armonico equilibrio, mediante la riappacificazione delle due famiglie in lotta.

Tra le varianti radicali introdotte dal Fénix nel suo telaio compositivo vanno inoltre ascritte quelle modificazioni atte a limare certune licenziosità bandelliane, ma anche a sfumare le forti implicazioni moralistiche introdotte da quasi tutti gli adattatori²⁵ – Centorio e Ulloa in Italia, Boaiustuau in Francia e Millis in Spagna –, grazie soprattutto all'aggiunta dei sensi morali²⁶. Molte erano infatti le insidie nascoste nella celebre novella a cominciare dal desiderio della carne, attrazione che travolge gli incauti amanti, spingendoli a sotterfugi, al ribaltamento della confessione in espediente ingannatorio²⁷, al ricorso al matrimonio clandestino²⁸ e all'aiuto di

²⁴ «ANTONIO. Hija, ¿adónde estás? ¿Qué quieres? // JULIA. Padre, pues del otro mundo / vengo a hablarte; escucha, atiende...» (L. de Vega, *Castelvines y Monteses*: Jornada III, vv. 2889-2890).

²⁵ Si veda al riguardo lo stimolante contributo di Rabell (2003: 49-68).

²⁶ La celebrazione della sacralità del casto e santo matrimonio è l'obiettivo perseguito da Centorio nel senso morale che corredda la novella II, 1 (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 1r): «Felice quell'amore, che con santi pensieri, honesti modi, e casto animo, cerca di condursi [...] Ma infelice è poi quell'altro [...] [fondato sui] dilette degli amanti e del mondo». Similmente Boaiustuau ammoniva i lettori in merito ai pericoli di una passione sregolata (Boaiustuau, 1977: 61-62): «il [ardent amour] mine et consomme si bien peu à peu les vertuz et facultez naturelles que l'esprit succombant au faiz quite la place à la vie». Il concetto è poi ripreso da Millis ([Millis Godínez] 1589: 39r-v): «si este [el encendido amor] se apodera una vez en algún sujeto generoso [...] mina y consume de tal manera las potencias naturales, que sujetando el ánimo da lugar a la vida».

²⁷ L'uso improprio del sacramento era polemicamente colto anche dal puritano Arthur Brooke nella sua «Avvertenza al Lettore»: «And to this ende (good Reader) is this tragical matter written, to describe vnto thee a couple of vnfortunate louers, thralling themselues to vn honest desire; neglecting the authoritie and aduise of parents and frendes; [...] vsyng auricular confession (the kay of whoredome and treason) for furtherance of theyr purpose; abusyng the honorable name of lawfull marriage, to cloke the shame of stolne contractes» (Brooke, 1652: «To the Reader»).

²⁸ In merito ai provvedimenti emanati dal Concilio di Trento per limitare la diffusione dei matrimoni clandestini, avvertiti come inaccettabile forma di disubbidienza all'autorità genitoriale e all'istituzione ecclesiastica, mi limiterò a segnalare solo alcuni studi di particolare rilevanza: Arellano, Usunáriz (2005); Candau Chacón (2006); Boudou (2011).

un frate che, con i suoi saperi – «distillatore d'erbe e d'altre cose»²⁹ – aveva più del mago³⁰ che dell'uomo di Chiesa. Lope si mostra maestro nel dribblare ogni ostacolo, affidando ad un dettagliato resoconto di Roselo all'amico Anselmo (*romance e-o* vv. 1140-1238) la ricostruzione dell'accaduto, evitando così di dare concretezza scenica sia alla celebrazione dell'unione clandestina all'interno del confessionale³¹ sia alla deflorazione di Julieta la prima notte di nozze. La concisa risposta di Roselo alla domanda postagli dal compagno – «ANSELMO. ¿Luego ya / en la posesión te ha puesto? / ROSELO. Pues si ya estamos casados, / ¿quién nos obliga a respeto?» (vv. 1221-1224) –, oltre a rinviare all'*unio sexualis* come a un mero assolvimento del debito coniugale, sterilizza, depotenzia il ricordo tanto della travolgente passionalità del vigoroso Romeo bandelliano³², quanto del metaforismo bellico, la *pugna amoris*, a cui invece fanno ampio ricorso sia Boaistuau³³ sia Millis. Meritevole di nota resta il dettaglio, presente sia nella versione francese sia in quella castigliana di questa *historia trágica*, del particolare abbigliamento di Giulietta la notte dell'assalto d'amore: la fanciulla, infatti, «pour toute pareure» indossava un «couvre-chef»³⁴, una «toca» ([Millis Godínez], 1589: 52r), un leggiadro copricapo, indulgente contravvenzione a quella *pruderie* che informa entrambi i rimaneggiamenti controriformistici ogni qualvolta si tratti di narrare il piacere.

4. Voglio concludere questa mia breve rivisitazione della mappa della memoria, di quell'*arrière-plan* intertestuale su cui Lope può aver pog-

²⁹ M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco (2017: 108).

³⁰ Per quel che riguarda la censura inquisitoriale e i rigidi controlli esercitati sui trattati di farmacopea e botanica si veda Steies (2018).

³¹ Il dettaglio della celebrazione del matrimonio nel confessionale (cfr. M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 98) si trovava già in Da Porto: «Et essendo la Quaresima, la giovane un giorno fingendo di volersi confessare, al monasterio di santo Francesco andata, et in uno di que' confessori che tali frati usano, entrata, fece frate Lorenzo dimandare. Il quale [...] insieme con Romeo nel medesimo confessore entrato e serrato l'uscio, una lama di ferro tutta forata, che tra la giovane et essi era, levata, disse a lei [...]» (L. Da Porto, *Historia novellamente ritrovata*, in Perocco, 2017: 56). Vale la pena ricordare come il mobile del confessionale fosse stato introdotto proprio a Verona dal vescovo pastore Gian Matteo Giberti, a partire da una tavoletta divisoria detta il *confessorium*, al fine di evitare contatti impropri e scandali: cfr. Fasano (1989: cxxvi, I volume); Blanco (2000: 98-102).

³² «Cominciarono poi a baciarsi l'un l'altro con infinito diletto ed indicibil gioia di tutte due le parti. Ritiratasi poi in uno dei canti del giardino, quivi sopra certa banca che ci era, amorosamente insieme giacendo, consumarono il santo matrimonio. Ed essendo Romeo giovine di forte nerbo e molto innamorato, più e più volte a diletto con la sua bella sposa si ridusse» (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 99).

³³ «Rhomeo, rompant les saints liens de virginité, print possession de la place, laquelle n'avoit encores esté assiegée» (Boaistuau, 1977: 81-82).

³⁴ «Julliette de sa part, pour toute pareure, seulement de son couvrechef s'estoit coiffée de nuit» (Boaistuau, 1997: 80).

giato il suo *repêchage* della novella italiana, con alcune osservazioni relative al momento del primo incontro tra Giulietta e Romeo, in occasione della festa di carnevale tenutasi in casa Cappelletti, sequenza ideata inizialmente da Luigi Da Porto, ma poi ripresa in tutte le riscritture qui considerate, e che dà pienamente il polso delle strategie di ‘occupazione’ del testo poste in atto dal Fénix. Nella sua messa in teatro, la scena del ballo del torchio o della torcia, in cui la Giulietta daporitana e poi bandelliana appariva stretta tra Marcuccio il guercio dalla mano fredda e Romeo dalla mano calda³⁵, si trasforma in una sorta di canto celebrativo dell’*ingenium* femminile, della sagacia ed intraprendenza della sua Julia. La giovinetta, seduta tra il fascinoso Roselo e il detestato cugino Otavio, parla apparentemente con quest’ultimo, mentre nel contempo «da la mano al otro», così come segnala la *acotación*: «Adviértase que Julia hable con Otavio, pero la intención y señas sean con Roselo, y él lo mismo, pero Otavio piense que es por él» (v. 371+). Leggiamo il frammento:

JULIA	El que las espaldas vuelve, a su enemigo se rinde.	375
OTAVIO	Cuando tú me las volvías, y a mi enemigo la cara, no era mucho que pensara Julia que me aborrecías.	
JULIA	Aborrécote de modo que todo por ti lo dejo.	380
OTAVIO	Señora, ya no me quejo.	
ROSELO	Bien por mí lo dice todo. [.....]	
JULIA	Si aquí me dieran lugar, tú vieras mi atrevimiento.	
OTAVIO	¡Bien haya mi pensamiento!	
ROSELO	¿Hay tal manera de hablar?	395
JULIA	Grande es la fuerza de amor.	
OTAVIO	¡Tanto bien, tras tal desprecio!	
ROSELO	Habla conmigo, y el necio piensa que le da favor. (L. de Vega, <i>Castelvines y Monteses</i> : Jornada I, vv. 374-399).	

³⁵ Così scriveva il Bandello (*La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 91-92): «Restava Giulietta in mezzo a Romeo e a uno chiamato Marcuccio il guercio [...] Aveva poi sempre il verno e la state e da tutti i tempi le mani via più fredde e più gelate che un freddissimo ghiaccio alpino; [...] Giulietta, che da la sinistra aveva Romeo e Marcuccio da la destra, come da l’amante si senti pigliar per mano, [...] con tremante voce gli disse: “Benedetta sia la venuta vostra a lato a me! [...] che mes-ser Marcuccio già buona pezza con il gelo de la sua fredda mano tutta m’agghiaccia, e voi, [...] con la dilicata mano vostra mi scaldate”».

Orbene, due sono gli elementi su cui fa perno questa scena ingannevole, fondata sull'azzardo, sul bluff, frutto della pura inventiva lopiana: da una parte il dire a mezze parole, dall'altra il gesto espressivo dell'incontro delle due mani. Nella ripresa operata dal Fénix il tradizionale motivo petrarchesco dell'alternanza di fuoco (la mano di Romeo) e gelo (la mano di Marcuccio), dittologia antitetica simbolo dell'amore e del disamore, diventa calcolato segno corporeo, vettore del desiderio. La mano, che Julia porge nascostamente al bel Castelvín, designa per sineddoche la consegna di sé, la promessa di futuri scambi amorosi: «questo stringer di mano – affermava Giovanni Bonifacio nella sua *L'arte de' cenni* (1616) – è anco amoroso contrasegno che accenna desiderio di stringersi totalmente insieme» (Bonifacio, 1616: 310). Ancor più sorprendente è la capacità della ragazza di accompagnare l'azione con la parola, accentuando la funzione del gesto e dando così espressione all'inesprimibile. Scivolando tra gli impicci, Julia dà infatti avvio ad una conversazione bidirezionale, ad un discorso nascosto sotto il discorso, attraverso un impervio esercizio di menzogna e di non menzogna. A ragione Torres Nebrera sostiene che questo «diálogo a tres bandas es un prodigio de finura humorística» (Torres Nebrera, 2010: 365); sovrastato dalla disinvoltura e intelligenza, dall'ottimo inganno di Julia, Otavio si trasforma in *objet ridicule*, in parainfo inconsapevole, come acutamente rileverà Celia: «Cuánto sabe una mujer: / – il complimento è ovviamente riferito alla sua padroncina – del mismo competidor / se vale para el favor / que, a quien ama, quiere hacer» (vv. 871-874).

Il gustoso siparietto³⁶, tuttavia, non ci offre solo conferme dell'abilità di Lope nell'affrancarsi dal già detto, o meglio dal già scritto, ma testimonia anche della sua capacità di proporsi a sua volta come modello, come mediatore di materiale teatrabile. Una ripresa della *tromperie*, dell'ingegnoso inganno finalistico si ritroverà infatti in Molière, e più precisamente nella sua *Scuola dei mariti*, seconda giornata del 'ciclo delle corna'³⁷. In questa *petite pièce* del 1661, ritroviamo in effetti tan-

³⁶ Un antecedente della spiritosa invenzione si trova già in *Los bandos de Sena*, *pieza* che Lope compone tra il 1597 e il 1603 e che spesso è associata a *Castelvines y Monteses*, in quanto secondo taluni studiosi potrebbe condividere la medesima fonte bandelliana (cfr. Doménech Rico, 2000: 155). In realtà, al di là del motivo della cruenta inimicizia tra due famiglie rivali, *Los bandos* trae spunto da un'altra novella del domenicano – la numero 49 della *Prima parte* (*Anselmo Salimbene magnificamente operando libera il suo nemico da la morte e la sorella di quello prende per moglie*) –; con *Castelvines* ha in comune, invece, l'intraprendenza femminile: Teodora, audace fanciulla *en travesti*, dà infatti il meglio di sé proprio nei toccanti *requiebros a la mano* (vv. 1273-1309), indirizzati ad una giovane, ignara della sua vera identità sessuale. Cfr. Gentilli (2019).

³⁷ Sul debito contratto in questa circostanza da Molière con un'altra *pièce* lopiana, ovvero con *La discreta enamorada*, ispirata a sua volta alla III novella della terza giornata del *Decamerone*, si veda Gentilli (2016).

to il *parler à demi-mot*³⁸, il gusto per l'equivoco e il doppio senso, di cui è maestra Isabelle, quanto il congiungimento ascoso delle mani tra costei e il suo amante Valère, il tutto alle spalle di Sganarelle, presuntuoso personaggio che, ad onta dei suoi anni, crede di godere dei favori della giovane, quando è invece da lei amaramente beffato:

ISABELLE Oui, je veux bien qu'on sache, et j'en dois être crue, 735
 Que le sort offre ici deux objets à ma vue
 Qui, m'inspirant pour eux différents sentiments,
 De mon coeur agité font tous les mouvements.
 L'un, par un juste choix où l'honneur m'intéresse,
 A toute mon estime et toute ma tendresse; 740
 Et l'autre, pour le prix de son affection,
 A toute ma colère et mon aversion,
 La présence de l'un m'est agréable et chère,
 J'en reçois dans mon âme une allégresse entière,
 Et l'autre par sa vue inspire dans mon coeur 745
 De secrets mouvements, et de haine et d'horreur.

 Mais en l'état où sont mes destinées,
 De telles libertés doivent m'être données; 760
 Et je puis sans rougir faire un aveu si doux
 À celui que déjà je regarde en époux.
 SGANARELLE Oui, ma pauvre fanfan, pouponne de mon âme.
 ISABELLE Qu'il songe donc, de grâce, à me prouver sa flamme.
 SGANARELLE Oui, tiens, baise ma main. 765
 (Molière, *L'École des maris*, II, ix, vv. 735-765)

Secondo una consolidata tradizione scenica, era proprio su questa battuta che Isabelle doveva cingere con le braccia Sganarelle, mentre, nel contempo, porgeva la mano a Valère che gliela baciava. Il fatto che si trattasse della sequenza *clou* della *bagatelle*³⁹ è riconfermato dalla scelta di inserire, fin dalla prima edizione del 1661, un'incisione raffigurante tanto il baciamento quanto l'affettuosa stretta tra la fanciulla ed il suo tutore babbione⁴⁰ (Fig. 1).

³⁸ «Deux coeurs qui s'aiment doivent s'entendre à demi-mot»: l'affermazione si trova nella missiva scritta da Isabelle a Valère (Acte II, v. 524+), per convincerlo a sottrarla a delle nozze a lei insopportabili. Tutte le citazioni provengono da Molière (1996).

³⁹ Dell'importanza di questo *coup de théâtre* si occupava già Riccoboni (1736: 164).

⁴⁰ «Édition originale: Paris, 1661, achevée d'imprimer le 20 août; in-12. [...] Une estampe y a été jointe, représentant le jeu de scène du second acte [...]: "Elle fait semblant d'embrasser Sganarelle, et donne sa main à Valère"» (Despois, Mesnard, 1893: 6).



Figura 1. *L'École des maris*. Palais-Royal, 24 juin 1661. Gravure de François Chauveau. Frontispice pour l'édition de 1661.

Orbene, concludendo: la sbrigliata libertà con cui Molière tesaurizzava ogni prestito, la sua propulsione inventiva ci riportano, in una sorta di quadratura del cerchio, a Lope e al suo incomparabile fiuto per accogliere le migliori storie che transitavano per il suo *taller*, trasformandole e riplasmandole. Il caso delle vicende di Romeo e Giulietta costituisce un esempio paradigmatico. Consapevole del potere attrattivo di questa novella bandelliana di peripezia amorosa, già celebrata da Juan Lorenzo Palmireno in quanto storia «suave», atta ad allietare i piaceri postprandiali⁴¹, il

⁴¹ «En uerano luego se duermen, pero en inuierno podrá ser mouerse conuersación al fuego. Dexa un rato essa gravedad estoica, cuéntales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de Don Ioan de Mendoza y la Duquesa, o la de Rhomeo y Iulietta en Verona, la de Edoardo y Elips, Condesa de Salberique. Están en francés, son muy suaues, durará de contar cada una media hora, sin que se fatiguen los oydores, si tú guardas los affectos. Llámase el librico *Les Histoyres Tragiques*» (Palmireno, 1573: 80-81). I tre racconti citati dall'aragonese corrispon-

Fénix, astenendosi da tutte quelle infiorettature moralistiche così care invece ai compilatori italiani e francesi, si impadronisce di questo soggetto metamorfico, affrancandolo dall'epilogo luttuoso e da qualsivoglia effetto terrifico, regalandoci al suo posto una commedia di intrigo, celebrativa della disinvolta intelligenza femminile, dalla forte *vis comica* e dalla effervescente levità di tocco.

Riferimenti bibliografici

- Arellano I., Usunáriz J. M. (eds.) (2005), *El matrimonio en Europa y el Mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid.
- [Bandello M.] (1554), *La seconda parte de le Novelle del Bandello* (II,9), Busdrago, Lucca.
- [Bandello M.] (1560), *Secondo volume delle novelle del Bandello, nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal Signor Ascanio Centorio degli Ortensi a ciascuna novella fatti*, Giovanni Antonio degli Antonii, Milano.
- Blanco A. (2000), *Historia del confesonario. Razones antropológicas y teológicas de su uso*, Rialp, Madrid.
- Boaistuau P. (1559), *Histoires Tragiques extraictes des Oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise, par ... surnommé Launay, natif de Bretagne*, Vincent Sertenas, Paris.
- Boaistuau P. (1977), *Histoires Tragiques*, Carr R. A. (éd.), Honoré Champion, Paris.
- Boccaccio G. (1980), *Decamerone*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino.
- Bonifacio G. (1616), *L'arte de'cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondio silentio*, Francesco Grossi, Vicenza.
- Brooke A. (1652), *The Tragicall Historye of Romeus and Iuliet, written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by...*, Richard Tottel, London.
- Boudou B. (2011), *Le mariage clandestin et la rupture du mariage dans la nouvelle de Violente et Didaco, chez Bandello et Boaistuau*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 21: 343-358.
- Brugnoli A. (2016), *D'amore, di morte e di altri poteri. La società veronese del XVI secolo di fronte alla novella di Giulietta e Romeo*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese I*, Studi Veronesi, Verona: 11-45.

dono rispettivamente alla storia VI delle *Histoires Tragiques* (1559) di Boaistuau e delle *Historias trágicas exemplares* (1589) di Vicente de Millis Godínez (= Bandello II, 44); alla storia III delle *Histoires Tragiques* di Boaistuau e delle *Historias trágicas exemplares* di Vicente de Millis Godínez (= Bandello II, 9); e ancora alla storia I delle *Histoires Tragiques* di Boaistuau e delle *Historias trágicas exemplares* di Vicente de Millis Godínez (= Bandello II, 37).

- Campanini A. (2018), «Remettre en nouvelle forme». *Métamorphoses et récréation du modèle dans les Histoires tragiques de Pierre Boaistuau*, in Arnould J.-C. (dir.), *Les Histoires tragiques du XVI^e siècle. Pierre Boaistuau et ses émules*, Classiques Garnier, Paris: 103-120.
- Candau Chacón M. L. (2006), *El matrimonio clandestino en el siglo XVII: entre el amor, las conveniencias y el discurso tridentino*, «Estudios de Historia de España», VIII: 175-202.
- Carrascón G. (2014), *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», XXXIII: 53-67.
- Da Porto L. [1530-1531], *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti: con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo dalla Scala*, Benedetto Bendoni, Venezia.
- De Capitani P. (2010), *La mort apparente et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI^e siècle*, «Seizième Siècle», 6: 107-125.
- Despois E., Mesnard P. (1893), *Œuvres de Molière. Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et augmentée de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, de portraits, de fac-simile, etc.*, t. XI, Librairie Hachette, Paris.
- Doménech Rico F. (2000), *Los bandos de Verona, comedia áulica*, in Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. E. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro: 151-178
- Fasano A. (a cura di) (1989), *Riforma pretridentina della diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G. M. Giberti 1525-1542*, 3 voll., Istituto per le ricerche di Storia sociale e di Storia religiosa, Vicenza.
- Gentilli L. (2016), *Storie di intrecci e intrecci di storie: Boccaccio, Lope, Molière...*, in Couderc C., Trambaioli M. (a cura di), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, «Anejos de Criticón», 21, Presses universitaires du Midi, Toulouse: 81-95.
- Gentilli L. (2019), *Los bandos de Sena: un mosaico por reconstruir*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XXV: 34-54.
- Guglielminetti M. (2000), *Amore e morte: Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto*, in Bruni F. (a cura di), «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Marsilio, Venezia: 69-83.
- Loi N. I. (2015), *Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra Histoires tragiques (1559) ed edizione milanese (1560)*, in Carrascón G., Simbolotti C. (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Accademia University Press, Torino: 350-363.
- Loi N. I. (2017), *Bandello in Italia. La tradizione delle Novelle tra XVI e XVII secolo: Centorio, Sansovino, Bonciari*. Tesi di dottorato sostenuta il 18-04-2017 presso l'Università Sorbonne Paris Cité in cotutela con l'Università degli Studi di Cagliari.

- López Rodríguez C. (2005), *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416-1446)*, Publicacions de la Universitat de València, València.
- [Millis Godínez V. de] (1589), *Historia tercera. De dos enamorados, que el vno se mató con veneno, y el otro murió de pesar de ver muerto al otro. Repártese en seys capítulos*, in *Historias Trágicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Veronés. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest. Contiénense en este libro catorze Historias notables, repartidas por capítulos*, Pedro Lasso e Juan de Millis Godínez, Salamanca.
- Molière (1996), *La scuola dei mariti*, Bajini S. (ed.), Garzanti, Milano.
- Moretti F. (1994), *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.
- Muguruza Roca I. (2016), *Las traducciones de los Novellieri en las Novelas Ejemplares: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano*, in Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, Olschki, Firenze: 91-102.
- Palmireno J. L. (1573), *El estudioso cortesano*, ex typographia Petri a Huete, Valentia.
- Perocco D. (2013), *Scrivere e riscrivere le novelle: Giulietta e Romeo da Da Porto a Bandello e Belfagor da Machiavelli a Brevio*, in "Ingegnose, sofistiche, astratte, capricciose". *La nouvelle italienne au XVI^e siècle, actes de la Journée d'études agrégatifs d'Italien*, Paris 21 octobre 2013 <<http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/326/files/2014/02/Daria-Perocco.pdf>> (2019-10-10).
- Perocco D. (2017), *La prima Giulietta. Edizione critica e commentata delle novelle Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto e di Matteo Bandello*, Franco Angeli, Milano.
- Picone M. (2002), *La morta viva: il viaggio di un tema novellistico*, in Picone M. (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, Franco Cesati, Firenze: 11-25.
- Rabell C. R. (2003), *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Tamesis, London.
- Riccoboni L. (1736), *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Pissot, Paris.
- Rodríguez-Badendyck C. (1991), *The Neglected Alternative: Shakespeare's Romeo and Juliet and Lope de Vega's Castelvines y Montesés*, in Fothergill-Payne L., Fothergill-Payne P. (eds.), *Parallel Lives. Spanish and English National Drama 1580-1680*, Bucknell University Press, Lewisburg, Associated University Presses, London: 91-107.
- Romano A. (1993), *Le storie di Giulietta e Romeo*, 2 voll., Salerno, Roma.
- Scammacca del Murgo A. (2015), *Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare*, «Artifara», 15: 185-212.
- Scamuzzi I. (2015), *Le Horas de recreación di Vicente de Millis*, in Carrascón G. (a cura di), *In qualunque lingua sia scritta*, *Miscellanea di studi*

- sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, Torino: 85-132.
- Scamuzzi I. (2016), *Vicente de Millis Godínez: retrato de un intelectual renacentista a partir de sus obras*, in Guicciardini L., *Horas de recreación*, Scamuzzi I. (ed.), Sial, Madrid: 29-35.
- Spaggiari B. (2009), *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italiq. Poésie Italienne de la Renaissance», XII, 2009: 173-198 <<http://italique.revues.org/232>> (2019-10-10).
- Steies M. E. (2018), *Fitoterapia y censura: Andrés Laguna, Juan de Jarava y la botánica sospechosa*, in Montes D., Lillo V., Vega M. J. (eds.), *Saberes inestables. Estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main: 345-359.
- Torres Nebrera G. (2010), “*Romeo y Julieta*” a la española: Lope, Rojas Zorrilla y otros autores, «Anuario de Estudios Filológicos», XXXIII: 361-383.
- [Vega Carpio, L. de] (1647), *Parte veintecinco perfeta y verdadera de las comedias de Lope de Vega Carpio*, viuda de Pedro Verges, Zaragoza [ed. digitale TESO teso.chadwyck.co.uk].
- Vega Carpio, L. de (2013³), *La Dorotea*, Blecua J. M. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Vega Carpio, L. de (2018), *Comedias. Parte XVII*. 2 vols., Crivellari D., Maggi E. (coord.), Gredos, Madrid.

L'AMOROSE FURIE D'ORLANDO DE GIACINTO ANDREA
CICOGNINI Y EL TEATRO DE ABOLENGO ARIOSTESCO
DE LOPE DE VEGA: UNA CUESTIÓN CRÍTICA¹

Marcella Trambaioli

1. En 1642, mientras trabaja como funcionario de la corte de los Medici, Giacinto Andrea Cicognini compone *La pazzia d'Orlando*², comedia publicada posteriormente con el título de *L'amorose furie d'Orlando*³. La obra se vuelve a poner en escena en 1682 con un prólogo *per musica* de Giovan

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

² Michelassi, Vuelta García (2013: 104, nota 6), apuntan que un manuscrito copiado, a todas luces, con vistas a una representación, lleva la fecha del «21 settembre 1642» (ASF, Archivio Bardi, serie II, f. 27); los dos estudiosos han identificado otro manuscrito anónimo de la obra en cuestión (BNCF, ms. Palat. 475, cc. 174-209r), que no estaba recogido en Cancedda, Castelli (2001: 131-136); en todo caso, dicho catálogo, con su cuidadosa descripción y reseña de los testimonios y ejemplares conocidos de las comedias de Giacinto Andrea Cicognini, es una herramienta fundamental para quien desee ocuparse de este corpus dramático.

³ [Cicognini] ([1663]) (el testimonio 44 del catálogo Cancedda, Castelli, 2001, lleva la fecha de 1663). En concreto, las ediciones son tres, con algunas variantes; ver al respecto, también Simini (2012: 56). Citaré el texto del ejemplar de la edición boloñesa conservado en la Biblioteca Nazionale Braidense [Racc. Dramm. Corniani Algarotti 324]. En el caso de Cicognini vale al pie de la letra lo apuntado por Mamone, en Cancedda, Castelli (2001: 14): «L'edizione segue lo spettacolo, talora di poco, talora di molto, a volte può sottolineare l'uscita di una produzione particolarmente fastosa e sottolinearne l'eco, ma non di rado è la somma postuma delle numerose prove in scena di cui il drammaturgo fissa le più felici [...] la fortuna di Giacinto Andrea è quasi tutta postuma, a partire dagli anni Cinquanta del secolo».

Marcella Trambaioli, University of Piemonte Orientale, Italy, marcella.trambaioli@uniupo.it, 0000-0002-9537-8182

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

Marcella Trambaioli, *L'amorose furie d'Orlando de Giacinto Andrea Cicognini y el teatro de abolengo ariostesco de Lope de Vega: una cuestión crítica*, pp. 159-177, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.08, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

Battista Fagioli en el teatro de la academia de los Rifritti⁴, y cuenta asimismo con una re-edición del siglo XVIII al cuidado de Giuseppe Squillacci que, en realidad, es una parcial reelaboración del texto cicogniniano⁵.

Los escasos comentarios críticos que esta comedia ha suscitado hacen hincapié en sus vínculos con la *Commedia dell'Arte*. De acuerdo con lo afirmado por Mattias Maria Bartolommei en las páginas introductorias de *Amore opera a caso* (1668), Michelassi y Vuelta García destacan que se trata de una obra inspirada «dai comici dell'arte»⁶. Lo que no es ninguna sorpresa, dado que las intervenciones cómicas de los personajes humildes de las comedias de Cicognini así como sus nombres suelen proceder de esta práctica teatral⁷. Antonucci, a propósito de las denominaciones de los criados del *Don Gastone*, observa: «(Scappino, Rosetta, Parasacco) [...] sono italianissimi e tipici del patrimonio onomastico della commedia dell'arte» (Antonucci, 1996: 72). Mariti, en la misma línea, destaca:

ne *L'amorose furie d'Orlando*, il comportamento di Parasacco, scudiero di Orlando, è modellato su *topoi* utilizzati anche dalle maschere (per es. scambiato per un cavallo finirà per essere montato da Orlando impazzito). L'opera è vicina agli scenari dei comici [...] che tuttavia risultano più fedeli dell'originale, soprattutto nelle scene di pazzia (Mariti, 2003: 53-54, nota 10).

⁴ Michelassi, Vuelta García (2013: 105, nota 6), destacan que Weaver, Weaver (1978: 152), confunden la pieza de Cicognini con otra homónima de Prospero Bonarelli (1635): «opera recitativa in musica “e per far intermedi” in quattro “azioni”».

⁵ La obra se representó en la sala del conde Antonio d'Alibert, en los Orti de Nápoles, en ocasión del Carnaval de 1717; cfr. Cancedda, Castelli (2001: 135); he consultado el testimonio de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma [34.2.E.25]. De hecho, el *rifacimento* de Squillacci pone en campo una serie de estrategias de reescritura bien identificables, a saber: recortes relevantes (de un núcleo argumentativo entero y de varios bloques textuales), citas puntuales y modificaciones originales, a partir de la elección de las hablas dialectales de los dos siervos (napolitano y veneciano) procedentes de la *Commedia dell'Arte*. Ciertamente es que si Cicognini, según vamos a intentar demostrar a lo largo del trabajo, pudo tener en cuenta a su manera el paradigma lopesco de *Angélica en el Catay*, los cambios operados por Squillacci acaban eliminando en parte los ecos correspondientes, haciendo que en esta cadena teatral hispano-italiana procedente del *Furioso*, que implica complejos viajes textuales de ida y vuelta, el último eslabón vuelva aún más borroso uno de los posibles subtextos inspiradores de la pluma del florentino cuyo modelo, como vamos a ver, se puede detectar ya a duras penas.

⁶ Michelassi, Vuelta García (2013: 104, nota 6); Bartolommei, en su lista de las obras de Giacinto Andrea que considera auténticas, menciona la pieza que nos interesa con el título del manuscrito.

⁷ Gobbi (1904: 221), cotejando *El secreto a voces* de Calderón con *Il segreto in pubblico* de Giacinto Andrea Cicognini, nota cómo el criado Fabio del dramaturgo español se convierte en Piccariglio, cuyas réplicas son «di sapore tutto nazionale, anzi propriamente adatte alla commedia a soggetto».

Tedesco, acerca de una de las villanas de la pieza de Cicognini que nos ocupa, apunta:

il personaggio di Pasquella non proviene da un ipotesto spagnolo ma piuttosto dall'ambito della commedia all'improvviso; infatti, secondo la testimonianza di Filippo Baldinucci, esso era stato creato da un membro dell'Accademia dei Percossi di Salvator Rosa attiva negli anni Quaranta, Bartolomeo Viviani⁸.

Por otro lado, los pareceres críticos se centran en la presunta procedencia de parte del material dramático del teatro de abolengo ariostesco de Lope de Vega, pese a que en la lista de comedias «tolte dallo spagnolo» del Bartolommei *L'amorose furie di Orlando* no aparece (Michelassi, Vuelta García, 2013: 108-109). La idea se remonta a un antiguo ensayo de Gobbi, quien asienta con convicción:

Non ad una fonte solamente si attenne questa volta il Cicognini. Ma egli tolse scene e motivi da ben tre *comedias* di Lope, raggirantisi tutte e tre su temi svolti nei famosi poemi del Boiardo e dell'Ariosto. E, precisando, è certo che egli saccheggì più specialmente la *pieza* «*Angélica en el Catay*», ma mise le mani di sicuro anche sull'altra intitolata «*Un pastoral albergue*», e forse anche conobbe la *pieza* «*Los celos de Rodamonte*» che potrebbe avergli ispirato il titolo per la sua produzione (Gobbi, 1904: 229).

Por el contrario, Bottacchiari, después de observar en términos generales que las fuentes de la mayoría de sus obras «son ancora sconosciute, e d'altronde riuscirebbe ben difficile scoprirle, attraverso la continua deviazione del loro svolgimento», fijándose en dicha comedia de tema caballeresco, afirma con igual fuerza: «Il Cicognini, nel suo rifacimento drammatico, segue scrupolosamente l'«Orlando furioso» di cui riporta spesso intere ottave; di suo è aggiunto soltanto alcuni versi orribili, in cui s'esprime Orlando, divenuto pazzo»; y con respecto a las presuntas fuentes lopecas dictamina:

di queste commedie spagnuole le prime due [*Angélica en el Catay* y *Un pastoral albergue*] non fanno che seguire anch'esse il poema dell'Ariosto e niente ci rivela che il Cicognini si servisse di esse per la sua opera; poteva conoscerle, ma poteva anche benissimo ignorarle. La terza *pieza*

⁸ Tedesco (2012: 49); la musicóloga observa la recurrencia de este personaje cómico en el teatro del florentino: «la Pasquella di *Adamira* corrisponde esattamente all'Aristea di *Oroneta*: la vecchia ridicola che si innamora di una giovane donna in vesti maschili e che parla a vanvera. Una vecchia Pasquella, anch'essa terribilmente loquace e sessualmente smaniosa, si ritrova in altri testi di Cicognini, *La pazzia d'Orlando* [...] e *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte* ma non sono riscontrabili ricorrenze testuali» (48).

spagnuola poi si discosta anche dal contenuto della commedia italiana. Essa è formata dalla combinazione di alcuni episodi tolti dall'«Orlando Innamorato» e di altri tolti dall'«Orlando Furioso». Il Cicognini non se ne servì affatto (Bottacchiari, 1913: 358).

En todo caso, no podemos dejar de advertir que ambos críticos resultan reticentes en aclarar las razones de sus posturas diametralmente opuestas, dado que no ofrecen ni un examen capilar del texto de Cicognini, ni tampoco un cotejo de este tanto con el poema del ferrarés como con los supuestos hipotextos españoles. Es muy posible que esto se deba a la negativa evaluación de su escritura teatral que los dos comparten⁹, bien distinta de la de sus contemporáneos. Es un hecho que la fama del florentino empieza a eclipsarse a lo largo del siglo XVIII.

Tampoco los contados estudiosos que en tiempos recientes se han ocupado, aun de soslayo, de *L'amorose furie d'Orlando*, es decir Cancedda y Castelli, Marchante y Simini, han dejado zanjada la cuestión. En detalle, Cancedda y Castelli citan tan solo a Gobbi (Cancedda, Castelli, 2001: 136). Marchante, reseñando las presuntas adaptaciones italianas de *Angélica en el Catay*, da la razón a Bottacchiari sin muchas explicaciones: «Efectivamente de la lectura de la obra de Cicognini concluyo que sigue fielmente a Ariosto, ninguna de las variaciones que hace Lope en relación al *Orlando* aparece en Cicognini». Y para corroborar su parecer, subrayando que «la hipótesis de Gobbi se ha seguido transmitiendo acríticamente hasta nuestros días», trae a colación a otro italiano, Sanesi, quien «se muestra inicialmente de acuerdo con Gobbi aunque en nota a esa página (p. 699) matiza que “certo, la sua dimostrazione è tutt'altro che piena. E potrebbe anche avere ragione il Bottacchiari”» (Marchante Moralejo, 2007: 48; Marchante Moralejo, 2009: 18). Simini, tras afirmar que «*L'amorose furie* è un'opera che non pare avere una fonte precisa», menciona sin más la hipótesis de Gobbi, destacando que dos textos-fuentes serían *Angélica en el Catay* y *Un pastoral albergue*, sin olvidar la práctica teatral de «gl'Istrioni» (Simini, 2012: 57). La musicóloga Tedesco se limita a recordar de paso que «sono state rilevate relazioni intertestuali con *Angélica en el Catay* ed altri testi di Lope de Vega» (Tedesco, 2012: 48). Finalmente, Michelassi y Vuelta García, en su encomiable ensayo sobre la presencia del teatro barroco

⁹ Cfr. Gobbi (1904: 220): «l'opera sua manca assolutamente di forma, e non porta nessuna traccia di quel lavoro di lima che è pur necessario perché uno scritto possa decorosamente chiamarsi letterario»; Bottacchiari (1913: 352), refiriéndose al catálogo de las obras de Cicognini redactado por Bartolommei, afirma contundente: «per uno studio comparativo fra il teatro spagnuolo e quello italiano del seicento non [ha] grandissima importanza sapere se il Cicognini scrisse una commedia di più o di meno di quelle che gli si attribuiscono, tenuto conto che nessuna di esse è particolari pregi rispetto alle altre».

español en la escena florentina coetánea, se adhieren a las conclusiones de Marchante¹⁰.

Bueno, pues, a raíz de mis personales conocimientos de la fecunda presencia del *Furioso* en la escritura lopesca (cfr. Trambaioli 2004; Trambaioli, 2005; Trambaioli, 2012), quisiera recordar que tanto *Los celos de Rodamonte* como *Angélica en el Catay* son comedias bastante desatendidas por los investigadores, aunque la segunda cuenta ya con una moderna edición crítica realizada por la que escribe. Por otra parte, ningún estudioso ha creído oportuno subrayar que *Un pastoral albergue* es una comedia de atribución más que dudosa, si bien pudo perfectamente circular en Italia por caminos textuales que ignoramos. En efecto, Morley y Bruerton señalan que se publicó por primera vez en *Comedias inéditas* (1873) como una posible pieza de consumo, basándose en el único manuscrito conocido; y, analizando la versificación, concluyen: «No creemos que Lope escribiese esta comedia. Si compuso una parte de ella, no dejó impresa su marca en el porcentaje de red., las silvas o las liras» (Morley, Bruerton, 1968: 527-528)¹¹. Al estudiar la resemantización del episodio del pastoral albergue en el teatro barroco español, yo misma he aportado algunos datos que corroboran el rechazo de la autoría lopesca (Trambaioli, 2012: 115-123)¹².

A la luz de lo que acabamos de sintetizar, el objetivo de estas páginas es el de volver a examinar la cuestión de las presuntas relaciones textuales entre el reducido corpus ariostesco del madrileño y la obra de Cicognini, teniendo en cuenta lo que los estudiosos del florentino han puesto de relieve a propósito de sus estrategias de reescritura del teatro aurisecular. De acuerdo con Profeti, es necesario enmarcar oportunamente su práctica imitativa en el peculiar contexto teatral en que Giacinto Andrea opera, superando los prejuicios de los críticos de antaño (Profeti, 1996)¹³. En efecto, sus obras no son ni traducciones ni *rifacimenti* de comedias específicas;

¹⁰ Michelassi, Vuelta García (2013: 109): «In un caso (*La pazzia d'Orlando*) Carmen Marchante ha dimostrato l'insussistenza di ogni legame con il teatro aureo (affermato da una lunga tradizione critica)».

¹¹ Verdad es que los hispanistas italianos Parducci y Macrí han alimentado la convicción de la autoría lopesca del *Pastoral albergue*; «noi crediamo di aver reso verisimile, per non dir sicuro, que essa è opera giovanile del poeta» (Parducci, 1937: 95-96); «è un'altra rifusione ariostesca, spesso letterale, trattata da quel genio estroso, incondito e umorale» (Macrí, 1996: 69).

¹² Entre otras marcas textuales, la negativa caracterización de la protagonista no armoniza en absoluto con la Angélica que Lope esboza en obras y fragmentos tanto narrativos como dramáticos.

¹³ También, Antonucci (1996: 66): «Non si tratta certo di rivalutare questo teatro "di imitazione" nei suoi – peraltro scarsi – valori poetici intrinseci. Si tratta piuttosto di restituirlgli finalmente un contesto e una prospettiva, di mettere in evidenza i codici cui ubbidisce, e che ne determinano la fortuna tra il pubblico; di individuare quali di questi codici provengano dalla tradizione teatrale italiana, e quali invece da quella spagnola, che con la prassi e la teoria teatrale italiana si era trovata, nel secolo precedente, in un fecondo rapporto di scambio reciproco».

Cicognini «attinge a piene mani da molte commedie spagnole, non da una sola» e «inserisce molto di suo, nella stoffa tessuta con sequenze teatrali e spunti tematici altrui»¹⁴. Según apunta Antonucci, su escritura dramática *spagnoleggiante* «funciona sólo como una taracea de “préstamos” meramente temáticos, frente a una sustancial independencia estructural y, más aún, ideológica» (Antonucci, 2012: 13). Tan solo en el caso de *Il maritarsi per vendetta* el hipotexto es una comedia española bien específica, según han aclarado Simini y Marcello (Simini, 1996; Marcello, 1998).

Pues bien, como vamos a ilustrar a continuación, en el caso de *L'amo-rose furie d'Orlando* la teatralidad de la *Commedia dell'Arte* parece fundirse con varios ecos del *Furioso* interpretados por el Fénix de los Ingenios, considerando, en todo caso, que la materia ariostesca le llega a Giacinto Andrea de cuatro tradiciones: tres autóctonas, es decir la del poema italiano, la de los cómicos *del Arte* y la del «dramma per musica», y la de la interpretación del Fénix.

Se ha apuntado que del *Furioso* las compañías profesionales «ne trasero citazioni, ne riproposero personaggi, ne ritagliarono brani per dilatarli in spettacoli» (Mariti, 2003: 51). El *scenari Orlando furioso, opera heroica rappresentativa* de Basilio Locatelli ocupa un lugar privilegiado en el repertorio correspondiente (Testaverde, Evangelista, 2007: 329-352)¹⁵. Pandolfi ficha y detalla un par de *scenari* sobre el episodio del pastoral albergue y la locura del paladín: *Orlando furioso*, y *La grande pazzia d'Orlando*; este último, además, se halla en la colección de *Scenari più scelti d'istrioni* (Pandolfi, 1959: 236-237; 252-253)¹⁶. Mariti subraya que en la navidad de 1615 la compañía de Stefano Castiglioni representa en Nápoles *La pazzia di Orlando*, obra sacada de un manuscrito de Bartolomeo Zito.

¹⁴ Cfr. Antonucci (2012: 18): «No deja de llamar la atención este método de construcción de la intriga a base de retazos de obras distintas: un método que se parece muchísimo al que utilizaban los cómicos del arte para construir sus representaciones»; Tedesco (2012: 38): «L'ipotesi che si presenta in questa sede è che Cicognini lavori ai suoi libretti con una tecnica di montaggio, rielaborando in gran parte testi preesistenti (suoi o di altri autori) su uno schema d'intreccio e una costellazione di personaggi standardizzati».

¹⁵ Este *scenari*, conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma, según apunta Mamczarz (1983: 183), «joue un rôle particulièrement important dans la diffusion des thèmes ariostesques au théâtre en Italie et en Europe [...] il est d'un intérêt primordial pour étudier l'adaptation de la fiction épique dans la *commedia dell'arte*, ainsi que sa diffusion en Italie et en Europe».

¹⁶ Mariti (2003: 54), a propósito de este *scenari* destaca: «è copiato nel primo Seicento ma dal linguaggio usato, dall'iconografia delle maschere, sembrerebbe composto tra fine Cinquecento e primi anni del Seicento»; por su parte, Quadri (2011: 109), observa: «segue piuttosto da vicino una scelta di vicende dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532), con la sola aggiunta del motivo dei “buffoni” Pantalone, Gratiano e Trappolino nelle vesti di osti. Il poema dell'Ariosto ha sempre goduto di grande fortuna e ha trovato seguito più volte in ambiti legati alla *commedia dell'arte*».

Un baile titulado *La pazzia d'Orlando ovver L'acquisto di Durlindana* se pone en escena el 13 de febrero de 1638 en el teatro Barberini con acompañamiento musical (Mariti, 2003: 51; 53; 58).

En el ámbito operístico, el conde Prospero Bonarelli compone el *libretto* de una pieza «recitativa in musica», titulada igualmente *La pazzia d'Orlando*, publicada en Venecia en 1635. Adviértase que dicha obra, en su brevedad, desarrolla tan solo los amores de la princesa y de Medoro y la desesperación del paladín, excluyendo cualquier aspecto cómico o de rusticidad. Lo mismo vale para *L'Orlando, ovvero, La gelosa pazzia*, de Carlo Sigismondo Capece con música de Domenico Scarlatti (Roma 1711), en cuyas *dramatis personae* se halla una Dorinda, *pastorella*, enamorada en balde de Medoro, quien, lejos de ser un carácter burlesco, enriquece las notas melancólicas del drama¹⁷. Pero hay otros casos de óperas en que la mezcla de personajes áulicos y rústicos se mantiene. Citemos al respecto *Angelica ed Orlando, commedia per musica* de Tertulliano Fonsaconico (Nápoles 1735), donde la comicidad corre a cargo de dos pastores, Quacchio y Macchione, que se expresan en lengua napolitana¹⁸.

Con respecto a la interpretación ariostesca del Fénix de los Ingenios, es preciso recordar que el madrileño traba un sutil diálogo intertextual con las octavas italianas de manera transgenérica en todas las fases de su producción artística. Además de componer *La hermosura de Angélica*, poema épico-narrativo de su etapa juvenil, y las dos piezas mencionadas de tema ariostesco, Lope echa mano de patrones y motivos del *Furioso* en numerosas comedias, aplicándolos a caracteres que se mueven en subtipos dramáticos muy diferentes, en el álveo de esa constante práctica de literaturización que, siguiendo a Stefano Arata, denomino «épica de amor»¹⁹. Su continuación del poema del ferrarés y *Angélica en el Catay*, publicada en la *Parte VIII* (1617) circulan en Italia al igual que muchos libros de autores españoles. La transmisión textual de *Los celos de Rodamonte* es más

¹⁷ He consultado el ejemplar en línea de la Music Library de la University of North Carolina at Chapel Hill.

¹⁸ He consultado el ejemplar en línea de la Biblioteca Nazionale Braidense [RACC.DRAM.0712].

¹⁹ Cfr. Trambaioli (2015: 64-65): «Según numerosos críticos la influencia de las octavas del ferrarés en la escritura dramática del Fénix se adscribiría casi de forma exclusiva a la época primeriza, pero, en realidad, el presente recorrido cronológico nos permite averiguar que se deja apreciar en cada etapa de su quehacer teatral en términos de un diálogo constante, lúcido y privilegiado con el modelo. Verdad es que en un momento dado – que corresponde a los primeros años del siglo XVII – las referencias al *Furioso* llegan a semantizarse hasta tal punto que ni hace falta la mención directa del patrón para que el público culto se entere de por dónde van los tiros de la alusión literaria. Al respecto, hace falta aclarar que en muchas ocasiones Lope ya no juega con la fuente italiana, sino con sus propias elaboraciones de la misma, tanto poéticas como dramáticas».

compleja²⁰, pero no se puede excluir que pudiera llegar a Florencia de una u otra forma, por ejemplo como copia manuscrita²¹. Asimismo, es preciso destacar que las compañías teatrales italianas adaptan especialmente las piezas lopescas de temas romanceriles y caballerescos (cfr. Antonucci, 2014: 88).

Sería, pues, poco probable que Cicognini ignorara el magisterio del Fénix precisamente en este ámbito temático. En todo caso, el cotejo llevado a cabo pone de relieve de manera específica una serie de detalles comunes entre *Lamorose furie* y *Angélica en el Catay*²², pormenores que alejan las dos comedias del paradigma del *Furioso*.

2. Un primer elemento en que podemos detenernos es que tanto en *Angélica en el Catay* (1599-1603, posib. 1590-1595)²³ como en la pieza de Cicognini se cita la misma octava ariostesca. Se trata de la estrofa 108 del canto XXIII que ambos autores insertan en el acto intermedio. En la comedia del madrileño, Roldán, deseoso de descansar en un lugar ameno, lee lo que la Princesa y Medoro han dejado grabado en las cortezas. De hecho el fragmento del Fénix, todo en octavas reales, vierte al castellano dos estrofas del *Furioso*, la mencionada y la siguiente, y lo hace sin mirar la traducción de Urrea, que, a todas luces, fue la más afortunada de las que se realizaron en España²⁴. Advirtamos con Muñiz que la octava 108 ha tenido un éxito especial en la literatura del Siglo de Oro, incrustándose también en el romance *Helo, helo por do viene*, y en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena²⁵; por su parte Maggi destaca que la misma estrofa, esta vez citada *ad pedem litterae*, se engasta en una comedia anóni-

²⁰ Uno de los dos testimonios a través de los cuales nos ha llegado el texto de la comedia, por cierto estragado, la atribuye a Mira de Amescua, pero gracias a las atinadas observaciones de Menéndez Pelayo la autoría de *Los celos* no ha vuelto a ser cuestionada (Trambaioli, 2004: 305).

²¹ Fabbri (1991: 12), además de destacar el conocimiento del *Arte Nuovo* de Lope en Italia, subraya la circulación de «un repertorio di testi iberici diffuso tanto tramite la loro riduzione letteraria (a stampa e manoscritta) quanto attraverso l'attività delle compagnie teatrali».

²² No viene al caso incluir en el análisis *Los celos de Rodamonte* (c. 1588), aunque dicha comedia temprana constituye un modelo paradigmático para la composición de *Angélica en el Catay*, o, dicho de otra manera, es un eslabón anterior de la cadena intertextual con la que Lope dialoga en su teatro con las octavas ariostescas. De hecho, los escasos elementos de esa pieza que se podrían relacionar con la obra de Cicognini se encuentran en *Angélica*, pero sin la red de ecos y referencias que se pueden identificar en el caso de esta comedia.

²³ Acerca de la fecha de composición, ver «Prólogo», *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1389).

²⁴ Cfr. en Ariosto (2002: 1498, nota 144): «Lope de Vega [...] ofreció una personal traducción de esta octava y la siguiente»; *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1463), nota a los vv. 1762 ss.

²⁵ Muñiz, en Ariosto (2002: 1497, I, nota 144).

ma titulada *Las locuras de Orlando*. No sabemos si Lope llegó a conocer esta pieza, que representa el primer tentativo de dramatizar en España algunos de los episodios más famosos del *Furioso* (Maggi, 2004: 83), pero es muy posible que tuviera a mano el romance mencionado que incluye también la estrofa 109 (Chevalier, 1968: 272-273).

Cicognini, casi al final del acto II, hace salir al escenario a Orlando en las mismas circunstancias y le hace leer la octava 108 en uno de los dos únicos fragmentos en verso de la comedia, ambos a cargo del paladín. La estrofa se incrusta en una tirada de heptasílabos y endecasílabos, es decir una forma métrica análoga a la silva española – que en el teatro italiano se utiliza en la *favola pastorale* y luego en el melodrama (ver Antonucci, 2010: 79) – capaz de expresar rítmicamente el desasosiego del protagonista, y copia la octava englobada de Ariosto con variantes nimias. Desde luego, el autor no necesita los ejemplos españoles para caer en la relevancia de dicha estrofa; con todo, la coincidencia resulta llamativa, al punto que Gobbi había basado la presunta filiación lopesca de la pieza en este elemento, sin tomarse la molestia de profundizar el análisis²⁶.

Notemos que en el bosquejo poético del lugar ameno, tanto Lope como Cicognini recurren a la idea de que el sitio no puede sino invitar al reposo, mientras que en el *Furioso* no se emplea el verbo «invitar»²⁷:

Bueno será tomar algún descanso al pie de aquestos árboles umbrosos, que sus ramas parece que <i>convidan</i> .	E questo ameno luogo al riposo m'invita. [...] Sotto il tremulo ciel di queste frondi quest'erbetta sarà piuma soave.
---	--

Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1462, vv. 1745-1747) [Cicognini] ([1663: 59]).

A diferencia que en el poema en octavas, donde, nada más enterarse de lo ocurrido en el pastoral albergue, Orlando huye enloquecido²⁸ y va

²⁶ Gobbi (1904: 229): «Nella sua “Angelica in le [sic] Catay” Lope de Vega ebbe quasi costantemente innanzi il poema dell’Ariosto, che spesso imita ed in alcuni passi traduce [...] il Cicognini si avvide certamente di queste relazioni correnti tra il grande spagnolo ed il celeberrimo italiano, e ne abbiamo una prova nel fatto che nella scena 13^a dell’atto II, invece di tradurre dallo spagnuolo un’ottava, che, tra le altre, Lope aveva a sua volta letteralmente tradotta dall’Ariosto, il Cicognini riporta addirittura l’ottava ariostesca»; 230: «Si potrebbero moltiplicare gli esempi per provare la discendenza della produzione del Cicognini dalla pieza spagnola ma per amor di brevità me ne astengo».

²⁷ Ariosto (2002: 1492, I): «Giunse ad un rivo che pareo cristallo, / ne le cui sponde un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto. / [...] / Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo».

²⁸ Cfr. Ariosto (2002: 1506, I): «Quel letto, quella casa, quel pastore / immantamente in tant’odio gli casca, / che senza aspettar luna, o che l’albore / che va dinanzi al nuovo giorno nasca, / piglia l’arme e il destriero, et esce fuore / per mezzo il bosco alla più oscura frasca».

destruyendo los elementos naturales que han sido testigos del amor de Angélica y Medoro, en ambas comedias el paladín pretende arrasar la casa del huésped villano. Grita Roldán en el texto del Fénix: «¡Oh, vil cabilia, / alcagüete crüel! / [...] / ¡Fuego en la casa y en el monte fuego!»²⁹. A su vez, declama el paladín de Cicognini:

E tu malnato albergo,
ricetto delle gioie a me dovute,
al suol t'adequerà la forza mia.
Ancor non crolli?
[...]
Cadi, mal nato, cadì, e de tuoi marmi
e si dirocchi l'edifizio infame.
[Cicognini] ([1663: 81-82]).

Pues bien, hemos empezado a rastrear analogías y posibles ecos intertextuales tomando como punto de partida la octava aludida en relación con el estallido de la locura del paladín francés, de acuerdo con la sugerencia de Gobbi. De cualquier forma, se pueden aislar otros paralelismos y correspondencias en las dos comedias, ante todo en lo tocante a la figura de Angélica que, como es sabido, es el personaje más elaborado por Lope de Vega, incluso con matices autobiográficos³⁰, y que en la comedia que estamos analizando desempeña un papel primario, a partir del mismo título³¹.

En el acto inicial de *Angélica en el Catay*, la princesa se defiende de las acusaciones del emperador Carlos, reivindicando con orgullo su impermeabilidad al sentimiento amoroso: «[...] ningún mortal nacido / se alabará que amor le tuvo o tengo». Y en una secuencia dramática posterior, sale al

²⁹ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1469, vv. 1907-1910). Comparemos con la análoga situación que se produce en *Los celos de Rodamonte*: «¡oh fiera casa, de demonios llena! / Desde el cimientto al techo / serás por el cimientto derribada. / ¡Oh malditas paredes, / alcahuetas famosas...!» (Menéndez Pelayo, 1970: 293).

³⁰ Cfr. Trambaioli (2012: 107-108): «rechazando a los Pares de Francia para juntarse con un pobre soldado, muestra ser antitética con respecto a Dorotea, representando para el Lope-Belardo una suerte de necesario contrapunto literario»; Trambaioli (2012: 110-111): «en el poema narrativo de raigambre ariostesca, *La hermosura de Angélica* (1602), [...] esta inédita edad del personaje se cristaliza literariamente de forma rotunda, ya que detrás de la belleza de la princesa del Catay se ocultan en términos metapoéticos las figuras históricas de las mujeres que Lope ha amado en su agitada juventud, hasta la fecha de publicación de la obra, es decir, Elena Osorio, Isabel de Urbina y Micaela de Luján».

³¹ Cfr. Trambaioli (2012: 107): «la figura de Angélica consigue ocupar un lugar predominante, connotándose en términos positivos como una mujer fuerte y sensual a la vez, decidida a reivindicar su derecho a amar al hombre del cual se ha enamorado al igual que muchas heroínas capaces de autodeterminarse en el espacio ficcional del teatro».

escenario reflexionando sobre su situación de mujer acosada por Roldán y otros guerreros, remachando su impermeabilidad amorosa:

¡Oh, fuerza con que nací!
 ¡Oh, naturaleza fiera,
 que Amor haga piedras cera
 y me haga piedra a mí!

Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1412, vv. 245-246; 1424, vv. 610-613).

Tras lo cual se duerme al pie de unas retamas, y la descubre Sacripante quien, de buenas a primeras, la toma por «un mozuelo / del bagaje»³². En el diálogo que transcurre entre los dos caracteres, la protagonista no puede dejar de reiterar su propia honestidad, y lo hace con tanto ahínco que acaba descubriendo su identidad:

Yo no quiero defender
 que pueda con honra ser
 peregrinar las mujeres.
 Pero de Angélica sé
 que a los hombres aborrece
 y a ninguno tiene fe.

Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1428, vv. 745-750).

El sarracino, fingiendo protegerla, piensa aprovecharse de ella, sacando partido de las soledades que los rodean. En una secuencia dramática sucesiva, cuando ya Sacripante ha revelado sus verdaderas intenciones, los dos tropiezan con Reinaldos, otro pretendiente de la hija del Gran Can, y, mientras los caballeros riñen por su posesión, Angélica huye refugiándose en el monte. Apuntemos que en dicha secuencia Lope elabora a su antojo un episodio que se halla en el canto I del *Furioso*, separado, pues, del núcleo diegético del pastoral albergue. Bien mirado, este fragmento presenta varios ecos con uno análogo de la pieza de Cicognini.

En un monólogo del I acto de *Lamorose furie d'Orlando* la princesa del Catay, aun reconociendo que su belleza es la causa de tantas persecuciones, afirma contundente su honestidad, en términos que parecen parafrasear miles de fragmentos del teatro español que giran en torno al tema del honor: «Io di bellezza ornata, sicura, e franca l'universo scorro; stimo però l'onore quanto la vita, quanto l'anima istessa, perché Angelica sono», y lanza una pregunta retórica para afirmar su naturaleza reacia a la pasión erótica: «Or sarà mai Angelica sì folle, che voglia soggettarsi a un folle amore e sottrarre la sua real bellezza?» ([Cicognini] [1663: 19-20]). En este sentido, la general conformación de la protagonista femenina participa y comparte la lectura positiva que del mismo nos ofrece el Fénix. Además, el carácter cicogninia-

³² *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1426, vv. 673-674).

no, a la par que el personaje loresco, alude a un motivo ovidiano – el de la imposibilidad de que una mujer conserve la castidad en sus andanzas solitarias, máxime si se halla entre soldados –³³ que se explicita de paso en el canto XXXI del *Furioso* con la consabida ironía ariostesca a propósito de Fiordiligi:

De le lor donne e de le lor donzelle
 si fidar molto a quella antica etade.
 Senz'altra scorta andar lasciano quelle
 per piani e monti e per strane contrade;
 et al ritorno l'han per buone e belle,
 né mai tra lor suspizione accade.
 Ariosto (2002: 2004, II).

Es un hecho que Lope elabora dicho tópico en varias ocasiones. En la propia *Angélica en el Catay*, el emperador Carlos se enoja con sus paladines porque se dejan arrebatar los sentidos por «¿Una virgen doncella entre soldados?»³⁴. En *La hermosura de Angélica* Rostubaldo se refiere con sorna a la princesa del Catay siendo ella «una mujer, doncella entre soldados»³⁵, y en la epístola «Alcina a Rugero» de la *II Parte* de las *Rimas* la maga ironiza acerca de la pureza de la rival Bradamante: «y quiere entre soldados ser doncella» (Vega, 1993: 205, II, v. 144).

Volviendo a la Angélica de Cicognini, a la par que la del Fénix, decide descansar en un lugar ameno, y allí la sorprenden Parasacco y Scappino, verdaderas máscaras de la *commedia all'improvviso*, cuya actuación bien puede ser una parodia festiva del acoso de Sacripante y Reinaldos. El primero insinúa malicioso: «so che vi potrei fare mille insolenze» ([Cicognini] [1663: 25]). Al igual que en la comedia loresca, de cara a sus interlocutores la mujer asume un aspecto de ambigüedad sexual, puesto que el primer soldado la define «cavalliero donzella» y «capona» ([Cicognini] [1663: 21; 23]). Además, en el largo y dispartado diálogo que la princesa mantiene con los dos rústicos soldados sale a relucir el tópico clásico retomado por Ariosto y Lope antes señalado. Pregunta Scappino con fingida ingenuidad: «Ma voi signora, sia detto con ogni rispetto, come andate così sola in luoghi di tanto pericolo, con la guardia solo, si puol dire di voi stessa, in mezzo agli eserciti de' soldati, così franca e sicura?», y más adelante el malicioso Parasacco comenta que ella es «donzella come mia madre» ([Cicognini] [1663: 24-25]). Finalmente, Angélica se escapa de las pesadas atenciones de los soldados mediante el empleo del mágico anillo de Brunello³⁶.

³³ Ovidio (1992: VIII, vv. 38-39): «ferre per agmen / virgineos hostile gradus».

³⁴ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1410, v. 201).

³⁵ *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli (2005: 326, canto V, v. 434).

³⁶ Notemos al respecto que un comentario de Parasacco acerca de la capacidad de desaparecer que Angélica adquiere mediante el anillo mágico bien podría remitir, entre otros subtextos, a *La dama duende* calderoniana: «Ah, ch'io credo haver adosso una squadra di spiriti folletti» ([Cicognini] [1663: 26]).

El posterior encuentro de Angélica con Medoro depara un eco semántico que une las dos comedias al *Furioso*, constituyendo una posible cadena intertextual. Dice la voz paramimética del poema: «insolita *pietade* in mezzo al petto / si sentì entrar por disusate porte» (Ariosto, 2002: 1202, I, canto XIX). En *Angélica en el Catay*, la protagonista pronuncia en aparte: «¡Estoy perdida de *pietad* y *amor!*»³⁷. Y la princesa cicogniniana, sintetizando al parecer los dos textos-fuentes, exclama: «*pietà* e *amore* m'ingombrano il petto» ([Cicognini] [1663: 35])³⁸. También, si Medoro en la pieza lopesca pide a su amada: «Dame aquesa mano hermosa»³⁹, símbolo del matrimonio secreto, en la comedia de Cicognini es Angélica quien dirige al mozo la misma invitación: «porgemi in segno d'inviolabil fede la bella mano» ([Cicognini] [1663: 57]).

3. El núcleo temático del pastoral albergue y de la locura de Orlando halla en las dos comedias un contrapunto paródico gracias a la presencia de algunos villanos, cuya función jocosa refuerza la de Parasacco y Scappino. A este respecto, si es cierto que la actuación de los campesinos y de los soldados hambrientos de Cicognini se ajusta a la de los *comici dell'Arte*, tampoco se puede excluir que hasta Lope haya sacado inspiración de algún *scenari* de abolengo ariostesco que circulaba en España⁴⁰. Bien sabido es el directo conocimiento de esta práctica dramática por parte del Fénix y la influencia que la misma ha dejado en su primer teatro. Más bien, cabría postular que la actuación paródica de los criados con respecto a los acontecimientos serios de sus amos que se vuelve tópica en la Comedia Nueva proceda, al menos en parte, justamente de la práctica teatral *all'improvviso*⁴¹. Maggi, a propósito de los pastores que intervienen en *Angélica en el Catay*, apunta: «hanno già caratteristiche prossime a quelle del *bobo*, se non a quelle del *gracioso* vero e proprio» (Maggi, 2004: 80), y, añadiría yo, a las de las máscaras de la *commedia all'improvviso*. Queda el hecho de que la masiva presencia de personajes rústicos aleja los dos textos teatrales del paradigma del *Furioso*, donde los pastores, lejos de adquirir ningún protagonismo, se nombran de pasada y de forma anónima en tanto que víctimas de la furia orlándica.

En el acto intermedio de *Angélica en el Catay*, salen al escenario Belardo, Rufino, Alfeo, Lucinda y otros villanos. Rufino y Lucinda, que están

³⁷ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1445, vv. 1227-1228).

³⁸ Los subrayados son míos.

³⁹ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1447, v. 1290).

⁴⁰ Ojeda Calvo (2007: 127, 151; 569-573) recoge y analiza un *scenari* basado en el canto XXXVII del *Furioso* que forma parte del Zibaldone de Stefano Botarga, cómico italiano bien presente en la España de finales del XVI; y seguramente circularían varios sobre la locura de Orlando.

⁴¹ Mariti (2003: 62), hace hincapié en la típica historia amorosa de la *Commedia dell'Arte* «schematica e tutta giocata sulla simmetria oppositiva fra "amore serio" dei padroni e "amore ridicolo" dei servi».

casados, son los pastores cuya cabaña se convierte en el nido de amor de la Princesa y del humilde moro, y el marido, justo antes de que Roldán descubra las inscripciones que van a provocar su locura, manifiesta sus celos por la presencia del hermoso Medoro; lo hace en dos fragmentos: hablando con Alfeo y luego en un rápido diálogo con su propia mujer que lo toma por loco:

RUFINO [...] Lucinda ha echado el ojo
a Medoro.
ALFEO Eso es antojo.
[...]
RUFINO Estoy celoso.
LUCINDA ¿Celos de mí?
RUFINO Sí, de ti.
ALFEO Acaba, no seas pesado.
LUCINDA ¿Quién te da celos?
RUFINO Medoro.
LUCINDA ¿De un moro celos?
RUFINO De un moro.
LUCINDA ¿Estás loco?
RUFINO Estoy casado.
Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1453, vv. 1456-1457;
1460, vv. 1677-1682).

Es evidente que estas breves secuencias dramáticas sirven para anticipar, a manera de contrapunto burlesco, los celos destructores del paladín.

En *L'amorose furie d'Orlando* intervienen igualmente varios pastores: Tersandro, Pasquella, Tersilla, Ricciolina. Los dos primeros desempeñan un rol parecido al de la pareja lopesca, y Pasquella, desde el primer acto, desarrolla el motivo de los celos, además de funcionar en ocasiones como un doble festivo de Angélica. Así, pues, en la escena IV se muestra preocupada por lo que podría decir su esposo a propósito de su ausencia nocturna: «Che dirà mio marito?, che sta notte non sono tornata a casa, non vorrei ch'avesse gelosia di me» ([Cicognini] [1663: 15-16]). En la escena III del acto II, Tersilla da cuenta de que Medoro está mejorando; Parasacco la galantea y los dos se prometen eterno amor, parodiando la pareja protagonista. En la escena siguiente Pasquella, Tersilla y Parasacco cantan aludiendo con sorna al motivo de la traición mediante una trillada metáfora astronómica («il sol in Capricorno») ([Cicognini] [1663: 43]). En el último acto, en la escena VI, Tersilla, Parasacco y Ricciolina desarrollan el tema de la rivalidad amorosa, anteriormente a la aparición de Orlando a punto de descubrir el matrimonio secreto de su amada Angélica. En este sentido, los villanos desempeñan aquí el mismo papel que los lopescos Rufino y Lucinda.

Cabe subrayar otros llamativos paralelismos entre la pieza italiana y la española. Parasacco, soldado hambriento y miedoso que llega a actuar como escudero de Orlando, papel ausente en las octavas de Ariosto, en la escena XIV, que remata el acto intermedio, da con su dueño. El paladín

está fuera de sí, tras descubrir lo que ha pasado entre Angélica y Medoro, y le pide su caballo Brigliadoro. El criado, rústico ignorante, no entiende que se trata del nombre del caballo. Del mismo modo, en la III jornada de *Angélica en el Catay*, Roldán pide al pastor Pinardo un caballo, y el villano, asombrado por un rol que no le pertenece, contesta: «¿Yo, caballo?»⁴².

En la escena XVII del último acto, Orlando trastueca a Pasquella con Medoro⁴³, de forma parecida a lo que hace Roldán con Belardo en la pieza lopesca tomándolo por Angélica⁴⁴; notemos que, según suele ocurrir en la parodia literaria, en *L'amorose furie d'Orlando* se realiza una inversión del género sexual del rústico interlocutor del caballero galo.

En ambas comedias, los villanos, acongojados por el estrago que Roldán está llevando a cabo, intentan hacer frente a su fuerza bestial, a diferencia que en el *Furioso* donde en el canto XXXIX son los demás paladines quienes intentan prenderlo. En la pieza española Rufino da cuenta de que el francés

Ha destruido
las chozas, gente y ganado.
No hay árbol en todo el prado,
ni aun queda pájaro en nido.
Angélica en el Catay, en Vega (2009: 2553-2556).

Una análoga relación de los estragos llevados a cabo por Orlando la encontramos en boca de Parasacco: «ha dato scacco matto a questi alberi, alla fonte, e quel che è peggio alla casa di quel galant'uomo» ([Cicognini] [1663: 99]). En una secuencia dramática posterior de *Angélica* los villanos gritan «dentro»: «¡Guarda el loco, guarda el loco!», de forma parecida a lo que exclama Parasacco viendo un pastor huyendo y Orlando detrás: «Olá compagni, amici, dalli, dalli al matto»⁴⁵. Aún Rufino, una de las víctimas de la violencia arrasadora del paladín, se queja de «que me ha dejado, recelo, / la cara como un buñuelo»; de forma parecida, Parasacco dice a los villanos: «guardate il viso, l'ho tutto come una grattugia»⁴⁶. Este detalle es el mismo que en el poema atañe a Dudone («ben che Dudone abbia gonfiato il viso», Ariosto, 2002: 2480, II), pero en los dos fragmentos teatrales afecta a un personaje rústico.

También, en *Angélica en el Catay*, casi en el desenlace, reza una aco-tación: «Salen Astolfo, Reinaldos y gente con sogas». Análogamente, dice

⁴² *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1494).

⁴³ [Cicognini] ([1663: 94-95]): Orlando: «¡Ah, vilissima fante! ¡Oh, mal nato scudiero! E che pensavi, che fussi morto, l'oltraggiato conte?»; Pasquella: «E che dite voi di fanti e di scudieri? Eh, riconoscetemi bene, io sono madonna Pasquella».

⁴⁴ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1469, vv. 1918-1919): Roldán: «¿Qué ofensa, ingrata, en adorarte hice?»; Belardo: «¡Que no soy yo, señor!».

⁴⁵ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1490, v. 2561); [Cicognini] ([1663: 95]).

⁴⁶ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1491, vv. 2586-2587); [Cicognini] ([1663: 105]).

Tersandro a Parasacco: «preparano catene, e funi per fermarlo [...] hor quietati, ecco gente con la fune»⁴⁷. El pormenor de la cuerda se retoma del *Furioso*, pero en las octavas italianas los que atan a Orlando son, como queda dicho, sus compañeros para que Astolfo pueda guarecerlo⁴⁸.

El episodio de Zerbino e Isabella, elaborado teatralmente por los dos autores, presenta una metáfora que no aparece en las octavas ariostescas. En el III acto de *Angélica en el Catay*, Isabela, asistiendo impotente a la muerte de su amado herido de muerte por el fiero Mandricardo, exclama desesperada: «¡Ojos de lágrimas llenos, / pues se va el sol, seréis nube!». En la pieza de Cicognini, el personaje correspondiente, cuyas intervenciones son muy amplificadas con respecto tanto al *Furioso* como al ejemplo lopesco, grita: «¡Ah, stelle avverse, ecco eclissato quel sol...!»⁴⁹.

Una ulterior correspondencia textual se incrusta en el remate de los versos de la comedia de Lope y casi en el cierre de la pieza de Cicognini. En la primera, los músicos celebran los reyes del Catay cantando: «que en la tierra es sol Medoro / y luna Angélica es»⁵⁰. En la segunda, Orlando enloquecido, se duerme agotado de tantos estragos diciendo: «Adio sole, adio luna, adio Medoro» ([Cicognini] [1663: 103]).

4. A la luz de lo expuesto, me parece plausible darle la razón a Gobbi en lo tocante a la fértil presencia de *Angélica en el Catay* en el tejido dramático de *L'Amorose furie d'Orlando*, y más en general de la fórmula de la Comedia Nueva, aunque evidentemente la del crítico italiano había sido una mera intuición que no estaba sufragada por un detallado análisis y cotejo textual. Los apuntes reunidos aquí parecen confirmar que la práctica imitativa o mejor dicho intertextual de Cicognini sabe ocultar muy hábilmente el texto-fuente lopesco, en este caso específico más todavía que en otras comedias porque puede a sus anchas contaminarlo con la tradición ariostesca italiana así como con la práctica escénica de la *Commedia dell'Arte*. Al mismo tiempo, muestran hasta qué punto el florentino se muestra un atento lector de Lope, capaz de aprovechar metáforas aisladas y desplazar motivos de un episodio o un personaje a otros en apariencia heterogéneos. No cabe duda de que para aislar el sutil juego intertextual que Giacinto Andrea entabla en *L'Amorose furie d'Orlando* con *Angélica en el Catay* hace falta leer y releer las dos comedias sin perder de vista las octavas ariostescas con un esmero que, hasta la fecha, ningún crítico

⁴⁷ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1495, v. 2668); [Cicognini] ([1663]: 104-105).

⁴⁸ Ariosto (2002: 2482, II): «Si fe' quivi arrecar più d'una fune, / e con nodi correnti adattò presto; / et alle gambe et alle braccia alcune / fe' porre al conte et a traverso il resto. / [...] / Come egli è in terra, gli son tutti adosso, / e gli legan più forte e piedi e mani».

⁴⁹ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1475, vv. 2076-2077); [Cicognini] ([1663]: 90); el subrayado es mío.

⁵⁰ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1497-1498, vv. 2743-2744).

había creído oportuno dedicarle, por tratarse, quizás, en los dos casos, de comedias poco exitosas. Por lo mismo, es muy posible que se me hayan escapado ulteriores detalles que podrían reforzar la peculiar operación imitativa realizada por Cicognini. Y si es cierto que algunas imágenes y sintagmas forman parte de una interdiscursividad literaria que supera las dos comedias analizadas, queda el hecho de que las numerosas analogías recortadas no pueden ser fruto del azar.

Referencias bibliográficas

- Ariosto L. (2002), *Orlando furioso*, ed. bilingüe de la traducción de Jerónimo de Urrea (1549), Segre C, Muñiz M.^a de las N. (eds.), 2 tomos, Cátedra, Madrid.
- Antonucci F. (1996), *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 65-84.
- Antonucci F. (2010), *Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional (Almagro, 2009)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 75-90.
- Antonucci F. (2012), *Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini*, en Botta P. (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vaccari D. (ed.), vol. IV, *Teatro*, Bagatto Libri, Roma: 13-19.
- Antonucci F. (2014), *¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, «Criticón», 122: 83-96.
- [Bonarelli P.] (1635), *La pazzia d'Orlando opera recitativa in musica e per far intermedi*. Con licenza de' Superiori & Privilegio, Appresso Angelo Salvadori, in Venetia.
- Bottacchiari R. (1913), rec. a Verde R., *Studi sull'imitazione spagnuola nel teatro italiano del seicento*. G. A. Cicognini, pp. 132, N. Giannotta, Catania, 1912, «La Nuova Cultura», 1, 5 (maggio 1913): 344-361.
- Cancedda F., Castelli S. (2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze.
- Chevalier M. (1968), *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.
- [Cicognini A.] [1663], *L'amorose furie d'Orlodo*. Opera scenica del dottor Giacinto Andrea Cicognini. Al Molt' *Illust.* e Molto *Rev.* Sig. Il sig. D. Sebastiano Locatelli, Giacomo Monti, Bologna.
- Fabbi P. (1991), *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, «Acta Musicologica», 63, 1: 11-14.

- Gobbi G. (1904), *Le fonti spagnole del teatro drammatico di G. A. Cicognini*, «La Biblioteca delle Scuole Italiane», XI, 18: 218-222.
- Macrí O. (1996), *L'Ariosto e la letteratura spagnola*, en Dolfi L. (a cura di), *Studi Ispanici*, vol. I, Liguori Editore, Napoli: 51-87.
- Maggi E. (2004), *Una commedia inedita di ispirazione ariostesca: Las locuras de Orlando*, «Il Confronto Letterario», XXI, Nuova serie, 41, 1: 63-91.
- Mamczarz I. (1983), *Les imitations théâtrales du "Roland Furieux" de l'Arioste en Italie et en France*, en Bec C., Mamczarz I. (éd.), *Le théâtre italien et l'Europe. XV^e-XVII^e siècles*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Marcello E. (1998), *Appunti sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia: Il maritarsi per vendetta di G. A. Cicognini*, en Espinosa J. (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Internacional de Italianistas*, U. de Valencia, Valencia: 399-406.
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Marchante Moralejo C. (2009), *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Mariti L. (2003), *Teatri di follia amorosa. L'Orlando furioso negli scenari della commedia dell'Arte*, en Chiabò M., Doglio F. (a cura di), *XXVII Convegno Internazionale. Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma: 49-90.
- Menéndez Pelayo M. (1970) (ed.), *Obras de Lope de Vega, XXIX, Comedias novelescas*, Atlas, Madrid.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2013), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VIII, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. 1: *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea, Firenze.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.
- Ojeda Calvo M. del V. (2007), *Stefanello Botarga e Zan Ganassa*, Bulzoni Editore, Roma.
- Ovidio N. P. (1992), *Le metamorfosi*, testo latino a fronte, Oddone E. (a cura di), Bompiani, Milano.
- Pandolfi V. (1959), *La commedia dell'Arte. Storia e testo*, Sansoni, Firenze.
- Parducci A. (1937), *La fortuna dell'Orlando furioso nel teatro spagnolo*, Supplemento 26 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana».
- Profeti M. G. (1996), *Jacopo Cicognini e Lope de Vega: «attinenze strettissime?»*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 21-31.
- Quadri D. (2011), *Gli Scenari più scelti d'istrioni: un'analisi di lingua e contenuti*, tesis, Universitäten Bern / Freiburg 2011.

- Simini D. (1996), *Casarse por vengarse di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: Maritarsi per vendetta*, en Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 95-116.
- Simini D. (2012), *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia.
- Tedesco A. (2012), *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, en Nider V. (a cura di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università di Trento, Trento: 31-60.
- Testaverde A. M., Evangelista A. (a cura di) (2007), *I canovacci della commedia dell'arte*, Einaudi Editore, Torino.
- Trambaioli M. (2004), *El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de Los celos de Rodamonte)*, «*Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*», 7: 297-324.
- Trambaioli M. (2005), *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert [Biblioteca Áurea Hispánica, 32], Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main.
- Trambaioli M. (2012), *La resementización en las tablas de un episodio del Furioso: el pastoral albergue*, en Nider V. (a cura di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università di Trento, Trento: 99-128.
- Trambaioli M. (2015), *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 166), Madrid.
- Vega L. de (1993), *Rimas*, Pedraza Jiménez F. B. (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.
- Vega L. de (2009), en *Comedias de Lope de Vega. Parte Octava*, vol. III, Trambaioli M. (ed.), Editorial Milenio-PROLOPE, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, Barcelona.
- Weaver R. L., Weaver N. W. (1978), *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Opera, Prologues, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Information Coordinators, Detroit.

ANCORA SULLA FORTUNA DE LA FUERZA LASTIMOSA
NELL'OPERA DEL SEICENTO: ALFONSO I DI MATTEO NORIS
(VENEZIA NAPOLI PALERMO)

Anna Tedesco

Introduzione

Le ricerche di Fausta Antonucci, Carmen Marchante e Salomé Vuelta hanno già messo in luce la grande diffusione di cui godette in Italia *La fuerza lastimosa* di Lope de Vega, composta intorno al 1599 e stampata nel 1609 nella *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega* (A. Martín, Madrid)¹: non solo tracce intertestuali di questo lavoro si ritrovano nel più celebre dramma per musica del Seicento, il *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini (1649), e nell'*Euripo* di Giovanni Faustini dello stesso anno, ma pure ne vennero ricavati quattro adattamenti in prosa, uno scenario dei comici dell'Arte conservato nella Biblioteca Casanatense ed un altro dramma per musica: *La forza compassionevole* di Antonio Salvi, rappresentata a Livorno nel 1694, e dedicato al granprincipe Ferdinando de Medici.

Con questo contributo mi propongo di aggiungere un nuovo tassello alla storia della fortuna italiana della *Fuerza lastimosa*, discutendo un ulteriore dramma per musica da essa derivato, che venne rappresentato in tre diversi luoghi e occasioni: si tratta di *Alfonso primo* di Matteo Noris, intonato da Carlo Francesco Pollarolo per il Teatro San Salvatore di Venezia nel Carnevale 1694 e ripreso con modifiche a Napoli e a Palermo, con il titolo *Alfonso sesto re di Castiglia* e nuove musiche. Il dramma di Noris, a mio avviso chiaramente derivato dalla *comedia* di Lope, si differenzia tuttavia da essa e dagli adattamenti italiani già conosciuti. Nei paragrafi che seguono discuterò i rapporti tra il libretto, la *comedia* spagnola e gli

¹ Se ne veda l'edizione critica in L. de Vega Carpio, *La fuerza lastimosa*, in Alberola (1998: I, 69-243).

Anna Tedesco, University of Palermo, Italy, anna.tedesco@unipa.it, 0000-0002-1199-0287

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

Anna Tedesco, *Ancora sulla fortuna de La fuerza lastimosa nell'opera del Seicento: Alfonso I di Matteo Noris (Venezia Napoli Palermo)*, pp. 179-204, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.09, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

adattamenti italiani, esaminerò le circostanze delle tre rappresentazioni del dramma per musica ed infine illustrerò le fonti musicali pervenute sino a noi. La Tavola 1 elenca le derivazioni finora note:

Tavola 1. Testi teatrali italiani derivati da *La fuerza lastimosa*

<i>Titolo</i> (autore, luogo e data di stampa o data presunta per i manoscritti)
<i>La forza lastimosa</i> (scenario, raccolta <i>Ciro Monarca dell'Opere regie</i> 1640-1650)
<i>Giasone</i> (G.A. Cicognini, Venezia 1649)
<i>Euripo</i> (G. Faustini, Venezia 1649)
<i>La violenza lacrimevole, ovvero il traditor fortunato</i> (P.P. Todini, Roma 1664)
<i>La forza compassionevole</i> (M. Stanchi o P. Susini?, ms. anonimo, Firenze 1673-1681; stampa Firenze 1691)
<i>Non ha cuore chi non sente pietà</i> (G. Fivizzani ante 1689; da cui derivano F. Scarnelli, Bologna 1689; G. Fivizzani, Lucca 1699; A. Perrucci, <i>Chi non ha cuore non ha pietà, ovvero la Rosaura</i> , Napoli 1719)
<i>Il vero consigliere del suo proprio male</i> (C. Celano, Napoli 1692)
<i>La forza compassionevole</i> (A. Salvi, Livorno 1694)

Riassumo brevemente quanto reso noto dalle precedenti ricerche²:

- lo scenario della raccolta «Ciro monarca» (1640/1650 circa) e l'adattamento di Todini (1664) sono i più antichi e i più vicini al testo originale. In particolare sono gli unici a mantenere la prima *jornada* della commedia eliminata negli altri testi italiani al fine di rispettare l'unità di tempo.
- un adattamento in prosa (conservato in tre manoscritti) venne recitato a Firenze dagli Accademici Imperfetti tra il 1673 ed il 1681 e ripreso nell'Accademia dei Sorgenti nel 1691. L'edizione apparsa a Firenze ad istanza dei Sorgenti viene attribuita da una fonte coeva a uno «Stanchi istrione» (ma è stata avanzata anche la paternità di Pietro Susini, traduttore di diversi testi drammatici spagnoli).
- l'adattamento degli Imperfetti è alla base di quello di Fivizzani, sacerdote di Lucca, scritto anteriormente al 1689, ma dato alle stampe solo

² Sulla fortuna della *Fuerza lastimosa* in Italia rimando innanzitutto agli studi di Carmen Marchante Moralejo e Salomé Vuelta García che forniscono un inquadramento generale della questione: la prima nella sua tesi dottorale sulle traduzioni e gli adattamenti italiani di Lope de Vega (poi in volume Marchante Moralejo, 2007), la seconda nei suoi lavori sulla presenza del teatro spagnolo sulla scena fiorentina, in particolare Vuelta García (2006). Cfr. inoltre Antonucci (2014) ed il prezioso catalogo di Profeti (2009). Sulla presenza negli scenari dei comici cfr. Blundo (1999) e Antonucci (2017). Sulla figura di Fivizzani si veda anche Símini (2011). Su Celano, cfr. Navarra (1919); Vaiopoulos (2003: 88-89) e Trecca (2016). Sull'utilizzo di sequenze della *Fuerza lastimosa* nei drammi per musica, si vedano (per *Euripo*) Badolato (2011), e per il *Giasone* Antonucci (2012: 266-269), e Antonucci, Bianconi (2013). Su Salvi, cfr. Giuntini (1994: 15-21), che identifica nell'adattamento edito a Firenze nel 1691 la fonte del libretto di Salvi. Sull'opera a Livorno, Porta (1995).

nel 1699. Da esso derivano gli adattamenti di Scarnelli e Perrucci. Essi condividono con quello di Celano del 1692 l'eliminazione della prima *jornada*, trasformata in antefatto e l'amplificazione dell'elemento comico (invece la *comedia* di Lope manca della figura del *gracioso*). In Celano gli eventi dell'antefatto vengono svelati solo all'inizio del terzo atto, creando una maggiore attesa nello spettatore.

- per quanto riguarda i testi per musica, il dramma di Salvi discende dall'adattamento fiorentino del 1691, invece i due libretti veneziani del *Giasone* e dell'*Euripo* rielaborano molto liberamente solo alcune sequenze della *comedia*, intrecciandole ad altri spunti drammatici, secondo una tecnica tipica dei poeti per musica di metà Seicento³.

L'opera di Noris-Pollarolo, rappresentata nello stesso anno in cui il dramma per musica di Antonio Salvi andò in scena a Livorno (1694), si colloca sullo stesso versante degli altri due libretti veneziani: oltre a tacerne, anzi a nascondere, la fonte, la manipola e la trasforma, utilizzandone solo il nodo principale.

Alfonso primo *di Matteo Noris e La fuerza lastimosa*

Nella premessa il librettista dichiara di aver tratto il suo soggetto dal tomo II, libro IV, cap. 18° dell'*Historia della perdita e riacquisto della Spagna* del gesuita nativo di Castellamare di Stabia, Bartolomeo De Rogatis (Noris, 1694: 5)⁴. Pubblicato nel 1648 a Napoli, l'*Historia* ebbe numerose edizioni successive ed è già stata indicata da Paolo Fabbri come una delle fonti dei libretti di soggetto spagnolo (Fabbri, 1990: 285).

Cosa si narra nel cap. 18° della *Historia*? Dell'amore di Semena (italianizzazione di Jimena o Ximena), sorella del re Alfonso II, per Sancho Díaz conte di Saldaña. La principessa s'innamora perdutamente di lui, lo convince con suppliche e minacce a diventare suo amante e ne ha in segreto un figlio, Bernardo. Certa del perdono del fratello, gli rivela la loro relazione, ma il re, lungi dal perdonarla, la fa chiudere in un convento e fa accecare ed imprigionare l'amante. Il perdono arriverà solo per i meriti militari del figlio illegittimo, e solo quando il conte è in punto di morte (o addirittura morto, secondo alcune versioni) (De Rogatis, 1648: 696-714). Si tratta di un soggetto largamente presente nell'epica medievale spagnola. Il figlio dei due amanti, Bernardo del Carpio, è il protagonista di diversi testi epici (che lo vedono partecipare alla battaglia di Roncisvalle) e di testi drammatici, tra

³ Per il caso di Cicognini, si veda, oltre ai saggi sopra citati, Tedesco (2012).

⁴ Ho consultato l'esemplare della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Corniani Algarotti Racc. Dramm. 512). Il riferimento storico sarebbe ad Alfonso I d'Aragona e Navarra, detto il Battagliero (sp. *el Batallador*), poi re di Castiglia in seguito al matrimonio con Urraca.

cui due di Lope de Vega, uno attribuito con certezza (*El casamiento en la muerte*) e uno dubbio (*Las mocedades de Bernardo del Carpio*)⁵.

Il dramma di Noris però, si allontana dalla sua pretesa fonte: legami con Rogatis sono l'ambientazione vagamente spagnola (l'opera si svolge in Cantabria), il nome del re (che in Rogatis è Alfonso II il casto⁶) e la passione di una principessa per un uomo non adeguato al suo rango, che la spinge ad un amore clandestino. Tutto il resto invece non è solo «finzione» come sostenuto da Noris, bensì rielaborazione della *Fuerza lastimosa*. E chissà che l'autore non si riferisca cripticamente a questo, quando nella dedica, in un linguaggio piuttosto circonvoluto, si accusa di un «furto»: «Io dietro la mano di Prometeo, di furto tingendo la penna in questo abisso di luce, indoro la mia industriosa ambizione, e insigno del nome di V. Ecc. la prima pagina del drama presente».

Noris infatti attinge al motivo principale de *La fuerza lastimosa*, ossia l'amore di una principessa, figlia del re d'Irlanda (l'infanta Dionisia) per un uomo di condizione inferiore (il conte Enrique) e l'inganno perpetrato ai loro danni. L'infanta dà al giovane un appuntamento notturno; tuttavia per uno stratagemma del duca Otavio, pure innamorato di lei, Enrique viene incarcerato e Dionisia passa la notte col duca pensando che sia il conte. Resosi conto di essere stato ingannato, quest'ultimo fugge (prima *jornada*). Quando, dopo alcuni anni, torna in Irlanda ammogliato con Isabela, figlia del conte di Barcellona, Dionisia folle di gelosia confessa al padre quanto avvenuto con una lettera; questi convoca il conte e gli chiede di scegliere una punizione per l'uomo che si sia macchiato di una colpa siffatta. Enrique, ignaro di tutto, suggerisce che il colpevole uccida la moglie legittima in modo da poter sposare la donna offesa; proprio quello che il re immediatamente gli ordina di fare. Non avendo il coraggio di uccidere la moglie, che pure si offre di morire per la sua salvezza, Enrique affida questo compito al marchese Fabio che propone di abbandonarla su una barca in avaria. Posta in barca, Isabela viene fortunatamente salvata proprio dal vero seduttore dell'Infanta, il duca Otavio (seconda *jornada*). Il conte sprofonda nel dolore e nella pazzia, che gli impediscono di sposare l'infanta. Intanto, appresa la tragica sorte della figlia, il conte di Barcellona, col nipote primogenito don Juan, muove col suo esercito contro il regno d'Irlanda. Il re risolve di consegnare loro Enrique. Isabela, che nel frattempo ha appreso la verità da Otavio, raggiunge le truppe spagnole travestita da uomo e si accusa di essere il seduttore di Dionisia, costringendo Otavio a rivelare la verità. Isabela ed Enrique sono così ricongiunti mentre Dionisia sposa Otavio.

⁵ La prima apparve nella *Parte Primera de comedias de Lope de Vega* (1604); la seconda nella *Parte 29 de Diferentes Autores* (1634).

⁶ Alfonso II il Casto (sp. *el Casto*) re delle Asturie e di León (Oviedo 759 - ivi 842). Figlio di Fruela I assassinato nel 768, gli succedette effettivamente nel 789, all'abdicazione di Bermudo I. Vinse i Mori nella battaglia di Lutos, ma fu sconfitto l'anno seguente (795).

I personaggi del dramma di Noris sono: Alfonso re delle Asturie e sua figlia Gelinda, il principe Enrico vassallo di Alfonso, marito di Attilia figlia del re delle Gallie, Teoderico; Ariene, che dissimulata nelle vesti del paggio Alindo serve Gelinda, e suo fratello Gubaldo, consigliere di Alfonso; il figlioletto di Enrico e Attilia, Erenio; infine il loro servo Zelto. Enrico è oggetto della passione della principessa Gelinda, così come Enrique lo è dell'infanta nella *Fuerza*; Attilia equivale a sua moglie Isabela mentre Gubaldo, innamorato di Gelinda, si comporta come il duca Otavio, riuscendo ad introdursi nelle stanze della principessa e a trascorrere la notte con lei. Il dramma per musica riduce il numero dei personaggi da venti a nove, eliminando diversi personaggi secondari come Clenardo, consigliere del re, il marchese Fabio (di cui Gubaldo assume alcune funzioni), gli altri figli di Enrique e i *criados* del duque Otavio; allo stesso tempo introduce un personaggio che non trova corrispondenza nella *comedia*: si tratta di Ariene, che nelle vesti maschili di Alindo serve Gelinda come paggio. Sorella di Gubaldo (che però non conosce la sua vera identità) è stata precedentemente amata dal re Teoderico e vuole riconquistarlo; la sua presenza alla corte di Alfonso si spiega proprio con il desiderio di impedire le imminenti nozze tra Teoderico e Gelinda. A questo scopo lei stessa, nell'antefatto, ha introdotto Gubaldo nelle stanze della principessa. Il servo Zelto riassume in sé le figure dei vari *criados*: un servo di questo nome ricorre in diversi drammi per musica veneziani coevi, quali *La pace tra Tolomeo e Seleuco* (1691), *L'Ibraim sultano* (1691), *Nerone fatto Cesare* (1692), *Il Domizio* (1696).

La Tavola 2 elenca in corrispondenza i personaggi della *Fuerza lastimosa* e quelli di *Alfonso primo*.

L'introduzione del personaggio di Ariene, e di conseguenza di una terza coppia di amanti formata da lei e dal re Teoderico, è la differenza più evidente tra il *plot* di Noris e quello di Lope: la fanciulla ricopre un ruolo familiare agli spettatori del melodramma secentesco, quello della donna abbandonata che sotto vesti maschili va in cerca dell'amante traditore. Oltre a scelte drammaturgiche, la presenza di Ariene potrebbe essere dovuta alla necessità di impiegare una cantante della compagnia, tuttavia questo ruolo *en travesti* ricorda anche il travestimento di Isabela, che nella terza *jornada* si presenta in veste di soldato e si accusa di essere il seduttore dell'infanta mostrando l'anello che la principessa ha donato a Otavio, costringendo questi a confessare la verità⁷.

⁷ I travestimenti maschili di personaggi femminili sono frequenti sia nel teatro del *siglo de oro* che nell'opera italiana coeva. Anche gli altri adattamenti italiani de *La fuerza lastimosa* utilizzano questo espediente: nello scenario della Casanatense Isabella, sedotta da Enrico nove anni prima, lo segue travestita da pellegrino, cfr. Vuelta García (2006: 178). Nella versione di Scarnelli, nel II atto Isabella si presenta a corte come Florante e la principessa se ne innamora credendola un uomo. Cfr. Marchante Moralejo (2007: 229).

Tavola 2. Comparazione tra i personaggi de *La fuerza lastimosa* e di *Alfonso primo*

<i>La fuerza lastimosa</i>	<i>Alfonso primo</i>
Belardo, criado del Conde Enrique	Zelto servo [di Enrico e Attilia]
Celinda, dama de la Infanta	-
Clenardo, secretario del Rey	-
Don Juan niño, hijo de Doña Isabela y del Conde Enrique	Erenio fanciullo, loro figlio [di Enrico e Attilia]
Doña Isabela, mujer del Conde Enrique	Attilia figlia di Teoderico
El Capitán Carlos, capitán, español	-
El Conde de Barcelona	Teoderico re delle Gallie [padre d'Attilia]
El conde Enrique	Enrico principe vassallo d'Alfonso marito d'Attilia
El duque Octavio	Gubaldo principe fratello di Ariene, suo [di Alfonso] consigliere
El marqués Fabio	-
El Rey de Irlanda	Alfonso I re dell'Asturia
Fenicio, soldado, español	-
Hortensio, criado del Conde Enrique	-
Infanta Dionisia	Gelinda sua figlia
Lucindo, soldado, español	-
Pescadores (2)	-
Polibio [Filipo] criado del Duque Otavio	-
Tereo, criado del Duque Octavio	-
Villanos (2)	-
-	Ariene con nome di Alindo in abito da paggio, servo di Gelinda

Come avviene in quasi tutti gli adattamenti italiani, Noris abolisce la prima *jornada* ma, al contrario di quanto fa, ad esempio, Celano, egli informa già nel I atto lo spettatore degli eventi accaduti: nella scena IX Gubaldo rivela di essere lui il seduttore⁸, mentre nella scena III Gelinda narra l'incontro notturno col suo amante ad Ariene/Alindo che in alcuni *a parte* svela il suo amore per Teoderico:

GELINDA

Alindo o fido Alindo,
se già strinsi notturna, ed al terz'anno
oggi più mesi aggiungo,
Enrico il mio tiranno; in aureo cerchio
se mi diè fè di sposo; e come, stelle,
come del franco sire
incontrerò gli amplessi? *pensa*

ARIENE

(Destin pria dammi morte.)

GELINDA *iraconda e con furore*

O Enrico, o fiero
mostro dell'alma mia: sì di repente
lasciasti me? Prendesti
di consorte e di padre
d'un'altra in braccio i titoli amorosi?
Alindo: ah ben m'avvidi,
che, quando ei mi stringeva, in quel momento
perfido, ingannatore
concepia nel diletto il tradimento.

ARIENE

Come te n'avvedesti?

GELINDA

Senti: fra l'ombre cieche, a l'or, che seco
io mi giacea, lo interrogai più volte
di suo amor, di sua fede.
Ei muto a le dimande
non proferì parola;
m'abbracciò frettoloso;
se n'andò appena giunto; e dal mio seno
quando partir il cor fellon prefisse,
con voce che, crudele,
appena intesi, appena addio mi disse. *piange*

⁸ Lo apprendiamo dal suo dialogo con Ariene: GUBALDO «Ma che fra l'ombre de la notte oscura / da Gelinda creduto il prence Enrico / Gelinda io già godei / noto è ad alcun?». ARIENE «Chi può saperlo? io solo / (perché non sia di Teoderico sposa) / te, in loco del ritroso / prencipe, a sua beltà barbaro e crudo / guidai dentro le soglie».

Il I atto segue abbastanza fedelmente la seconda *jornada* della *comedia*, dalla scena in cui Dionisia scaccia via i musicisti che vorrebbero rallegrarla fino al momento in cui il re ordina ad Enrico di uccidere la moglie⁹. Come in Lope, è proprio Enrico (nella scena ultima) a consigliare al re di far assassinare la moglie del seduttore da quest'ultimo, in modo che possa sposare la principessa. Altre scene del I atto del libretto sono chiaramente derivate dall'ipotesi: il colloquio tra la moglie di Enrico e la principessa che ne ravviva la gelosia (scena VII), la confessione di questa al padre attraverso una lettera (scena xv), che però non è scritta in presenza del re ma a lui consegnata da Ariene. Il II e il III atto di *Alfonso primo* invece si allontanano sia da Lope sia dagli altri possibili ipotesti: Enrico comunica sì alla moglie che dovrà morire ma in effetti non la uccide né affida ad altri il compito di farlo. Attilia rimane a corte, interrogandosi sulla fedeltà del marito, mentre Gelinda fomenta la sua gelosia e addirittura tenta alla sua vita (III, ix). La differenza più rilevante, oltre all'assenza del personaggio di don Juan quale giovane capitano, sta proprio nel ruolo di Attilia che è molto meno eroica di Isabela e soprattutto non ha alcun ruolo nello svelamento della verità. Il lieto fine è raggiunto grazie ad Ariene che rivela la propria identità e reclama Teoderico: Enrico viene scagionato e riunito ad Attilia, Gelinda sposa Gubaldo e Ariene si ricongiunge a Teoderico. L'inganno perpetrato dai due fratelli, Ariene e Gubaldo, è giustificato perché motivato dalla salvaguardia dell'onore della donna: «piaga d'onor / perché si sani / tutto lice tentar».

Uno dei momenti più efficaci della *Fuerza lastimosa* è il momento in cui Isabela, che sta per essere uccisa dal marito, chiede che i figli vengano affidati a suo padre e supplica di rivederli un'ultima volta (*Fuerza lastimosa*, II, vv. 1862-1873); tale momento aveva ispirato una delle scene più celebri del *Giasone* di Cicognini e Cavalli (Antonucci, 2012: 268). La sequenza corrispondente (II, vi) è in Noris molto più asciutta: è Enrico a dire alla moglie: «Pria che tu muoia / non vuoi, che almen ti abbracci? / Veder non vuoi la prole?» ma non c'è nessuna invocazione della sposa ai figli che non sono presenti. Il *pathos* è recuperato nella scena ix del III atto, dove Gelinda si accinge a pugnalarlo Attilia, dopo averle fatto scrivere con l'inganno una lettera di addio. Attilia si accomiata dal figlio non con un'aria, ma con un recitativo, accompagnato da una pantomima indicata da dettagliate didascalie (nella scena corrispondente del libretto di Napoli il passo è tagliato tranne i primi due versi).

⁹ L'ira di Dionisia è in Lope causata dal soggetto della canzone che narra di Olimpia abbandonata da Bireno; nelle versioni italiane (tranne che in quella di Todini) la canzone s'incetra sul mito di Arianna e Teseo (Vuelta García, 2006: 178, 188). Nei drammi tutti cantati di Noris e di Salvi la canzone è assente ma il riferimento mitologico rimane: in Salvi è effigiato nelle pitture di una sala che viene descritta (Marchante Moralejo, 2007: 267), in Noris nelle parole di Ariene a Teoderico (I, xv): «Giurerei ch'è timore / l'angoscia dell'infanta; e ch'ella teme / o per novelli amori o per antichi / ritrovar nel marito / la sorte d'Arianna».

- [Gelinda] *se le avventa per ferirla, ella le tiene il braccio.*
 ATTILIA Aspetta, fin che al figlio
 doni l'ultimo amplesso.
La stessa Gelinda va a prendere Erenio, e con fretta lo guida a lei.
 GELINDA Eccolo, stringi e bacia a un tempo stesso.
Posto un solo ginocchio a terra dice ad Erenio Attilia.
 ATTILIA Erenio.
Erenio le getta con impeto le braccia al collo e la bacia.
 ATTILIA O abbracciamenti o baci.
Gelinda staccando Erenio da Attilia le dice:
 GELINDA Basta.
Si avventa per ferirla, la ferma Attilia.
 ATTILIA Dhe, un sol momento ancora
 Dona a l'amor di figlio.
Erenio si rubba dalla mano di Gelinda e corre di nuovo ad abbracciare e baciare Attilia.
 O labbra, o bocca.

Difficile dire se Noris conoscesse direttamente il testo di Lope o abbia attinto ad uno dei rifacimenti italiani: come in questi ultimi gli avvenimenti della prima *jornada* non sono rappresentati. Questa scelta, indotta dal rispetto delle regole aristoteliche, è dovuta, a mio parere, anche al desiderio di rendere Enrico del tutto innocente: egli non ha mai ricambiato l'amore della principessa, né trama l'omicidio della moglie. Lo spettatore può dunque condividere senza remore il suo dolore¹⁰. D'altra parte Noris non utilizza elementi del testo fonte ripresi negli altri adattamenti, quali il fallito annegamento di Isabela e l'arrivo dell'esercito guidato dal figlio bambino, e ne aggiunge invece di nuovi come la gelosia di Attilia e l'impazienza di Teoderico di concludere le nozze con Gelinda. Una debole spia della conoscenza de *La fuerza lastimosa* da parte del drammaturgo sta nel nome scelto per la principessa, Gelinda, simile a quello della dama di Dionisia, Celinda nel testo di Lope. Nessun altro adattamento usa questo nome, mentre tutti concordano nel mantenere quello di Enrique/Enrico.

Da Venezia a Napoli a Palermo: Alfonso il sesto re di Castiglia

Alfonso primo andò in scena il 28 gennaio 1694. La dedica, firmata da Noris, è rivolta a «Antonio Gio. del Sacro Romano Impero conte di Nostis e Ariencq, consigliere di S.M.C. cameriero e assessore nella cancelleria aulica di Boemia», da identificarsi col conte Anton Johan von Nostitz-Rieneck

¹⁰ L'adattamento di Noris si avvicina in questa scelta a quello di Celano. Cfr. Trecca (2016: 287).

(1659-1736), diplomatico e collezionista d'arte¹¹. Un avviso ci ragguaglia del successo dello spettacolo, dovuto soprattutto all'allestimento scenico. Il testo prevede infatti ben sedici mutazioni di scena (tra cui sei sale dedicate agli dèi Venere, Marte, Lucina, Giove, Sole, Mercurio, la cui descrizione è derivata, a dire di Noris, da quella delle famose sale del palazzo di Lucullo – forse ripresa da Plutarco), oltre ad una prima scena di contenuto allegorico che anticipa il contenuto del dramma. Riporta l'avviso, datato 6 febbraio:

Continua poi con tutta quietezza il Carnevale, non ostante l'infinito numero di maschere; ed è andata sulla scena l'opera nuova nel Teatro Vendramino di S. Luca, che ha il titolo di Alfonso primo re di Castiglia, e riesce di tutta sodisfazione, sendovi bellissime scene, machine e apparenze. E ha gran concorso tanto di questa nobiltà, quanto ancora de i prencipi e cavalieri forestieri, che qui si trovano e vanno capitando giornalmente da varie parti¹².

Non sappiamo se tra i «prencipi e cavalieri forestieri» che videro l'opera di Noris e Pollarolo a Venezia e la apprezzarono ci fosse qualche napoletano; esisteva peraltro una fitta rete di scambi di cantanti e partiture da una parte all'altra della penisola, che aveva in Venezia uno dei centri di irradiazione¹³. Sta di fatto che nel novembre dello stesso anno *Alfonso primo* venne ripreso sotto il titolo di *Alfonso il sesto re di Castiglia* a Napoli per il compleanno del re di Spagna Carlo II e due anni dopo a Palermo

¹¹ Per la data di rappresentazione, si veda Selfridge-Field (2007: 208). La studiosa propone di identificare il dedicatario di *Alfonso primo* con Juan Antonio Moles, «Spanish special envoy». Non possono esserci dubbi che si tratti invece del diplomatico ceco Nostitz-Rieneck. Giovanni Moles, dedicatario di *Stigismondo al diadema* nel 1696 (Selfridge-Field, 2007: 216), era un nobile napoletano sposato con Maddalena Trivulzio dell'importante casata milanese. Era figlio di Francesco Moles duca di Parete, uomo politico e diplomatico legato a Carlo II, che nel 1696 dava inizio alla sua ambasceria a Venezia. Cfr. Miletta (2011), voce «Moles, Francesco». Su Nostitz-Rieneck, cfr. Krueger (2009: 104 sgg.; 138).

¹² Avviso da Venezia, 6 febbraio in: *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii dell'anno 1694*, Corriere ordinario, n. 14, 17 febbraio 1694. Raccolta della Österreichische National Bibliothek di Vienna. Da notare che l'avviso cita il titolo dell'opera aggiungendo al nome del re «di Castiglia», che non compare sul frontespizio del libretto, come nell'edizione napoletana; inoltre utilizza l'altro nome con cui era conosciuto il teatro, S. Luca.

¹³ Se si guarda alla cronologia teatrale di Venezia, Napoli e Palermo non sono pochi i titoli che dalla città lagunare si spostano al Sud: nello stesso 1694 un vecchio dramma per musica dello stesso Noris, *Il Bassiano*, derivato peraltro da *El mayor imposible* di Lope, venne intonato a Napoli da Alessandro Scarlatti. Anche gli altri due drammi per musica andati in scena al S. Salvatore in quella stagione, *Laodicea e Berenice* e *La moglie nemica*, vennero ripresi rispettivamente a Napoli il primo (1701, musica di A. Scarlatti) e a Palermo il secondo (1698). Sui rapporti tra il *Bassiano* e il testo fonte cfr. Profeti (2009: 446-448) e Badolato (2016).

per il compleanno della regina¹⁴. A Napoli la rappresentazione avvenne il 6 novembre nel palazzo reale e come di consueto in queste occasioni fu preceduta da un prologo encomiastico e accompagnata da rinfreschi, così come descritto nella *Gazzetta di Napoli*:

Per coronare sì nobil festeggiamento, fu la stessa sera ivi rappresentato in musica un Melodrama bellissimo & universalmente applaudito; intitolato Alfoso [sic] re di Castiglia, e vi fu un prologo, o sia introduzione di nobilissima inventione, e furono dispensati in immensa copia rinfreschi pretiosissimi di tutte le sorti, riuscendo ricco, allegro e plausibilissimo questo Real festino (Griffin, 1993: 208-209).

Il libretto tace il nome del poeta, del compositore e degli interpreti¹⁵. Nella dedica firmata dall'impresario Nicolò Serino si dichiara che il soggetto è stato scelto dal dedicatario, il viceré conte di Santo Stefano (Santisteban). Egli avrebbe dato ordine di «ravvivare sulle scene la memoria del giustissimo Alfonso sesto re di Castiglia», argomento quanto mai adeguato per celebrare il compleanno di un monarca ispano, cui si augurava lunga vita e numerosa prole. Anche il prologo, che si può attribuire alla penna di Andrea Perrucci, auspica l'arrivo del sospirato erede: la stessa Monarchia di Spagna chiede conto alla dea Giunone dell'infertilità della coppia reale, ed insieme interrogano Lucina, protettrice dei parti. A sua volta essa consiglia di rivolgersi al Sole, che sorge e che li rassicura, promettendo la nascita di «tanti eroi dal sangue austriaco»¹⁶.

Un riferimento alla rappresentazione napoletana si trova nel carteggio tra il cardinale Francesco del Giudice e il duca di Medinaceli, ambasciatore del re di Spagna a Roma. Il cardinale si trova a Napoli ospite del viceré, che lo conduce a teatro secondo le abitudini dell'epoca. L'opera non riscuote il suo apprezzamento: in una prima lettera la definisce addirittura «desconsoladísima» (tristissima) mentre la seconda rappresentazione gli appare più riuscita. Neanche Giudice fa menzione di autori o cantanti¹⁷.

¹⁴ La derivazione di *Alfonso il sesto re di Castiglia* dal precedente libretto veneziano è stata indicata da Bianconi (1979: 89). A sua volta Maria Grazia Profeti inserisce *Alfonso il sesto* nel catalogo dei libretti derivati dal teatro aureo da lei realizzato nel 2009, senza indicare uno specifico ipotesto ed invitando a compierne un esame più accurato. Cfr. Profeti (2009: 373; 458).

¹⁵ *Alfonso il sesto re di Castiglia* (1694). La dedica è firmata dall'impresario Nicolò Serino, il 6 novembre 1694. Ho utilizzato l'esemplare della Biblioteca Universitaria di Bologna, segnato A.V.Tab.I.E.III.29a.2. Il personaggio storico sarebbe Alfonso VI il Valeroso (sp. el Bravo), n. 1040 ca. -m. 1º luglio 1109, re di Castiglia e León.

¹⁶ Lo stesso Perrucci si attribuisce il prologo dell'opera intitolata *Alfonso* nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699: 176, Parte I, Regola, xv). Cfr. anche Griffin (1993: 209), che ipotizza che il prologo sia stato musicato da Scarlatti.

¹⁷ Lettere di Del Giudice a Medinaceli, Napoli 4 e 7 dicembre 1694, conservate a Toledo presso la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Archivo Histórico, Fondo "Correspondencia diplomática IX duque de Medinaceli", segnatura Leg. 24 r 5.

Due anni più tardi, il medesimo dramma musicale veniva ristampato a Palermo per un allestimento che celebrava il compleanno di Maria Anna di Palatinato-Neuburg regina di Spagna e che probabilmente venne realizzato nel Palazzo reale nel corso di festeggiamenti per la guarigione del re da una lunga malattia¹⁸. Infatti l'erudito palermitano Mongitore, che descrive tali feste nel suo diario, fa cenno anche ad una commedia (per musica presumibilmente) che venne rappresentata a palazzo il 30 ottobre: si tratta probabilmente del nostro *Alfonso il sesto* (il compleanno della regina cadeva il 28 ottobre e la dedica del libretto al viceré di Sicilia, Pedro Colón duca di Veraguas, reca la stessa data).

Indi in palazzo si disposero comedie in musica, festini e balli, che riuscirono di comune soddisfazione. E la nobiltà tutta si fece vedere in segno di giubilo vestita con bizzarre gale, da molti anni a questa parte non viste in Palermo; e il viceré fece a tutti dispensare copiosi rinfreschi. Una comedia fu fatta a 30 del presente mese d'ottobre¹⁹.

L'opera si apriva anch'essa con un prologo, interpretato da Sicilia, Febo, Iberia, Giove, Giunone e Fato. Come di prammatica in componimenti del genere, Giove e Giunone vi annunciano la guarigione del re e formulano l'augurio di un erede. Il tutti finale «Quante stelle il Ciel rinserra / Quanti fiori ornan la terra» riecheggia un'aria contenuta nel prologo napoletano «Quante stelle in ciel risplendono / Quanti fiori ornano il suol», prova che l'anonimo poeta palermitano avesse sott'occhio il libretto stampato a Napoli due anni prima, del quale riprende con lievi varianti anche il testo di dedica e l'argomento²⁰.

Per quanto riguarda i cantanti impiegati e l'autore delle musiche, il libretto non li nomina; Pietro Antonio Fidi che firma la dedica è un cantante attivo a Palermo alla fine del Seicento nell'ambito dell'Unione dei musicisti di Santa Cecilia, un'associazione di mutuo soccorso che esercitò un importantissimo ruolo nella disseminazione dell'opera veneziana a Palermo, anche in quanto proprietaria del primo teatro d'opera di Sicilia, il Teatro Santa Cecilia. Nello stesso anno quel teatro, di cui Fidi era impresario, inscenò un vecchio dramma di Matteo Noris, *Totila*, col titolo modificato in *Totila in Roma* e le musiche di Francesco Gasparini: è probabile che gli interpreti del *Totila in Roma* – a noi noti attraverso il libretto – abbiano partecipato alla rappresentazione di *Alfonso il sesto* a palazzo²¹.

¹⁸ *Alfonso il sesto re di Castiglia* (1696). Esemplare conservato a Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace e segnato MISC. A.74.11.

¹⁹ Mongitore (1871: 148-149). Su questi festeggiamenti cfr. Domínguez (2017).

²⁰ Il prologo napoletano del 1694 venne peraltro utilizzato a Palermo l'anno dopo per l'opera *Nerone fatto Cesare*, rappresentata per un altro compleanno reale. Cfr. Lo Verde (2017: 71).

²¹ Essi erano: Pietro Antonio Fidi (castrato contralto, Totila), Giuseppe Trivelli (castrato contralto, Vitige), Giuseppe Cesareo (basso, Belisario), Agata Carani (soprano, Lepido), Anna Alfonso (soprano, Climene); Giuseppe Acciario (bas-

Il confronto tra i libretti stampati per le tre rappresentazioni fa emergere modifiche consuete nel passaggio di un melodramma da una piazza all'altra, dovute alla necessità di adeguarsi a nuovi cantanti e al gusto del pubblico locale. In particolare possiamo notare che, come avveniva in quegli anni, a Napoli il personaggio del servo Zelto assume maggior rilevanza e gli vengono assegnate alcune arie. A Palermo l'aspetto comico è ancora più spiccato, dato che a Zelto viene affiancata la serva Lisetta. A parte la presenza di quest'ultima, il libretto palermitano incorpora sostanzialmente le modifiche effettuate in quello di Napoli e dunque presumibilmente venne usata la stessa musica; tuttavia quasi tutte le arie destinate al personaggio di Attilia (che è la sorella di Teoderico e non la figlia come nel libretto veneziano) vengono sostituite, probabilmente perché inadatte alla cantante che avrebbe dovuto eseguirle. Si potrebbe ipotizzare per esse la paternità di un musicista locale, se non addirittura quella del già citato Gasparini che si trovava a Palermo nel marzo 1696²².

Nello spostamento da Venezia a Napoli, un'aria viene sostituita (Gelinda, II,1; Venezia "Imminente è il mio periglio"; Napoli "Per uscir da un laberinto") e ben ventidue nuove arie vengono aggiunte. Si tratta di un numero cospicuo, cosa che fa ipotizzare il coinvolgimento di un altro poeta (forse lo stesso Perrucci?) e di un altro musicista attivi a Napoli ma stimola anche delle riflessioni sulla struttura drammaturgica del testo di Noris. Sembra che i revisori lo abbiano ritenuto scarso di arie e abbiano di conseguenza provveduto a farcirlo, addirittura inserendo due nuove arie nella stessa scena, o in scene dove un'aria era già prevista. Il testo originale di Noris presenta in effetti delle scene prive di arie e con lunghe tirate in recitativo²³; le arie sono poste in genere ma non esclusivamente in chiusura, con il rientro del personaggio tra le quinte, secondo la tecnica che lo stesso Noris definì «inannellatura delle scene» (prefazione a *L'odio e l'amor*, Venezia 1702), ossia la *liaison des scènes* derivata dal teatro francese. Il libretto napoletano, al contrario, interrompe frequentemente l'azione per permettere al personaggio di esprimere il proprio stato d'animo attraverso un'aria. Emblematico il finale dell'Atto I che contiene uno degli snodi fondamentali

so, Servio), Maria Rosa Gasparini (Marzia), Oliviero Matraia (castrato contralto, Publicola), Rosa Russo (Cleria), Paolo Chirico (Desbo). Il libretto si conserva nella Biblioteca universitaria di Bologna, ai segni A.V.Tab.I.F.III.59.4. Si può ipotizzare che Fidi abbia interpretato Enrico, Agata Carani Ariene, ruolo *en travesti*, Chirico il servo Zelto, Trivelli o Matraia l'altro ruolo per un cantante evirato, Gubaldo. Sul Teatro Santa Cecilia, cfr. Tedesco (1992).

²² Cfr. Giacobello (1994). Se così fosse, la cantante che interpretò Attilia potrebbe essere stata sua moglie Maria Rosa Borrini.

²³ Tale circostanza è già stata notata da Termini (1970: 219): «*Alfonso Primo*, the extant Pollarolo opera on a Noris libretto, on the other hand, is totally devoid of humor and extremely long-winded in explanations of the complex entanglements of the story which result in an unusually large number of consecutive recitative scenes». Si veda inoltre Termini (1970: 467) sulla posizione delle arie.

dell'intreccio: il re ha appena mostrato ad Enrico la lettera che lo accusa di aver sedotto la principessa e gli dà ordine di eseguire quanto ha consigliato lui stesso, ossia l'uccisione della propria moglie. Enrico rimane impietrito e dopo aver letto ad alta voce la prima riga della lettera «si ammutisce, e con atto di stupore entra», ossia esce di scena. Il libretto di Napoli, peraltro molto meno accurato nelle didascalie sceniche, gli fornisce invece un'aria dal contenuto piuttosto generico “Stelle fiere, che mai sarà?”.

Venezia, I, ultima
 ENRICO
 Il foglio che di Murcia
 mi destina al comando ha ne la destra.
 Felice Enrico.
Alfonso si volta e gli dice ridendo
 ALFONSO
 Enrico
Enrico inchinato gli bacia la mano
 di tua virtù prudente
 ho d'uopo in questo punto.
 ENRICO
 La mente umilio a la sovrana legge.
 ALFONSO
 Siloe di Media il re di Alfonso amico
 ricerca in questo foglio alto consiglio;
 arduo, perch'io lo vedo,
 o Solon dell'impero a te lo chiedo.
 ENRICO
 Sol chi nel mondo è Giove errar non può.
 ALFONSO
 Senti: Siloe de Medi
 tiene una figlia; a questa
 prence di lui vassallo
 pegno diè di consorte.
 L'abbracciò, la lasciò: cercasi il modo
 onde viva redento il regio onore.
 ENRICO
 È facile signore.
 ALFONSO
 Come?
 ENRICO
 Il prence vassallo
 sposi la regal donna.
 ALFONSO
 D'altra, s'egli è marito?
 ENRICO
 Mora la moglie.
 ALFONSO
 Questa
 è suo conforto e vita.

Napoli, I, ultima
 ENRICO
 Il foglio che di Murcia
 mi destina al comando ha ne la destra.
 Felice Enrico.
 ALFONSO
 Enrico
 di tua virtù prudente
 ho d'uopo in questo punto.
 ENRICO
 La mente umilio a la sovrana legge.
 ALFONSO
 Siloe di Media il re di Alfonso amico
 ricerca in questo foglio alto consiglio;
 arduo, perch'io lo vedo,
 o Solon dell'impero a te lo chiedo.
 ENRICO
 Sol chi nel mondo è Giove errar non può.
 ALFONSO
 Senti: Siloe de Medi
 tiene una figlia; a questa
 prence di lui vassallo
 pegno diè di consorte.
 L'abbracciò, la lasciò: cercasi il modo
 onde viva redento il regio onore.
 ENRICO
 È facile signore.
 ALFONSO
 Come?
 ENRICO
 Il prence vassallo
 sposi la regal donna.
 ALFONSO
 D'altra, s'egli è marito?
 ENRICO
 Mora la moglie.
 ALFONSO
 Questa
 è suo conforto e vita.

ENRICO

E di sua vita egli in pena del fallo
il carnefice sia.

ALFONSO

Qual colpa dann
la semplice in amor donna innocente?

ENRICO

Onor offeso è giudice inclemente.

ALFONSO

Dunque al nume d'onore
tal vittima destini?

ENRICO

È tale il mio consiglio.

ALFONSO

È atroce ed empio.

ENRICO

Ai ministri del re serva d'empio.

ALFONSO

Ma se tu fossi il grande
disonorato Re, così faresti?

ENRICO

Certo così farei.

ALFONSO

Soldati: voi quest'usci custodite.
Tu prendi, *gli dà la lettera* e a momenti
esequisci.

*Enrico dopo letta la prima riga della lettera
dice*

ENRICO

Mio re...

ALFONSO

Chiudi quel labro.
Qui a momenti la moglie
a te verrà: eseguisci
fellone il tuo consiglio
o su la moglie uccisa
sbranato avrai dinanzi a gli occhi il figlio.
parte sdegnato

Legge forte Enrico la lettera

ENRICO

"Fé di sposo mi dié tra l'ombre Enrico"

Io? Fé di sposo? Enrico?

si ammutisce e con atto di stupore entra.

ENRICO

E di sua vita egli in pena del fallo
il carnefice sia.

ALFONSO

Qual colpa dann
la semplice in amor donna innocente?

ENRICO

Onor offeso è giudice inclemente.

ALFONSO

Dunque al nume d'onore
tal vittima destini?

ENRICO

È tale il mio consiglio.

ALFONSO

È atroce ed empio.

ENRICO

Ai ministri del re serva d'empio.

ALFONSO

Ma se tu fossi il grande
disonorato Re, così faresti?

ENRICO

Certo così farei.

ALFONSO

Soldati: voi quest'usci custodite.
Tu prendi, e a momenti eseguisci.

ENRICO

Mio re...

ALFONSO

Chiudi quel labro.
Qui a momenti la moglie
a te verrà: eseguisci
fellone il tuo consiglio
o su la moglie uccisa
sbranato avrai dinanzi a gli occhi il figlio.

ENRICO

"Fé di sposo mi dié tra l'ombre Enrico"

Io? Fé di sposo? Enrico?

Stelle fiere, che mai sarà?
Congiurar sopra le sfere
contro me forse volete?
E mutandovi in comete
armare i vostri rai di crudeltà?

Stelle ecc.

Per far posto alle arie, il recitativo viene spesso abbreviato; tuttavia l'eliminazione di alcuni versi non si deve solo a ragioni di brevità quanto alla necessità di censurare passi che alla corte napoletana suonavano forse troppo scabrosi e sessualmente espliciti. Si veda l'esempio seguente, in cui il re si rivolge alla figlia dopo averne scoperto il segreto:

Venezia, II, 2

ALFONSO

Quando
 Col franco re, con Teoderico, deggio
 stringerti in sacro nodo,
 Tu, che un altro ti strinse in chiuso soglio
 Temeraria mi scopri.
 De l'onor tuo, de l'onor mio nemica,
 Di nascosto, furtiva
 Uno a te diseguale
 Abbracciasti notturna?
 Un suddito del trono?
 Un vassallo del regno?
 Un, che, infame per l'opre, è prence indegno?
 Or di te che far deggio?
 Tu dillo: qui fra poco
 Per annodarti sposa
 Verrà il re Teoderico.
 Che gli dirò? che sei
 Non più vergine? e donna
 Senza marito? narrerò gli amplessi,
 Che a l'amator occulta
 Desti fra l'ombre? Io gl'Imenei promisi.
 Giurai le nozze, e le firmai ne' fogli.
 Dir ciò che sei non deggio,
 Mancar di fé non posso: audace, indegna
 Figlia di Alfonso, Astrea, per sì gran colpa
 Scarsa è di pene atroci, ed in sua mano
 Folgore non ha che basti 'l Giove ispano.

Napoli, II, 2

ALFONSO

Quando
 Col re britanno Teoderico, io deggio
 stringerti in sacro nodo,
 Tu, che un altro ti strinse in chiuso soglie [sic]
 Temeraria mi scopri.
 Or di te che far deggio?
 Tu dillo: qui fra poco
 Per annodarti sposa
 Verrà il re Teoderico.
 Dir ciò che sei non deggio,
 Mancar di fé non posso: audace indegna
 Figlia di Alfonso. Astrea, per sì gran colpa
 Scarsa è di pene atroci; ed in sua mano
 Folgore non ha che basti il Giove Ispano.

La stessa *pruderie* o una sorta di rispetto per la fonte letteraria da cui il libretto si dice derivato, la *Historia della perdita e riacquisto della Spagna*, emerge anche dalla premessa dell'autore della versione napoletana, molto più lunga e articolata dell'altra. Semena dell'Argomento di Venezia «indu- ce» l'amante «ad abbracciarla» e «s'ingravidà». L'infanta napoletana è invece «troppo proclive agli strali di Cupido». Nel libretto di Napoli l'argomento riassume dettagliatamente quanto avviene nel I atto della *Fuerza lastimosa*, che – ricordo – viene eliminato nel libretto di Noris. Inoltre si cerca una maggiore verisimiglianza storica: Gubaldo rappresenterebbe il conte Raimondo di Borgogna, reale marito dell'Urraca storica.

Tavola 3. Argomento dell'opera nei libretti di Venezia e Napoli

Venezia	Napoli
<p>Dice il Rogatis To. 2 L. 4 n. 18 che Alfonso primo re dell'Asturia ebbe una sorella nominata Semena. Questa s'invaghi d'un Grande suo vassallo. Segli scoperse amante; egli repugnò, infine Semena lo indusse ad abbracciarla, e s'ingravidò di nascosto del fratello.</p> <p>Io ho cambiato il nome di Semena in Gelinda per accomodarlo alla musica, & quello di sorella in figlia di Alfonso, perché meglio mi cadde in acconcio. Dalle stanze famose di Lucullo Romano ho preso l'esempio delle sei sale.</p> <p>Quello vi è più è finzione per far intreccio maggior al Drama. Sta sano.</p>	<p>L'aver avuto una figlia di nome Urraca Alfonso il sesto re di Castiglia, e questa troppo proclive agli strali di Cupido (al riferire del Padre Rogatis al 3. tomo delle Historie di Spagna) ha dato il motivo all'autore del presente melodramma, radolcendo il nome di Urraca in quello di Gelinda, d'intrecciarvi i seguenti verisimili.</p> <p>Che Gubaldo (in questo mutando ancora il nome di Raimondo conte di Borgogna) acceso dell'infanta Gelinda, l'avesse per mezzo d'Alindo (creduto di lei paggio) goduta tra gli orrori della notte col nome di Enrico principe di Candespina, di cui vivea ardentemente innamorata Gelinda, e che lasciato le avesse in pegno d'averla sposata un aureo cinto, con una gemma in essa impressavi l'immagine d'Enrico, da questi a caso ad Alindo dato, all'ora che si parti per Bertagna fuggendo gli amori importuni dell'Infanta.</p> <p>Che Alindo fusse Ariene sorella di Gubaldo, ma da lui non conosciuta (per essersi allontanato fanciullo da Borgogna) e che venuta in Castiglia fuggendo il disprezzo di Teoderico Re di Bertagna, avesse machinato di far godere al fratello l'Infanta, per impedire di Teoderico le nozze, da cui stata era all'ora che fu lasciata dal genitore estinto sotto la di lui cura, con fede di sposo, e goduta, e poi discacciata.</p> <p>Ch'Enrico avesse in Londra sposata Attilia di Teoderico germana, da cui ne avesse ottenuto tre figli, e per per suo mezzo, Alfonso avesse trattato le nozze di Teoderico con Gelinda.</p> <p>E che Teoderico debellato l'Eusino, approdasse con l'armata navale nei lidi d'Iberia, sì per dar soccorso ad Alfonso, contro i suoi rebelli, come per isposare Gelinda, precedendoli con la sposa Enrico, per effettuarne le nozze.</p> <p>Da questi verisimili premesse s'intreccia la periipezia del drama, che prende dal regnante Alfonso il nome.</p>

Le fonti musicali

In quanto alle musiche che intonarono il testo nelle tre rappresentazioni, la partitura veneziana di Pollarolo si conserva in una biblioteca californiana²⁴. Considerati i molti testi di arie nuovi presenti nel libretto stampato a Napoli, è inevitabile pensare che in quella città il testo venne intonato *ex novo*, in tutto o in parte. La corrispondenza testuale tra il libretto di Napoli e quello di Palermo, oltre ai legami politici tra le due città, rende probabile che in Sicilia si utilizzasse la versione musicale napoletana, tranne che per poche arie aggiunte o cambiate, quelle di Lisetta e di Attilia già citate.

L'autore delle nuove arie intonate a Napoli potrebbe essere Alessandro Scarlatti, ch'era allora maestro della cappella reale e dunque deputato a comporre per le feste di corte. Non ci sono però documenti amministrativi che dimostrino il suo coinvolgimento e Ulisse Prota Giurleo, nel suo classico libro sui teatri di Napoli, ha ipotizzato che l'autore delle musiche possa essere il più giovane Francesco Mancini (Prota Giurleo, 2002: 377, vol. III). Tuttavia alcune arie dell'opera testimoniate in diverse raccolte rendono molto plausibile l'attribuzione a Scarlatti, come ora vedremo. Si tratta di tredici arie conservate in quattro manoscritti, due a Parigi, uno a Dresda e il quarto a Madrid²⁵. Solo recentemente alcune arie contenute nel manoscritto Rés. Vmf. ms. 35 della collezione parigina sono state identificate come provenienti da *Alfonso il sesto* ed attribuite a Scarlatti (cfr. Ruffatti, 2015: 196)²⁶. Le altre arie, contenute in un altro volume della stessa collezione appartenuta al musicologo francese Henry Prunières, e nelle raccolte di Dresda e Madrid, non erano finora state identificate, oppure erano state attribuite a Pollarolo. Ritengo probabile l'attribuzione a Scarlatti perché le arie in questione si trovano all'interno di raccolte

²⁴ *Alfonso primo* (1694). Cfr. Termini (1970: 288; 353-354). La partitura di Pollarolo appartenne alla collezione del cardinale Ottoboni, cfr. Lindgren, Murata (2018: 23-24). È curioso osservare che, stando ad una annotazione dei giornali di Conforto, Ottoboni potrebbe aver assistito ad una recita di *Alfonso il sesto*, re di Castiglia, dato che si trovava a Napoli alla fine del 1694.

²⁵ I manoscritti in questione appartengono a raccolte di musica italiana conservate rispettivamente nella Bibliothèque nationale de France, département Musique (Rés. Vmf. ms. 35 e Rés. Vmf. ms. 88); nella Sächsische Landesbibliothek - Staats-, und Universitätsbibliothek di Dresda (Mus. 1-J-2,3) e nella Biblioteca Nacional de España (M/2246). Alcune arie sono testimoniate da più di un manoscritto. Un altro gruppo di otto arie, il cui testo coincide col libretto di Noris, si conserva presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb.lat. 4131) ma le arie ivi contenute corrispondono all'intonazione di Pollarolo. Si veda Lindgren, Murata (2018: 17-20). Ringrazio Margaret Murata per l'aiuto prestato alle mie ricerche. Fornisco in appendice l'elenco delle arie collegate alle due intonazioni dell'opera che ho finora reperito, rimandandone l'esame ad altra occasione.

²⁶ Nel suo importante saggio, cui rinvio per la storia della collezione Prunières e per notizie sui copisti e sui manoscritti, l'autore non elenca né discute in dettaglio le arie provenienti da *Alfonso il sesto*.

di provenienza napoletana, che contengono arie di altre opere di Scarlatti rappresentate negli stessi anni. Per quanto riguarda i manoscritti parigini, la questione dirimente è il fatto che il testo di quattro arie si trovi solo nel libretto napoletano ed una quinta aria presenti un testo leggermente diverso da quello intonato a Venezia, cosa che esclude per esse la paternità di Pollarolo. Le arie cui mi riferisco sono le seguenti:

1. “Deh perché si dispietate” (Gubaldo - NA III,6). F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, c. 5v).
2. “Dove mi lasci o sposo?” (Attilia - NA II, 7). F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, c. 5r).
3. “Io non so, se nel mio petto” (Ariene - NA I, 8). F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, c. 8v).
4. “Miei pensieri date a l’armi” (Attilia - III,3) F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, cc. 6r-6v²⁷).
5. “No, che non v’è del mio più crudo affanno” (Gubaldo - NA 1,8) F-Pn (Rés. Vmf. ms. 35, cc. 5r-7r).

Le prime quattro sono copiate di seguito nello stesso manoscritto (Rés. Vmf. ms. 88) ma solo la n. 3 viene associata al titolo di un’opera, *Alfonzo re d’Asturia*. La quinta aria si trova nel manoscritto segnato Rés. Vmf. ms. 35, e spicca sia per la presenza di un magnifico capolettera ornato, sia per l’indicazione del nome dell’interprete «s.r Nicolino», da identificarsi con il celebre castrato Nicola Grimaldi. Altre due arie dello stesso manoscritto presentano queste caratteristiche: l’aria di Ariene “Adorata cara speranza” e quella di Enrico “Adorate luci care”, entrambe interpretate da due star dell’epoca «s.ra Vittoria», Vittoria Tarquini detta la Bombace, e «s.r Matteo», il celebre soprano Matteo Sassano detto Matteuccio²⁸. Il manoscritto sopra citato contiene inoltre altre quattro arie per le quali viene indicata la provenienza: «L’Alfonzo 1694».

Gli altri due volumi che conservano arie provenienti da *Alfonso il sesto re di Castiglia* sono uno a Dresda e l’altro a Madrid: il primo appartenne al musicista romano Antonio Agostino de Rossi (fl. 1709-1755), violoncellista della Hofkapelle, e passò poi nella collezione reale; in esso si conservano anche alcune arie da un’altra opera di Scarlatti, *Le nozze con l’inimico, ovvero L’Analinda* andata in scena al Teatro San Bartolomeo di Napoli il 23 gennaio 1695. Il secondo volume fa parte di un gruppo di manoscritti

²⁷ L’incipit dell’aria intonata a Venezia è “Pensieri date all’armi”. Si veda l’elenco delle arie in appendice. Vengono indicate in grassetto le quattro arie presenti solo nel libretto napoletano.

²⁸ Grazie alle ricerche di Sarah Iacono su *Pirro e Demetrio*, sappiamo che Matteuccio cantò a Napoli in quella stagione e che fu impiegato anche al Palazzo reale, così come l’architetto Filippo Schor, probabile autore delle scenografie. Cfr. Iacono (2008).

di origine italiana oggi conservati alla Biblioteca Nacional de España, che appartennero probabilmente a diplomatici spagnoli di stanza a Napoli alla fine del Seicento: i due possessori più probabili sono il conte de Santisteban e il duca di Medinaceli, entrambi viceré di Napoli (cfr. Anglés, Subirá, 1946-1949: 412, vol. I)²⁹. Le opere testimoniate nel volume che contiene le arie da *Alfonso il sesto* (segnato M/2246) sono in gran parte di Scarlatti, e furono tutte rappresentate a Napoli negli anni Novanta del Seicento: *La Teodora Augusta*, 1692; *Gerone tiranno di Siracusa*, 1692; *Il Pirro e Demetrio*, 1694; *Massimo Puppieno*, 1695; *Nerone fatto Cesare*, 1695; *Le nozze con l'inimico, o vero L'Analinda*, 1695; *La caduta de' Decemviri*, 1697; *Il prigioniero fortunato*, 1698.

Conclusioni

In conclusione, oltre ad aver individuato in Alessandro Scarlatti il probabile autore delle arie aggiunte in *Alfonso il sesto re di Castiglia*, spero di aver dimostrato la derivazione del dramma per musica *Alfonso primo* di Matteo Noris, nelle sue diverse versioni, dalla *comedia La fuerza lastimosa* di Lope de Vega, per quanto probabilmente per il tramite di un adattamento italiano preesistente.

Resta da comprendere quali siano i motivi della rinnovata fortuna della *Fuerza lastimosa* nell'anno 1694, con ben due drammi per musica (quello di Salvi e quello di Noris) ispirati ad essa e a quanto pare del tutto indipendentemente l'uno dall'altro: ulteriore prova, comunque, dell'enorme vitalità del teatro del *Fénix de los ingenios*.

²⁹ Sulla provenienza di questo gruppo di manoscritti si veda Domínguez (2009).

APPENDICE

MATTEO NORIS

Alfonso I (Venezia 28.1.1694, musica di Carlo Francesco Pollarolo)*Alfonso il sesto re di Castiglia* (Napoli 6.11.1694, musica di Alessandro Scarlatti)

Elenco delle arie identificate

Incipit	Personaggio, atto, scena	Organico, tempo tonalità	Autore	Fonti musicali	Note
1. "Adorata cara speranza"	(Ariene - II, 14; NA II, 15).	S, b.c. Allegro C Do M	Scarlatti	D-DI Mus.1- J-2,3, 102c-104r. E-Mn M/2246, 55v-56r. F-Pn, Rés. Vmf. ms.35, cc. 1r-3r.	Interprete indicata in F-Pn: S.ra Vittoria [Tarquini]
2.		S, b.c. 3/4 Sol M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131 cc. 9-10v	
3. "Adorate luci care"	(Enrico - I,13; NA I, 12).	S, b.c. Allegro 3/8 La M	Scarlatti	E-Mn - M/2246, c. 54v-55r. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 9r-11v.	Interprete indicato in F-Pn: S.r Matteo [Sassano]
4. "Amor tu mi tradisti"	(Gelinda - I, 2; NA I, 1).	S, b.c. C Sol M	Scarlatti	E-Mn M/2246, cc. 52v-53r. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 3v-4v.	
5. "Come s'uccida e s'impaghe"	(Teoderico - I, 12)	S, b.c. C Si bemolle M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 83-84v	
6. "Chi fingere più sa"	(Gelinda - III, 3).	S, b.c. Allegro C Do M	Scarlatti	D-DI Mus.1- J-2,3, cc. 106 r-107v.	
7. "Deh perché si dispietate"	(Gubaldo - NA III,6).	S, b.c. Adagio C Re M	Scarlatti	F-Pn Rés. Vmf. ms. 88 c. 5v.	
8. "Disarmi il tuo consiglio"	(Gelinda - II,12)	S b.c. 12/8 Do M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 59r-60v.	Manca nel libretto consultato. Cfr. Lindgren- Murata p. 21.

Incipit	Personaggio, atto, scena	Organico, tempo tonalità	Autore	Fonti musicali	Note
9. "Dove mi lasci o sposo?"	(Attilia - NA II, 7).	S, b.c. C Si m	Scarlatti	F-Pn Rés. Vmf. ms. 88 c. 5r.	
10. "Gelosa più non sono"	(Attilia - I, 14)	S, b.c. 3/8 Do M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 3-4v.	Anche I-PAC
11. "Gelosia la vuoi con me"	(Attilia - 1,8; NA I, 7).	S, b.c. Largo assai C Re m	Scarlatti	D-DI, Mus.1-J-2,3, cc. 101r-102r E-Mn M/2246, cc. 53v-54r.	
12. "Io non so, se nel mio petto"	(Ariene - NA I, 8).	S, b.c. Minuet 3/8 Si m	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms 88, c. 8v.	
13. "Labro dolce"	(Gubaldo - 1,9; NA 1,8).	S, b.c. A tempo giusto 12/8 Sol m	Scarlatti	E-Mn M/2246, cc. 56v-59r. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 12r-15r.	In F-Pn: formato simile a quello delle tre arie che presentano un capolettera ornato, che qui manca come se il manoscritto dovesse essere ultimato.
14.		C, b.c. 12/8 Re M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131 cc. 13-14v.	
15. "Miei pensieri date a l'armi"	(Attilia - III,3).	S, b.c. C Re M	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms. 88, cc. 6r-6v.	[Venezia: Pensieri date all'armi]
16. "No, che non v'è del mio più crudo affanno"	(Gubaldo - NA 1,8).	S, b.c. 3/8 La m	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 5r-7r.	Capolettera ornato. Interprete indicato in F-Pn: S.r Nicolino [Grimaldi]

Incipit	Personaggio, atto, scena	Organico, tempo tonalità	Autore	Fonti musicali	Note
17. “Non palpitar mi”	(Attilia - II,5; NA II,4).	S, b.c. 3/8 Mi m	Scarlatti	D-Dl, Mus.1-J-2,3, cc. 104v-105v. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, F. 7v-8.	
18.		S. b.c. 3/4 Do M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 17-18v.	
19. “Sarà nel volo un folgore”	(Gelinda - I, 3; NA I, 2).	S, b.c. C La M	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 125v-126v.	
20.		S, b.c. C Re M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 1-2v.	
21. “Su tre sentieri corra veloce”	(La mente umana, VE I,1)	S, b.c. Re M 3/4	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 5-6v.	

Riferimenti bibliografici

- Alberola M. (ed.) (1998), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, 3 vols, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lèrida.
- Alfonso il sesto re di Castiglia. Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palaggio per lo compleannos della maestà cattolica di Carlo II re delle Spagne. Consecrato all'eccellentiss. sig. D. Francesco De Benavides, conte di S. Stefano, vicerè e capitan generale in questo Regno, etc.* (1694), Per li socii Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii, Napoli.
- Alfonso il sesto re di Castiglia. Melodrama da rappresentarsi nel Regio Palazzo per il compleaños della maestà regnante di Marianna d'Austria regina delle Spagne, & c. Consacrata all'eccellentissimo signore don Pietro Emanuel, Colon, & c. duca de Veraguas, & c. vicerè, e capitan generale in questo Regno di Sicilia* (1696). Per Adamo, e Barbera, in Pal.
- Alfonso primo, musica del Sig.r Carlo Fran.co Polaroli dell'anno 1694 in San Luca* (1694), San Francisco, California, San Francisco State University, Col. Frank V. de Bellis Collection (US-SFsc) *M2.1 M419.
- Anglés H., Subirá J. (1946-1949), *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, vol. I, C. S. I. C., Barcelona.
- Antonucci F. (2012), *Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del Giasone*,

- in Gallo A., Vaiopoulos K. (a cura di), *“Por tal variedad tiene belleza”*. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Alinea, Firenze: 259-270.
- Antonucci F. (2014), *¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, «*Criticón*», 122: 83-96.
- Antonucci F. (2017), *Lope de Vega y los scenari de la Commedia dell'arte*, «*Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*», XXIII: 34-53.
- Antonucci F., Bianconi L. (2013), *Plotting the Myth of Giasone*, in Rosand E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, Ashgate, Farnham: 201-227.
- Avvisi italiani ordinarii e straordinarii dell'anno 1694*, Vienna, Giov. van Ghelen, <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09673872>>.
- Badolato N. (2011), *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani*, in Poggi G., Profeti M. G. (a cura di), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, Alinea, Firenze: 359-375.
- Badolato N. (2016), «*Una struttura lavorata a musaico d'insanie*»: Bassiano, ovvero *Il maggior impossibile di Matteo Noris (1681) tra comedias e scenari*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 223-236.
- Bianconi L. (1979), *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti*, in Osthoff W., Ruile-Dronke J. (ed.), *Colloquium Alessandro Scarlatti, Würzburg 1975*, Schneider, Tutzing: 13-111.
- Blundo A. (1999), *La discordante armonia dell'opera regia. Un'analisi della raccolta di scenari «Ciro Monarca dell'opere regie»*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo, dir. Silvia Carandini, Università «La Sapienza», Roma.
- De Rogatis B. (1648), *Historia del regno de' Goti nella Spagna abbattuto, e risorto, ouero La perdita, e racquisto della Spagna occupata da mori del p. Bartolomeo De Rogatis di Castellamare di Stabia della Compagnia di Giesù*, per Francesco Sauio stampator della Corte Arc., in Napoli; e ristampata dall'istesso ad istanza di Francesco Balsamo lib., 1653. Tomo II, Libro quarto, n. 18.
- Domínguez J. M. (2009), *'Comedias armónicas a la usanza de Italia': Alessandro Scarlatti's music and the Spanish nobility c. 1700*, «*Early Music*», 37/2: 201-215.
- Domínguez J. M. (2017), *Apoteosis de lo efímero: la música en las fiestas del Senado de Palermo por la recuperada salud de Carlos II (1696)*, «*Drammaturgia musicale e altri studi*», 5: 103-109.
- Fabbri P. (1990), *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Bologna [nuova ed. Bulzoni, Roma 2003].
- Giacobello S. (1994), *Nuove acquisizioni sul "Teatro di Travagino" e sul Teatro Santa Cecilia*, in Balsano M. A., Collisani G. (a cura di), *Ceciliana per Nino Pirrotta*, Flaccovio, Palermo: 203-228.
- Giuntini F. (1994), *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento*, Il Mulino, Bologna.

- Griffin Th. (1993), *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Fallen Leaf Press, Berkeley.
- Iacono S. M. (2008), *Il Pirro e Demetrio di Alessandro Scarlatti: Fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l'Europa*, «Rivista Italiana di Musicologia», 43/45: 3-43.
- Krueger R. (2009), *Czech, German, and Noble: Status and National Identity in Habsburg Bohemia*, Oxford University Press, New York.
- Lindgren L., Murata M. (2018), *The Barberini manuscripts of music*, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 527), Città del Vaticano.
- Lo Verde G. (2017), *Le prime stagioni operistiche al Teatro Santa Cecilia di Palermo (1693-1697)*, «Drammaturgia musicale e altri studi», 5: 61-86.
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Miletti M. N. (2011), voce «Moles, Francesco» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma.
- Mongitore A. (1871), *Diario palermitano, in cui sono notate le cose più memorabili accadute nella felice città di Palermo, capo e metropoli del regno di Sicilia, dall'anno 1680 al 1702, di D. Antonino Mongitore, palermitano*, in Di Marzo G. (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. VII, L. Pedone Lauriel, Palermo.
- Navarra T. (1919), *Un oscuro imitatore di Lope de Vega: Carlo Celano*, Società Tipografica Pugliese, Bari.
- [Noris M.] (1694), *Alfonso Primo. Drama per musica da recitarsi nel Teatro Vendramino di San Salvatore l'anno 1694 di Matteo Noris*, per il Nicolini, Venezia.
- Perrucci A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due*, Mutio, Napoli.
- Porta E. (1995), *Lo «stanzone delle commedie»: storia e cronologia delle rappresentazioni a Livorno nel 1600*, in Colzani A. et al. (a cura di), *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, A.M.I.S.-Deutsch-Italienische Zentrum Villa Vigoni, Como: 319-335.
- Profeti M. G. (2009), *Per un censimento dei libretti italiani derivati da commedie auree*, in Profeti M. G., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 439-446.
- Prota Giurleo U. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, Bellocchi E. e Mancini G. (a cura di), 3 voll., Il Quartiere, Napoli.
- Ruffatti A. (2015), *La collection de cantates italiennes d'Henry Prunières*, in Massip C., Gétreau F., Chimènes M. (dir.), *Henry Prunières, Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Société Française de musicologie, Paris: 189-226.
- Selfridge-Field E. (2007), *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Símimi D. (2011), *Un piccolo enigma bibliografico intorno ad una versione italiana de La verdad [sic] lastimosa di Lope de Vega*, in Baldissera A.,

- Mazzocchi G., Pintacuda P. (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Ibis, Pavia: 473-482.
- Tedesco A. (1992), *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Flaccovio, Palermo.
- Tedesco A. (2012), *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, in Nider V. (a cura di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università di Trento, Trento: 31-60.
- Termini O. (1970), *Carlo Francesco Pollarolo: His life, time, and music with emphasis on the operas*, Ph.D. Diss., University of Southern California, California.
- Trecca S. (2016), *Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da La fuerza lastimosa a Il vero consigliere del suo proprio male*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 281-339.
- Vaiopoulos K. (2003), *Temî cervantini a Napoli. Carlo Celano e «La Zingaretta»*, Alinea, Firenze.
- Vuelta García S. (2006), *La fuerza lastimosa de Lope de Vega en Florencia durante el siglo xvii*, in Trambaioli M. (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Università degli Studi di Pescara, Pescara: 175-189.

L'OMBRA DI DON JUAN TENORIO SULLA SCENA BAROCCA
PARTENOPEA: INDIZI D'ARCHIVIO
E CANONI DRAMMATURGICI

Teresa Megale

1. Esisterebbe un possibile riverbero tra drammaturgia e storia all'origine di uno tra i principali classici del *Siglo de oro*, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, insieme all'*Amleto* di Shakespeare e al *Faust* di Goethe – giova ripeterlo – uno dei cardini della cultura teatrale (e della cultura *tout court*) dell'Occidente. Nel cercare le tracce che comprovino simile assunto, si propongono qui elementi che alludono ad una probabile tessitura tra la scena e le vicende storico-politiche del Regno di Napoli dei primi decenni del Seicento, e si isolano i pochi bagliori ancora vividi in grado di restituire alcune informazioni su uno spettacolo destinato a travalicare il palcoscenico per mutarsi presto in un fenomeno di ampia portata e di altrettanto ampia risonanza culturale e sociale.

Come è noto, nel volgere di una manciata di anni, la vita scenica del *Burlador* si espande dall'Andalusia a Napoli – dal 1507 capitale del vice-regno asburgico –, seguendo la traiettoria consueta delle relazioni e degli scambi tra il Mezzogiorno e la Spagna. Dopo la probabile messinscena della compagnia di Jerónimo Sánchez avvenuta a Écija e a Cordova fra il 2 e il 4 agosto del 1617 come *Tan largo me lo fiáis* (titolo desunto da una battuta del testo), lo sbarco a Napoli, ricettiva in traffici mercantili, umani e culturali e propensa all'assimilazione, alla trasformazione e alla diffusione di quanto arrivasse sulle rive del golfo, dovette essere agevolato dalla presenza radicata in città di compagnie teatrali spagnole, attive sia in formazioni singole, sia in formazioni miste, ispano-partenopee¹. Non a caso, dalla

¹ Per la ricostruzione della scena partenopea in rapporto con il potere vicereale, l'aristocrazia locale, la potente chiesa locale, il teatro di corte, le dinamiche imprenditoriali del professionismo, mi permetto di rinviare a Megale (2017 e 2020).

Teresa Megale, University of Florence, Italy, teresa.megale@unifi.it, 0000-0003-1142-9948

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

Teresa Megale, *L'ombra di don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d'archivio e canoni drammaturgici*, pp. 205-218, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.10, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

fine del 1618 la capitale del viceregno si era dotata di una 'stanza' teatrale, il Teatro di San Giovanni dei Fiorentini, che, aperta da impresari privati, si trasformò celermente nel luogo privilegiato dal quale si propagavano le produzioni teatrali giunte dalla Spagna. Tale fu la specializzazione della sua offerta spettacolare da conformare la stessa toponomastica urbana, se persino la strada in cui il teatro fu edificato, nel cuore dell'*insula* domenicana di San Piero Martire, venne stabilmente identificata come quella della «comedia spagnola»².

Dalle centralissime vie della Napoli spagnola, all'incirca dagli anni Venti del Seicento, la circolazione del *Don Juan*, attribuito a Tirso de Molina o piuttosto all'attore Andrés de Claramonte³, grazie agli attori e al consenso del pubblico, si fa particolarmente rapida. Testo in fuga, che propaga le gesta di un personaggio «dai piedi di vento» (Garboli, 2005: 97), secondo la pertinente immagine coniata da Cesare Garboli, *El burlador* risale, infatti, verso il resto d'Italia per poi dilagare a metà secolo, oltre le mal vietate Alpi, a Parigi con lo scenario dell'Arlecchino Dominique Biancolelli e con i testi distesi *Le festin de pierre* degli attori Nicolas Drouin detto Dorimond (allestito la prima volta a Lione nel 1658) e di Claude Deschamps detto Villiers (dato nel 1660), per culminare, seppur momentaneamente, nel *Dom Juan* di Molière nel 1665: la sola opera del grande attore-autore a brevissima tenitura, destinata al buio della censura a pochi giorni dal debutto⁴.

A distanza cronologica ravvicinata, il testo, irrobustito dalla fama e dal successo riscosso presso pubblici eterogenei, ritorna a Roma, nella quale si assiste nel 1669 alla prima versione musicale finora nota con il titolo mutato, come Controriforma esigea, in *Empio punito* su musica di Alessandro Melani e libretto di Filippo Acciaoli, opera rappresentata nel Palazzo Colonna in Borgo su committenza dell'attivissima regina Cristina di Svezia⁵.

In ambito fiorentino, sin dal 1633 si era profilato il *Convitato* di Giacinto Andrea Cicognini e quello, rimasto manoscritto e mai sottoposto alla prova delle scene, di Giovan Battista Andreini, all'altezza del 1651 già considerato 'nuovo' e 'risarcito'⁶: aggettivi non casuali, eloquenti spie del-

² Sulle origini del teatro e sulla sua storia seicentesca, cfr. Megale (2017: 179-198).

³ La questione attributiva, sollevata nel 1968 da Wade (1968) è assai dibattuta, non essendo ancora risolta per insufficienza di prove documentarie incontrovertibili. Per un riepilogo delle posizioni controverse, espresse da Alfredo Rodríguez López-Vázquez in favore di Andrés de Claramonte e da Luis Vázquez in favore di Tirso de Molina, cfr. Egido (1992: 460-470).

⁴ Come è risaputo, l'opera ricomparve a stampa postuma, nell'edizione del 1682, curata dall'attore La Grange.

⁵ Sulle varianti in musica dell'opera teatrale in un arco temporale che va dal Seicento al Settecento, si veda in particolare Pirrotta (1991).

⁶ Sulla definizione del testo dell'Andreini si veda Carandini, Mariti (2003). In particolare, sul 'risarcito', termine desunto dal lessico marinaresco, cfr. la recensione-saggio di Taviani (2005: 463).

le numerose versioni allestite sui palcoscenici in ogni dove, segnali inequivocabili del successo commerciale e dunque della relativa consunzione spettacolare subita dal soggetto, perfetta incarnazione dell'anima borghese nata negli stati nazione. Il *Convitato*, scritto dal maggiore attore-drammaturgo del Seicento italiano a metà secolo, fu «una vera e propria *summa* enciclopedica del teatro barocco» (Carandini, Mariti, 2003: 306). Tuttavia, non si trattò di «uno dei tanti Don Giovanni», bensì di un «Don Giovanni nuovo» che non «finisce all'inferno: ne esce. Non è un ateo, ma un Anticristo. È spagnolo, ma in una Spagna dove invece delle chiese ci sono i templi degli dèi» (Taviani, 2005: 452).

La reiterata elaborazione drammaturgica, a cui fu sottoposta l'opera nel corso del Seicento, preparò, dunque, la fortuna scenica successiva del *Burlador*. Pertanto, come è stato efficacemente affermato, non si tratta di «un semplice testo», ma di una storia «che naviga fra le scene e torna sempre in arsenale. Un macrotesto dai continui e sempre scontenti *viavai*» (Taviani, 2005: 448). Nel Settecento, la sua parabola spettacolare, lungi dall'essersi esaurita, come è risaputo, toccherà il suo vertice assoluto a Praga nel 1787 e poi a Vienna l'anno successivo, tramite la trasposizione in versi del libretto che Lorenzo Da Ponte appronterà per la musica di Mozart⁷. Prima aveva ripreso vigore nella laguna di Venezia sia grazie all'omonimo spettacolo goldoniano, messo in scena nel 1736, sia grazie alla vita e alle opere di Giacomo Casanova, sia attraverso le varie riscritture musicali dedicate al medesimo soggetto tanto a Napoli che a Venezia.

È solo il caso di menzionare, quali antecedenti del *Don Giovanni* mozartiano, almeno tre delle edizioni finora censite dalla storiografia, esemplari dello spazio conquistato all'interno della produzione melodrammatica barocca dalla vicenda del dissoluto punito: la messa in musica di Francesco Gardi su versi di Giuseppe Maria Foppa per il veneziano Teatro di San Samuele; quella di Giuseppe Gazzaniga su libretto di Giovanni Bertati, in scena nel Teatro Giustiniani di San Moisé della stessa città lagunare, al quale attinse a piene mani Da Ponte⁸, infine quella di Vincenzo Fabrizi su testo di Giovan Battista Lorenzi per il Teatro Valle di Roma.

Limitare a questi pochi, essenziali cenni la straordinaria vita teatrale europea del *Burlador*, argomento immarcescibile, è obbligato esercizio di sintesi, tante sono state fino ai nostri giorni le continue trasformazioni, manipolazioni, rivisitazioni, tante le indagini storiografiche specifiche, tante le letture critiche alle quali è stato sottoposto il multiforme personaggio durante circa quattro secoli di incessante vitalità.

⁷ Sull'opera si dispone dell'ottimo commento di Mila (1988), da integrare con Kunze (2006²: 392-527).

⁸ Per un'analisi puntuale dei prelievi dapontiani dal libretto di Bertati cfr. Kunze (2006²: 410-415).

2. La questione della ricezione teatrale seicentesca fuori dai confini spagnoli e del suo immediato successo sulle scene partenopee del Teatro di San Bartolomeo fa comprendere quale ruolo abbia svolto all'interno di quella cultura, e come sia stato propagato nel resto d'Italia e d'Europa, dopo aver assorbito e ritenuto il *clima* partenopeo, ma anche come questo possa essere stato trasferito e riportato in Spagna attraverso quegli speciali mediatori che sono stati da sempre gli attori, interpreti privilegiati, e soggetti essi stessi, del meticcio culturale.

Alle molteplici diramazioni della materia, qui sinteticamente richiamate, si sovrappongono radici drammaturgiche profonde e misteriose, che affondano nelle storie popolari dell'area indoeuropea (peraltro, il banchetto con il morto affiora nei repertori di racconti di una serie alquanto ampia di culture popolari ed emerge nel 1615 sin dal dramma del Conte Leonzio, prototipo gesuitico dongiovanneo rappresentato sulle rive del Danubio, a Ingolstadt)⁹. Per tali motivi, qui si tenterà di seguire quali rifrazioni e quali metamorfosi l'ispanico *Burlador* abbia assunto sul suolo partenopeo e come queste abbiano potuto influenzare la sua declinazione teatrale e talune specifiche varianti drammaturgiche.

Come comprovano i superstiti canovacci degli attori dell'Arte dedicati a Don Juan, che tuttavia appartengono ad ambiti geografici e ad ambiti cronologici diversi fra loro e che sono testimoni di un fenomeno teatrale che, in quanto tale, si deve supporre ben ramificato ed esteso, nel corso del Seicento la disseminazione del personaggio sulle sponde italiche diventa a dir poco invasiva. Una disseminazione straordinaria, secondo Taviani legata al carattere «'bastardo' del soggetto, che ha della commedia e della tragedia, dell'opera sacra e della profana, con radici in terra ed in cielo, nell'oscuro e nel sublime», e che «rivela sotto le croste una inesplorata fonte d'energia». Niente più, dunque, che «una trama di cassetta, un po' volgare, pericolosa perché bacchettona e un poco oscena» (Taviani, 2005: 443), che forse proprio per tali, intrinseche caratteristiche tanto profitto portò agli attori prima spagnoli, poi del resto d'Europa, che lo incarnarono. La sua straordinaria diffusione, alimentata dal commercio teatrale praticato dal professionismo, fu tale da lanciare una moda e formare un gusto: si posero le basi per un immaginario che sconfinò oltre i ristretti limiti imposti dal genere. Fu così che nacque il mito dell'«hombre sin nombre», su cui converge in modo unanime la moderna storiografia sull'argomento¹⁰. Trattandosi, però, – come notato da Silvia

⁹ Il dramma del Conte Leonzio è conosciuto attraverso la narrazione che ne fece il teologo gesuita Paolo Zehentner nel suo *Promontorium Malaee Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum*, II, XI, nel 1643. Si veda la traduzione del passo, con testo originale a fronte, in Macchia (1991⁵: 177-189).

¹⁰ Della sterminata bibliografia su Don Juan, si isolano qui alcuni dei principali studiosi, per parte italiana, i cui lavori hanno molto giovato alle acquisizioni di carattere teatrale: il 'classico' Macchia (1991⁵); Spaziani (1978); Carandini, Mariti (2003).

Carandini riguardo al Don Giovanni andreiniano – di «una vera e propria *summa* enciclopedica del teatro barocco» (Carandini, Mariti, 2003: 306), tuttavia, il concetto di «estrema avventura» potrebbe sopravanzare quello stesso di «mito».

Nel suo momento sorgivo, dunque, alla base della fortuna del personaggio dongiovanneo e della sua proiezione in uno spazio culturale di respiro europeo contribuiranno ampiamente, per prime, le compagnie teatrali spagnole, le compagnie partenopee e le compagnie miste, ispano-partenopee, in netto anticipo su tutte le altre. La ricchissima letteratura critica su Don Juan, tanto ricca da confluire nel 1999 in un dizionario in tutto simile ad un *mare magnum* bibliografico (Brunel, 1999)¹¹, tuttavia tende ad essere in parte ancora lacunosa riguardo al fatto sostanziale che la fortuna del personaggio sia stata costruita sugli assi dei palcoscenici dagli attori di mezza Europa e da lì accresciuta a dismisura in paesi e presso ceti sociali diversi. L'immaginario *di* e *su* Don Giovanni, emblema del borghese in ascesa, è la risultante di una pratica scenica ininterrotta, di cui rimangono importanti testimonianze, seppur sporadiche e di difficile reperibilità. In anni recenti, più di uno studio relativo alla storia della Commedia dell'Arte ha segnalato nuovi affioramenti circa il grande personaggio, così da colmare gravi lacune, o meglio, alcuni errori prospettici ancora presenti nei repertori bibliografici allestiti allo scadere del secolo scorso.

Dopo il pionieristico, ed inossidabile, saggio di Giovanni Macchia, uscito oltre mezzo secolo fa, nel 1966, e più volte ampliato e riedito, le ricerche di storia del teatro hanno infittito sensibilmente le occorrenze di Don Juan Tenorio. I contributi di Laura Dolfi, di Delia Gambelli, di Annamaria Testaverde, di Otto Schindler, di Siro Ferrone (Dolfi, 1996: 135-155; Gambelli, 1993; Gambelli, 1997; Gambelli, 1996; Testaverde, 1997; Schindler, 2008; Ferrone, 2014: 78-83) e, su tutti, l'importante edizione critica del *Convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini, curata da Silvia Carandini e Luciano Mariti nel 2003¹², testimoniano quanto l'indagine sulle fonti teatrali primarie sia ancora aperta e come il contributo teatrale italiano alla definizione del 'mito' nel passaggio che va dallo pseudo Tirso al *Dom Juan* di Molière sia questione ancora da ripensare. Fin qui si è tentato da più parti di 'smascherare' Don Giovanni dai suoi travestimenti scenici per seguire la formazione di una mitografia tra le più tenaci dell'età moderna nella sua traiettoria di lunga durata, qui rammentata, che va dalla Spagna all'Italia, alla Francia, alle corti asburgiche di Praga e di Vienna, passando dalle grandi civiltà teatrali italiane, rappresentate in prima istanza da Napoli, Firenze, Roma e Venezia.

¹¹ Alle soglie del nuovo millennio, il volume registra le innumerevoli reincarnazioni del personaggio e le sue metamorfosi letterarie e filosofiche oltre che teatrali.

¹² Carandini, Mariti (2003: 393-682), che edita modernamente *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini.

3. È la Napoli spagnola di inizio Seicento ad ospitare la prima rappresentazione finora conosciuta del Don Giovanni fuori dal suolo patrio, sulle tavole del palcoscenico del Teatro di San Bartolomeo non nella data secca del 1625, come è stato fin qui erroneamente scritto, a partire da Joseph G. Fucilla e da Ulisse Prota-Giurleo, rispettivamente nel 1958 e nel 1962¹³, e meccanicamente ripetuto dagli studi successivi, bensì nell'arco degli anni che va dal 1621 al 1625. Lo spostamento cronologico, benché lieve, non è elemento di per sé trascurabile: esso introduce semmai una maggiore contiguità fra il processo di assimilazione e di variazione drammaturgica, a cui gli attori sottoposero il copione giunto dalla Spagna, a quell'altezza cronologica non ancora rifluito nell'edizione a stampa (uscita a Barcellona nel 1630 per i tipi di Gerónimo Margarit) nella raccolta intitolata *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, e la storia politica, culturale, sociale della Napoli primoseicentesca. Se a questo dato si aggiunge l'ipotesi filologica più accreditata, secondo la quale la *princeps*, ossia Barcellona 1630 per i tipi del succitato Margarit, in realtà è da intendersi impressa a Siviglia presso i torchi di Manuel de Sande, nel 1627 o al più nel 1629, la vicinanza cronologica tra il testo e la scena si riduce ulteriormente. La prossimità temporale fra il debutto spagnolo del *Tan largo* nel 1617, il quadriennio 1621-1625, entro il quale si presume avvenuto quello napoletano al San Bartolomeo e la prima messa a stampa del testo non escluderebbe in alcun modo una possibile ricezione della pratica teatrale partenopea in Spagna dello stesso soggetto.

Tenuto a battesimo in quel liquido amniotico teatrale che è stato il Mediterraneo, Don Giovanni avrebbe compiuto al suo apparire un presumibile viaggio di andata e ritorno, al quale fanno sempre più propendere le caratteristiche riferite al contesto storico del teatro seicentesco partenopeo oltre ad alcune precise attestazioni drammaturgiche che assumono ruolo di evidenza: l'ambientazione a Napoli della scena d'apertura e, su tutto, il catalogo delle conquiste dongiovanee, uno dei mitemi più universalmente noti e più italiani nella diacronia delle varianti teatrali, divenuto il canone drammaturgico per eccellenza del suo sviluppo scenico, che potrebbe avere avuto il suo luogo di incubazione all'ombra del Vesuvio.

Il raro notturno con cui si apre l'opera combacia – com'è noto – con un interno del Palazzo reale di Napoli. Anche il cognome del personaggio evoca la storia partenopea, se una famiglia Tenorio si registra in epoca aragonese durante il regno di Alfonso XI. Se Siviglia, come rilevato da Laura Dolfi¹⁴, è città peccaminosa, che persino Teresa d'Avila non meno di Lope de Vega e di

¹³ Fucilla (1958); Prota-Giurleo (1962: 93-94; 124-127) (ora riedito con varianti e modifiche: Bellucci, Mancini, 2002).

¹⁴ «Santa Teresa afirma que es en Sevilla donde, quizá por su clima, el demonio consigue tentar más al hombre y éste menos a resistirle (*Libro de las Fundaciones*, cap. XXV); Lope de Vega le confiere la prioridad en la libertad de las costumbres (*La buena guarda*, segundo acto: diálogo entre Félix y Carrizo); Góngora subraya su corrupción y deshonestidad (*Las firmezas de Isabela*, vv. 2458-65), etc.». Dolfi (2011: 32, nota 3).

Góngora considerano luogo di perdizione, Napoli non dovrebbe discostarsi poi così tanto da una simile visione, al punto che la capitale vicereale e quella andalusa, accomunate dall'essere lo scenario dei principali misfatti del *Burlador*, peraltro di dichiarata e non casuale origine sivigliana, andrebbero assimilate alla coppia biblica delle 'dissolute' per antonomasia: Sodoma e Gomorra.

Don Juan ebbe il primo approdo dalla lontana Spagna nella città principale e più grande fra tutte quelle comprese nel vasto regno asburgico, luogo dei possedimenti della madrepatria ben caratterizzato e individuato. Non di un arrivo tranquillo e piatto dovette trattarsi, bensì di uno pieno di fermenti teatrali, nel quale il testo primigenio venne visto e rielaborato in parte, come sempre avveniva in una città catalizzatrice di culture diverse, in grado di svolgere nel contempo una funzione attrattiva e mediatrice rispetto all'incontro con qualsiasi alterità. Nello straordinario crocevia teatrale che fu la cosmopolita Napoli del Seicento, Don Juan fu esposto ad un processo di assimilazione e di trasformazione e nel contempo fu naturalmente sottoposto alla forza di *assemblage* precipua della civiltà partenopea, barocca e non, in grado di assorbire e fecondare ogni oggetto culturale con cui venisse a contatto.

La storiografia dongiovannea, mobile e inesauribile almeno quanto il suo argomento, ascrive all'ambito partenopeo almeno due testi e uno scenario, quasi 'incunaboli' moderni rispetto alla successiva tradizione teatrale europea, in prosa e in musica, che ispireranno, seppur tardivi rispetto al debutto in terra vicereale. Il primo è il misterioso, introvabile testo di Onofrio Giliberto da Solofra, risalente al 1652 che avrebbe visto la luce a Napoli per i tipi di Francesco Savio: un «testo fantasma» (Carandini, Mariti, 2003: 234), secondo Silvia Carandini, che pure lo *scriptor* greco, custode della Biblioteca Vaticana, Leone Allacci, registra accuratamente tra i titoli della sua *Drammaturgia* e che Goldoni dichiara di aver letto nella premessa al giovanile *Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto*, «commedia di cinque atti in versi» allestita durante il carnevale veneziano del 1736 al Teatro San Samuele e immediatamente replicata «senza interruzione, fino al martedì grasso», come lo stesso autore ricorda, compiaciuto, nei *Mémoires* ([Goldoni], 1787: xxxix, I)¹⁵. Il secondo testo è l'«opera tragica ridotta in miglior forma e abbellita» di Andrea Perrucci, uscita nel 1690 a Napoli con l'anagramma di Enrico Preudarca presso Giovan Francesco Pace (Perrucci, 1690)¹⁶ ma secondo il menzionato Allacci già apparsa a

¹⁵ La commedia goldoniana è stata restituita in edizione moderna da Rossella Palmieri (Goldoni, 2012).

¹⁶ La *Drammaturgia* di Leone Allacci registra l'«opera tragica» come «Convitato di Pietra. Opera tragica {in pro-sa}. In Napoli, per Francesco Mollo 1678 e 1684 in 12 ad istanza di Francesco Massari. - Di Andrea Perrucci di Palermo. Ridotta in Miglior forma, ed abbellita, e riformata sotto nome di Enrico Preudarca. - In Napoli, per Gio. Francesco Pace, 1690 in 12»: [Allacci] (1961). Si veda l'edizione moderna del testo perrucciano curata da R. De Simone, con la collaborazione di M. Brancaccio: Perrucci (1998).

stampa presso Francesco Mollo nel 1678 e nel 1684. L'opera perrucciana si è riverberata in special modo nei *Convitati* in musica, a partire da quello di Lorenzi musicato da Giacomo Tritto, messo in scena al Teatro dei Fiorentini per il carnevale del 1783. Ad essa si rifece il prolifico Francesco Cerlone nello stesso volgere d'anni (Cerlone, 1789: 165-244)¹⁷, né fu il solo, se anche Michele Abri nel suo *Nuovo Convitato*, apparso nel 1725 presso la stamperia di Giovan Francesco Paci, ricorse al testo perrucciano¹⁸. Terzo testimone della diffusione scenica seicentesca di Don Giovanni sul suolo partenopeo è il canovaccio della Raccolta Casamarciano intitolato, senza equivoci, *Convitato di pietra*¹⁹, nel quale il servo assume le sembianze, la lingua e la mimica dell'autoctono Pulcinella.

A giudicare dai reperti cronologicamente più alti, tràditi in forma scritta, il debutto napoletano si fregiò solo del sottotitolo, erigendo a vessillo quel *Convitato di pietra*, tratto dal verso 2897 dell'originale, pronunciato da Batricio nella sua ultima battuta secondo l'edizione di Ignacio Arellano²⁰. Sugli assi del Teatro di San Bartolomeo una compagnia spagnola ancora sconosciuta lo allestì fra la fine del 1621 e il 1625, con gradimento del pubblico. Se la prima delle due date indica l'anno di apertura del teatro della Casa Santa degli Incurabili, legato all'omonimo Ospedale cittadino, ente riscossore dello *ius repraesentandi* imposto ai teatranti sin dal 1588 per volontà di Filippo II²¹, la seconda corrisponde a quella in cui per la prima volta venne menzionato il «canale» in castagno appositamente riservato all'allestimento del *Convitato*. Il contratto, nel quale viene citata la macchina scenica, fu stilato il 21 ottobre 1625 presso la curia del notaio Giovanni Leonardo de Divitiis, in occasione della consegna del teatro da parte dell'attore-impresario Bartolomeo Zito (in arte Graziano) alla *troupe* spagnola diretta da Pedro de Osorio e Gregorio de Laredo, rappresentata in quella occasione dall'attore Francisco de Valencia²².

¹⁷ Nella versione cerloniana, ricalco della geografia dongiovannea del testo di Andrea Perrucci, l'azione si svolge fra Napoli, l'Isola di Maiorca e l'immane Siviglia.

¹⁸ Coglie tale corrispondenza De Simone, *Il mito del Convitato di pietra nella tradizione napoletana*, introduzione a Perrucci (1998: xii).

¹⁹ Il canovaccio è edito modernamente in Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001: 426, vol. II, n. 47).

²⁰ Tale edizione, che mette a testo la *princeps* stampata nella raccolta *Doce comedias nuevas de Lope de Vega. Segunda parte* [1630] (ma Manuel de Sande, Sevilla 1627 o 1629) è consultabile al link: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/>> (2019-07-10).

²¹ Per tale, importante meccanismo politico prima ancora che fiscale, e per lo studio del teatro partenopeo tra Cinque e Seicento, rinvio al mio Megale (2017: 48-62).

²² Oltre ai citati Pedro de Osorio, Gregorio de Laredo e Francisco de Valencia, la nutrita compagnia in quell'anno risultava formata da Pedro de Salas, Jaime de Torres, Juan López, Cristóbal Hurtado, Francisco de Medina, Francisco de Ledesma, Catalina Hernández, moglie di Laredo, Sebastiana Vázquez, moglie di Osorio, Urbana de Lione, moglie di Salas, Beatriz de Guzmán, Petronila Ordóñez, Jacinta Moñosa.

Se, dunque, nel momento dell'affitto la macchina scenica che, assicurata agli argani, scendeva nel sottopalco, così da compiere il destino inferico del *Burlador*, era parte organica del teatro, il debutto assoluto del Don Giovanni in Italia è comprensibilmente da anticipare agli anni racchiusi fra l'apertura del teatro (1621) e l'autunno 1625, data della sua più alta attestazione archivistica.

La presenza della macchina scenotecnica apposita, indicata come quella con cui realizzare sia l'arrivo spaventoso della statua del Commendatore, sia la discesa all'inferno del protagonista, lascia supporre che la dotazione del moderno palcoscenico del San Bartolomeo avesse consentito già altri Convitati, al punto tale da essere menzionato il canale come quello del Convitato e non d'altri spettacoli. Temporalmente, dunque, la migrazione dello spettacolo dai *tablados* dei *corrales* alla stanza napoletana, fornita già prima del 1625 di idonea e specifica attrezzatura per la sua messinscena, fu cosa fulminea, agevolata dal flusso intenso e ininterrotto delle compagnie comiche che si imbarcavano alla volta della città capitale del Viceregno, richiamate dalle possibilità di guadagno della piazza partenopea, oltre che dall'appoggio politico assicurato loro dal governo dei viceré. A riprova, anche Francisco Hernández Galindo «autor de comedias», nel contratto siglato il 27 ottobre 1626 a un anno di distanza rispetto a quello sottoscritto dai citati Pedro de Osorio e Gregorio de Laredo, ottiene il teatro con la specifica scenotecnica, ormai abituale, del «canale da scendere il Convitato di pietra» (Prota-Giurleo, 1962: 128), dotazione che di sicuro distingue il moderno teatro incurabilino da quello del San Giovanni dei Fiorentini. A tali debutti dovranno affiancarsi con alta probabilità quelli diretti da Marco Napolioni, in arte Flaminio, attore, autore e capocomico forse partenopeo che tradusse e importò nella capitale vicereale molta drammaturgia spagnola e del quale è attestata la recita proprio di un *Convitato* a Firenze agli inizi del 1657 presso la stanza del Cocomero dell'Accademia dei Sorgenti²³. Se la novità attecchì subito a Napoli e fu replicata più volte sicuramente nel San Bartolomeo, e ripresentata di sicuro dalla compagnia del capocomico Roque de Figueroa durante la stagione teatrale del 1636-37 con la probabile partecipazione di Antonia de Ribera (Croce, 1926: 74)²⁴, fu forse perché lo spettacolo, pur recitato in castigliano, colpiva nel segno e pungeva nel vivo il pubblico pagante napoletano. I motivi del successo, dunque, sono largamente dovuti alle circostanze storico-culturali in cui si sviluppò.

²³ Ferrone (2014: 80; 300). Si veda Ferrone (2010). Sul rapporto osmotico tra le pratiche dei comici dell'arte e il personaggio spagnolo cfr. Mariti (2003).

²⁴ Sull'importante attore e capocomico Roque de Figueroa si vedano le notizie biografiche e artistiche compendiate in Ferrer Valls (2008) *ad vocem*. Sull'attrice spagnola, primadonna della compagnia del Figueroa, al centro di un episodio di violenza inflittole dal viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey, si rimanda a Megale (2016).

4. Il canone drammaturgico costituito dalla lista delle vittime di Don Giovanni, divenuto tipico nella storia successiva del testo, sembra acquisire in Italia, e in special modo a Napoli, la sua ragion d'essere tanto teatrale che storica. Mentre la *princeps* spagnola non lo contempla, gli scarnificati canovacci, emersi dal naufrago delle fonti primarie della storia del teatro degli attori, prodotti dai comici dell'Arte o in ambienti accademici comunque ad essi variamente riferiti, ricalcano in modo puntuale tale occorrenza²⁵. Valgano come esempi il *Convitato di pietra* del Casamariano, raccolta tardivamente copiata da precedenti canovacci dal misterioso Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per il conte omonimo, nel quale Pulcinella, servo di Don Giovanni, alla pescatrice Tisbea offre la prova della 'dissolutezza' del padrone, lanciandole ai piedi la lista delle di lui conquiste muliebri. Identica scena ricorre anche nello scenario Montalvo di ambito dilettantesco fiorentino, a maggior conferma della replicabilità di un gesto teatralmente amplificato quanto funzionale alla fissazione dei tratti costitutivi del personaggio: il catalogo diventa la superficie drammaturgica e l'attrezzatura scenica che meglio di tutte riflette e rimanda agli spettatori in un'unica immagine il profilo del protagonista, che taglia più di qualsiasi altro lazzo o azione scenica la dissolutezza del protagonista al posto dell'originaria e primigenia burla.

A far da eco a simile immagine di Don Giovanni giunsero i Convitati a stampa, testimoni concordi nel divulgare ai lettori il mito controriformato del copulatore seriale divorato dalle fiamme dell'inferno: da Giacinto Andrea Cicognini a Giovan Battista Andreini, da Filippo Acciaiuoli a Domenico Biancolelli, passando dagli Ateisti fulminati di alcuni scenari dell'Arte²⁶, il teatro seicentesco italiano, tanto recitato quanto musicato e cantato, trovò nel catalogo il luogo d'elezione, la perfetta macchina per demistificare il personaggio nell'attimo stesso della massima esaltazione del suo machismo. Peraltro, un *climax* drammaturgico perfetto, ripreso e sfruttato ancor di più nella librettistica musicale del Settecento dedicata all'argomento, tanto da finire imbrigliato nell'arcinota cabala numerica del catalogo dapontiano. Se, dunque, Don Giovanni nel Seicento con la sua granitica coerenza dell'eccesso è una sintesi alla quale hanno contribuito le culture attoriche di quasi mezza Europa, occorre comprendere quale ruolo abbia assunto questo particolare canone nella cosmopolita Napoli.

Il catalogo, stratificatosi nella pratica degli attori professionisti italiani e variamente declinato dai primi interpreti spagnoli a Napoli, fino a divenire uno dei luoghi prototipici dell'ingannatore originario avviato stabilmente verso la sua metamorfosi in campione della concupiscenza e della seduzione peccaminosa, potrebbe discendere o essere in qualche modo ispirato

²⁵ Per raffronti analitici sugli scenari dell'arte, cfr. Megale (2017: 301-304).

²⁶ Si veda, a tal proposito e a titolo esemplificativo, quello omonimo contenuto nella Raccolta *Ciro Monarca: Dell'opere regie* della Biblioteca Casanatense di Roma, ora trascritto in Macchia (1991⁵: 191-211).

dall'assimilazione scenica di un costume del duca d'Osuna, Pedro Téllez Girón, presto attecchito in una società in cui scorreva, sotterranea o meno, la vena del libertinismo. Pur prescindendo da precisi ricalchi, tuttavia la contemporaneità fra le due figure, quella storica e quella d'invenzione, era incontrovertibile e si autoalimentava vicendevolmente. La circostanza dell'esistenza di un catalogo di donne possedute dal viceré duca d'Osuna, rinvenuto tra le carte d'archivio e fatto oggetto di letture pubbliche nelle principali ambascierie italiane, non si può non allegare quale probabile prova di un riflesso tra la scena della storia e la scena del teatro. Da scaltro politico, più che da donnaiolo impenitente²⁷, egli lasciò alla sua ultima amante, la marchesa di Campolattaro, Dorotea di Capua, «una lista di 52 signore e principesse tutte da lui godute, non solo nominandole chiaramente, ma dicendo anco il modo come l'havea godute, i donativi fattili, et i mezzani, et insomma più particolari che rendevano indubitato il negozio»²⁸. Ciò indurrebbe a stabilire più di una corrispondenza tra il personaggio storico e quello teatrale: una reciprocità e una, quanto meno bizzarra, specularità, che contribuiscono a fissare i tratti scenici dell'anfibio ispano-napoletano che fu Don Juan. Chi assisteva al *Convitato di pietra* a Napoli nella scena della lista poteva percepire sensi e cogliere segni diffusi nella storia contemporanea, addirittura ancora ardenti, pur sotto la cenere cronachistica dell'epoca. Con molta probabilità gli occhi degli spettatori del San Bartolomeo che fra il 1621 e il 1625 videro per primi fuori dai confini iberici le gesta del personaggio non esitarono a riconoscere nell'«hombre sin nombre» talune sembianze del viceré, costretto a fuggire dalla città nel 1620. Si sarebbe trattato di una giuntura, o piuttosto di un innesto tra la storia e la drammaturgia, *speculum vitae* una volta di più, e non banalmente: il teatro si impossessa delle notizie che corrono di bocca in bocca e pronuncia ad alta voce *rumors* che avvolgono il potere dei governanti stranieri, provvedendo ad incorporarli e ad amplificarne gli effetti. È solo il caso di ricordare, come prova di ulteriore sintonia tra il personaggio storico e quello di finzione, quanto l'immagine del viceré, inaffidabile e tirannico, fosse legata ad un repertorio di luoghi comuni, tra

²⁷ Alla vita e all'operato dell'Osuna sono riservati ben quattro volumi (dal 44 al 47) della *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. «Pocas figuras de la historia de España han dejado tanto rastro documental, tantas noticias y referencias, pocas han inspirado tanta literatura como D. Pedro Girón, el III duque de Osuna». Linde (2012: 61). Il controverso personaggio finì imbrigliato anche in alcuni testi teatrali, sia in Spagna (*Las mocedades del Duque de Osuna* di Cristóbal de Monroy y Silva, *El duque de Osuna*, attribuito a Lope de Vega, i manoscritti anonimi *El remedio en el engaño* (*El duque de Osuna*) e *Los hechos del duque de Osuna, Más vale un hombre que el nombre* di Bances Candamo), che in Francia (*Les galanteries du duc d'Osbonne* di Jean Mairet, rappresentato nel 1632 e pubblicato nel 1636).

²⁸ La notizia è contenuta nella lettera spedita da Giovanni Taddeo Bianchi a Lorenzo Medici in Firenze, da Roma il 27 giugno 1620, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5172, c. 329. La prima segnalazione è di Fantappiè (2009: 240). Per l'analisi del documento, Megale (2017: 296-301).

i quali l'irreligiosità e la sfrenatezza sessuale, puntualmente rivolti contro il duca d'Osuna prima della sua riabilitazione²⁹.

Oltre la maschera scenica l'ombra di Don Juan Tenorio trattiene il simulacro dell'anima spagnola della città, con il quale si fonde e confonde. Il suo spettro, che forse proprio a Napoli viene gravato dell'originale lista, con questo giocosso fardello, sempre più appesantito, continuerà ad aggirarsi in Europa per secoli.

Riferimenti bibliografici

- [Allacci L.] (1961), *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755* [ripr. facs. dell'ed.: presso Giambattista Pasquali, Venezia 1755], Bottega d'Erasmus, Torino.
- Bellucci E., Mancini G. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII. La commedia*, il Quartiere edizioni, Napoli.
- Brunel P. (1999), *Dictionnaire de Don Juan*, Laffont, Paris.
- Carandini S., Mariti L. (a cura di) (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito invitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Bulzoni, Roma.
- Cerlone F. (1789), *Il nuovo invitato di pietra. Commedia*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano*, Tomo Sesto, Si vendono in Roma da Mario Niccoli Libraro e Cartolaro a Monte Citorio, Bologna.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).
- Croce B. (1926), *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo*, terza edizione riveduta, Laterza, Bari.
- Doce comedias nuevas de Lope de Vega. Segunda parte* [1630], G. Margarit, Barcelona <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/>> (2019-07-10).
- Dolfi L. (1996), *Il Convitato di pietra di Cicognini e la sua fonte spagnola*, «Studi Secenteschi», 37: 135-155.
- Dolfi L. (2011), *El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina*, in T. de Molina, *Don Giovanni il beffatore di Siviglia*, D'Agostino A. (a cura di), Rizzoli (Bur), Milano.
- Egido A. (ed.) (1992), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III/1, Crítica, Barcelona.

²⁹ Per tali accuse stereotipiche, si veda *El miserable y peligroso estado en que se halla la Ciudad de Nápoles y su Reyno, de baxo deste Gobierno del Duque de Osuna*, testo del 1619, segnalato da Villari (2012: 580, nota 54).

- Fantappiè F. (2009), «*Angela Senese*» *alias Angela Signorini Nelli. Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, «*Bullettino Senese di Storia Patria*», 116: 211-267.
- Ferrer Valls T. (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Reichenberger, Kassel.
- Ferrone S. (2010), *Marco Napolioni, attore del Convitato di pietra (1657)*, in Matucci A., Micali S. (a cura di), *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, Aracne, Roma: 83-94.
- Ferrone S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino.
- Fucilla J. G. (1958), *El convidado de piedra in Naples in 1625*, «*Bulletin of the Comediantes*», X, 1: 5-6.
- Gambelli D. (1993), *Arlecchino a Parigi I. Dall'inferno alla corte di Re Sole*, Bulzoni, Roma.
- Gambelli D. (1996), *Métamorphoses de l'habit et figures du déguisement dans le Dom Juan, de Molière*, «*Interfaces: image, texte, langage*», 5, 9: 49-62.
- Gambelli D. (1997), *Arlecchino a Parigi II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Roma.
- Garboli C. (2005), *Il 'Dom Juan' di Molière*, con una nota e una bibliografia di Desideri L., Adelphi, Milano.
- [Goldoni C.] (1787), *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Duchesne, Paris.
- Goldoni C. (2012), *Don Giovanni Tenorio*, Palmieri R. (ed.) Saggio introduttivo, testo e note, Sinestesie, Avellino.
- Kunze S. (2006²), *Il teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia [Mozarts Opern, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1984].
- Linde L. M. (2012), *El III duque de Osuna: documentación histórica y materiales para una leyenda*, in Sánchez García E., Ruta C. (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace: il 3. Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Pironti, Napoli: 61-96.
- Macchia G. (1991⁵), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, Milano (I ed. Laterza, Bari 1966).
- Mariti L. (2003), *Il comico dell'Arte e Il convitato di pietra*, in Carandini S., Mariti L. (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito convitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Bulzoni, Roma: 61-226.
- Megale T. (2016), *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile*, «*Drammaturgia*», XIII, n. s. 3: 103-128.
- Megale T. (2017 e 2020), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma.
- Mila M. (1998), *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Einaudi, Torino.
- Perrucci A. (1690), *Il Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma et abbellita*, dal dottor Enrico Preudarca, ad istanza di F. Massari, Napoli.
- Perrucci A. (1998), *Il convitato di pietra*, De Simone R. (a cura di), con la collaborazione di Brancaccio M., Einaudi, Torino.

- Pirrotta N. (1991), *Don Giovanni in musica. Dall'Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia.
- Prota-Giurleo U. (1962), *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Fausto Fiorentino editore, Napoli.
- Schindler O. (2008), *Domenico Biancolelli e la rappresentazione del Convitato di pietra a Vienna (1660)*, «Commedia dell'Arte», I: 161-180.
- Spaziani M. (1978), *Don Giovanni: dagli scenari dell'arte alla 'Foire': quattro studi con due testi forains inediti e altri testi italiani e francesi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Taviani F. (2005), *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con Il Convitato di pietra di G. B. Andreini*, «Teatro e Storia», 26, XIX: 439-475.
- Testaverde A. (1997), *Le «riusate carte»: un inedito repertorio di scenari del secolo XVII e l'ombra di Molière*, «Medioevo e Rinascimento», XI/ n.s., 8: 417-446.
- Villari R. (2012), *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Mondadori, Milano.
- Wade G. E. (1968), *The autorship and the date of composition of 'El Burlador de Sevilla'*, «Hispanófila», XI, 32: 1-22.

BURLADORES E CONVITATI A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO,
DA PERRUCCI AD ABRI (E OLTRE)

Francesco Cotticelli

1. Conteso fra i massimi sistemi dell'antropologia, della filosofia, della metafisica e la filologia minuta tutta concentrata su echi, richiami, varianti, il *plot* del convitato e del *burlador* (non è proprio la stessa cosa, se le principali implicazioni del racconto ruotano intorno all'enfasi che si dà all'uno o all'altro elemento) non ha mai smesso di esercitare la sua fascinazione, sfidando – oltre alle ragioni del verosimile, come alcuni dei suoi interpreti hanno avuto modo di sottolineare – quelle del tempo, non soltanto per la fede incondizionata e imperitura nella sua perenne attualità, ma per l'impossibilità di sottrarsi alle suggestioni del passato o del futuro nella lettura di ogni singola testimonianza, tra i riaffioramenti di motivi archetipici o tentazioni teleologiche, e improvvise subordinazioni agli indiscutibili capolavori che ne hanno scandito la presenza nella cultura d'Occidente¹.

Resta difficile, in altri termini, avvicinarsi a questo *cult play* senza le interferenze della sua storia trasversale e accidentata, il problematico incontro/scontro fra identità e gusti delle nazioni, ad esempio, o ancora l'indissolubile intreccio fra oralità, scrittura, scritture di servizio, che lascia presagire imperscrutabili zone d'ombra in un successo teatrale davvero senza precedenti, così come resta difficile isolare in un *mare magnum* da cui – è bene ribadirlo – affiorano pur sempre scarni relitti, percorsi di analisi omogenei, per ragioni geostoriche, per comuni orientamenti ideologici e poetici o – caso ancor più arduo – per il lavoro prolungato di *troupes* o imprese capaci di instaurare un dialogo proficuo con un territorio e un

¹ Nella sterminata bibliografia segnaliamo almeno Macchia (1966); Pirrotta (1991); Forti-Lewis (1992). Per il testo rinviamo all'edizione de *El burlador de Sevilla* curata da M. G. Profeti (Profeti, 2014: 1833-2043).

pubblico d'elezione. In questa dialettica fra il salvato e il sommerso, fra le prove e gli indizi, nuovi sensi possono sprigionarsi solo se in prima istanza i documenti si restituiscono pienamente alle modalità del loro tempo, tracce di una permanente ri-creazione in cui le contingenze materiali (e non) dello spettacolo tendono a sopravanzare qualsiasi tributo alla memoria e al monumento. Una dimensione *altra*, rispetto alla nostra sensibilità.

2. È un dato largamente acquisito dalla storiografia e adeguatamente approfondito che il *milieu* napoletano abbia accolto con molta tempestività il tema del *Convitato* fra le proposte delle prime sale attive in città. Il «canale di castagno» per i più rilevanti effetti speciali previsti dalla trama era già nel 1625² fra le attrezzerie del Teatro di San Bartolomeo e le dinamiche politiche e di corte alimentavano interesse e curiosità per una storia scaltramente in bilico fra mito e realtà (cfr. al riguardo Megale, 2017: 293-305)³ (un destino analogo ad altre prove, se si pensa alla *Stellidaura vendicante*: [Perrucci], 1674; sulla questione cfr. Cotticelli, 2012). Quando nel 1690 Andrea Perrucci diede alle stampe il suo *Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma & abbellita* (Perrucci, 1690)⁴, aveva pertanto alle spalle sia la lunga consuetudine dei palcoscenici di Napoli con la *fabula scenica*, sia una serie di testi a stampa che si erano già cimentati a dar forma letteraria al racconto⁵, lasciando testimonianza di trattamenti verbali e montaggi d'azione variamente collegati alla prassi attoriale, e a lui quasi sicuramente noti, considerando l'ampiezza di riferimenti di cui anni dopo avrebbe dato prova nella seconda parte del trattato *Dell'arte rappresentativa* (Perrucci, 1699)⁶. Al lettore si ricordava come il titolo non fosse nuovo, e l'opera si ripresentasse «vestita di qualche adornamento» (*All'amico lettore*, Perrucci, 1690: 6), un'espressione ambigua, che parrebbe alludere tanto a illustri precedenti di altra penna quanto a una prima edizione pubblicata presso Francesco Mollo nel 1678, a prestar fede al catalogo in margine alla voce dedicata all'autore da Antonino Mongitore nella sua *Bibliotheca Sicula*⁷. Varrà la pena di sottolineare la perizia dell'uomo di scena, che – come in altre circostanze – non manca di soffermarsi sui dettagli tecnici

² Dal documento rogato dal notaio Giovan Leonardo de Divitiis con Bartolomeo Zito, Pedro Osorio e Gregorio Laredo «autores de comedia», riportato in Prota-Giurleo (2002: 51). Cfr. Prota-Giurleo (1962: 125).

³ Sul contesto napoletano resta imprescindibile Croce (1891), rielaborato in edizioni laterziane.

⁴ L'esemplare rarissimo è conservato alla Bibliothèque Nationale de France (YD-2767). Un'edizione moderna è Perrucci (1998); l'edizione originale (1690) è riprodotta anastaticamente in Arriva, Ottieri (1995: 99-204); cfr. De Simone (1995: 69-97).

⁵ Un ampio resoconto dei testimoni è in Weidinger (2002). Da segnalare anche Carandini, Mariti (2003).

⁶ Si veda ora Perrucci (2008: 101-124), da cui si cita.

⁷ La notizia è ripresa da Allacci (1755: 218).

dell'allestimento, sottolineando la praticabilità della messinscena con solo otto attori per interpretare tutte le parti previste dall'azione movimentata (cfr. Mongitore, 1707: 33)⁸.

Che il *Convitato* avesse ampia risonanza nei circuiti pubblici e privati della capitale lo dimostra anche il canovaccio trascritto nel secondo volume dello zibaldone allestito a cura di Annibale Sersale, Conte di Casamarciano, che reca sul frontespizio la data 1700, un evidente *terminus ante quem* per una raccolta di materiali eterogenei per stile, precisione tecnica, provenienza⁹. Vi si ritrovano, nella forma sintetica propria di questi documenti ad uso dei comici improvvisanti, gli elementi salienti del *plot*: la seduzione notturna che funge da antefatto alla fuga dei protagonisti da Napoli in Castiglia; il naufragio e il sacrificio di Tisbea; l'ulteriore burla di Don Giovanni ai danni di Donna Anna e Don Ottavio con l'uccisione del commendatore; l'incursione di Don Giovanni nelle nozze villanesche fino all'esito luttuoso. Già Croce, cui si deve il salvataggio dei preziosi manoscritti, aveva osservato usi linguistici ed espressioni che tradivano una familiarità con le fonti spagnole (cfr. Croce, 1897): è interessante rilevare che le sovrapposizioni di parti e ruoli auspicate da Perrucci in funzione della rappresentazione sono spinte fino all'estrema conseguenza di immaginare il trio comico (Dottore, Tartaglia, Rosetta) anch'esso in trasferta in terra iberica. Qui Pollicinella accompagna Don Giovanni, mentre servo di Don Ottavio è Coviello: le coppie padrone-servo sono invertite nel testo perrucciano. Sono dettagli di non poco conto, che rammentano l'estrema fluidità del gioco drammaturgico a quest'altezza cronologica, e il sottile discrimine fra autonomia e interdipendenza delle tracce superstiti; né Perrucci stende verbo a verbo l'impianto delineato dallo scenario Casamarciano, né questo appare subordinato alla struttura definita dal testo "regolare", lasciando ipotizzare un meccanismo di antigrifi e di derivazioni assai più complesso, e ovviamente contaminato dalle esigenze concrete del palcoscenico.

Ma va da sé che la stesura pubblicata nel 1690 risulta intrigante per più versi. In primo luogo, offre un'ulteriore campionatura di soliloqui, dialo-

⁸ «Non ispaventarti dallo scorgere il numero de' personaggi, mentre uno rappresentandone molti potrà far sì che non da più che otto si rappresenti, essendo queste parti compatibili, conciosiache alcuni, che rappresentano nel primo atto, più non comparendo, potranno rappresentare altre parti nel secondo, e terzo, come dal riandarla con l'occhio, e con la mente lo potrai molto bene scorgere» (*All'amico lettore*, Perrucci, 1690: 7).

⁹ *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprij, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ms. XI AA 41 e *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Eccellentissimo Signor Conte di Casamarciano = 1700*, ms., ivi, XI AA 40. È il quarantasettesimo soggetto in quest'ultimo volume, alle cc. 155r-159r; ora in Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001: 426-430, II).

ghi, «chiusette», tirate, del genere di quelle che di lì a qualche anno Perrucci avrebbe inserito nel suo trattato opportunamente decontestualizzate, a ribadire la loro esemplarità, la loro natura 'generativa' per comici e scrittori¹⁰. Si considerino la seconda scena e l'attacco della terza del primo atto, con il monologo del Re di Napoli e l'intervento di Don Pietro Tenorio:

SCENA SECONDA

Re di Napoli con lume e Don Giovanni

RE Olà, chi a quest' hora nelle mie stanze necessita alle stride una Dama? Olà dico, chiunque sei, o ti palesa, o pensa, che prima con l'anima, che col corpo, haverai da queste stanze l'uscita; et ancor non rispondi? Appresserommi per conoscerti a viva forza. (*Don Giovanni li spegne il lume*) A tanto s'avanza la tua arroganza? O chiunque sij, sappi, che se mi spegnesti il lume, maggiormente accendesti nel mio cuore lo sdegno, e se cerchi occultarti fra queste tenebre, vano riusciratti il pensiero, mentre maggiormente l'ombre de' tuoi tradimenti li dissolverà in piogge con lo spargimento del tuo sangue il sole della mia maestà offesa. Olà Don Pietro.

SCENA TERZA

Don Pietro, Re e Don Giovanni

DON PIETRO Eccomi, o Sire; quale importante cagione turba a quest' hora la quiete di Vostra Maestà?

RE Or sappi, che non per lieve cagione a quest' hora in questo luogo mi vedi; mentre adagiato sul letto prendeva alquanto di riposo, odo una voce, che dimanda soccorso: a questo sospettoso ascolto, sento avanzarsi il rumore, prendo con la destra il lume, che su'l tavolino ne stava, vengo in questo luogo, vedo di lontano fuggitiva una dama, m'avanzo più oltre per poterla conoscere, in vano m'adopro; fugge all'incontro un cavaliere; li domando chi sia, ostinato non risponde; ardito lo sieguo; temerario mi smorza il lume; sdegnato vi chiamo; e vi ricordo in fine,

*che io son l'offeso, e vostro sia il pensiero
Riconoscer la dama, e'l cavaliere. (Via il Re)*¹¹

o, più avanti, la conclusione del colloquio concitato fra Don Pietro e il nipote Don Giovanni:

¹⁰ Si vedano le regole I-IX della seconda parte del trattato; cfr. Perrucci (2008: 103-163). Cfr. anche Cotticelli (2011).

¹¹ Perrucci (1690: 1-2). Per le trascrizioni dei testi si sono rivisti la punteggiatura, gli accenti obsoleti, l'uso di maiuscole e minuscole. Si sono sciolti i numerali per gli atti e si è usato il maiuscolo al posto del corsivo per i personaggi. U si è resa v; à > a (preposizione). Le didascalie sono in corsivo e tra parentesi. Si sono lasciati i corsivi per le chiusette laddove usati nell'originale. I numeri romani delle scene sono stati sciolti ed & si è reso et.

DON PIETRO Ah Don Giovanni, ah nipote, che dici, il tuo errore trapassa i termini; e ti par poco haver violato il regio palaggio, con togliere l'honore ad una dama? ti sembra picciolo l'eccesso d'haver smorzato il lume al Re? Hor sappi, che chi lascia guidarsi da un fanciullo, opera da fanciullo; l'esser tu giovane non t'esenta dalla pena; poichè quel destriere, che ricalcitra al cavaliere, si doma con la sferza; l'arbore, che si dimostra infetto si tronca dalla radice; troppo offendi la nobiltà del nostro sangue con questi errori. Rammentati, che l'onore deve esser difeso da cavalieri, e tu lo macchi? Ah Don Giovanni, sappi, che Ercole ritrovandosi in una strada bipartita in una di dolcezza, e l'altra d'asprezza, volle per l'aspra incaminarsi alla gloria, uccidendo i mostri, più tosto che per la dolce restare nell'opprobrij sepellito. Qual letargo t'affonna? Desta gli spiriti generosi, et incliti, che eritasti da' tuoi genitori, per dimostrarti degno di quella impressione di sangue, che da loro ricevesti. Per hora non trovo altro scampo per la tua salute, se non vorrai l'ira d'un Re sdegnato, che precipitarti da un balcone, essendo il palazzo chiuso, e da per tutto guardato. Fuggi al regno di Castiglia, t'accompagnarò con mie lettere, sin tanto haverai modo di rimpatriare alla corte. Vanne.

Trova lo scampo tuo nelle cadute

E'l precipitio fia la tua salute.

DON GIOVANNI Hor che giunsi al cielo delle delitie amorose, ho cuore da Don Giovanni per precipitarmi dal balcone; anzi per soddisfare alli caprici miei,

Nel centro ancor precipitar saprei. (Via) (Perrucci, 1690: 5-6).

Emerge tutta la maestria di una scrittura barocca perfettamente modulata sui tratti salienti di ciascun ruolo, con il gusto dell'enumerazione, della metafora variata o dell'accumulo, e il piacere del concetto che porta agli estremi la tensione retorica mentre segna, come una dissolvenza, il passaggio da una sequenza all'altra. Il testo di Perrucci dimostra ancora una volta le profonde mescidanze fra scena in prosa e in musica, se il finale dell'atto primo, con il lungo «lamento» di Tisbea, può iscriversi nel *tópos* del lamento di tanti melodrammi e cantate; suggella – nell'ottica dell'autore come in quella dello spettatore di tardo Seicento – una straordinaria contiguità della storia narrata con il genere tragi-sacro, di cui il giurista e poeta era campione assoluto (cfr. Cotticelli, 2011; Cotticelli, 2016: 91-102)¹²; per questa via, rilancia e insiste sulla polarità bene-male fra Don Giovanni e Don Ottavio, esponenti di una diversa concezione del proprio *status* (l'onore di un cavaliere e uomo di corte è motivo che ritorna nella produzione anche melodrammatica perrucciana), con un forte ridimensionamento delle facoltà seduttive del *burlador*, se in entrambi gli incontri amorosi è Don Ottavio che le donne aspirano ad accogliere nelle loro stanze ed è la tecnica della simulazione (con il peso dell'invidia) che consente a Don Giovanni di mettere a segno i suoi piani.

¹² Sulla drammaturgia della santità cfr. Greco (2006: 25-33).

3. Pur tra i suoi virtuosissimi barocchi – una cifra stilistica inconfondibile, dagli oratori, ai drammi, alla miriade di pezzi chiusi che costellano una produzione ricchissima, ancorché non tutta sopravvissuta¹³ – il *Convitato* di Perrucci si pone a un interessante crocevia fra scena e libro nella sua stagione, in un delicato equilibrio fra ‘consuntivo’ di precedenti a stampa ed esecuzioni materiali e ‘preventivo’ per quanti, dilettanti o professionisti, volessero ritornare a un titolo sicuro, alla *pièce espagnole*, ancora lontana dall’essere avvertita come *mauvaise* (ammesso che lo sia mai stata veramente)¹⁴. A suo modo fu un evento. Lo dimostra una versione manoscritta di questa trama custodita nel trentatreesimo cartone dell’*Italian Castle Archive*, una miscelanea di manoscritti e stampe che H. P. Kraus acquisì e donò alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, probabile relitto di una famiglia aristocratica con molti interessi su Napoli, Roma e lo Stato della Chiesa tra Sei e Settecento¹⁵. Il testo è sfuggito anche alla più ampia raccolta e catalogazione di fonti sul tema di Don Giovanni, la *Dissertation* ultimata da Hans Ernst Weidinger nel 2002 (Weidinger, 2002). Ogni atto sembra trascritto da una mano diversa da quella che ha redatto gli altri. Non mancano diffusi interventi correttori e tagli, che tuttavia permettono di leggere la sezione che si intende espungere. La mano che interviene a correggere ha molti elementi simili a quella che interviene nella raccolta napoletana. Di tanto in tanto si lasciano spazi vuoti, come a suggerire la possibilità di inserire altro.

Singolare il trattamento delle scene di Mezzettino, che sono sistematicamente aggiunte fino a un certo punto, nel senso che si capisce che sono aggiunte in uno spazio che non le prevedeva, mentre nel terzo atto le sequenze sono regolarmente integrate nel dettato.

Quel che lascia più perplessi è la natura della trascrizione: se si tratta, per dirla alla Zorzi, del resoconto di un’esecuzione concreta¹⁶, è strano che si registri un intervento correttivo così costante (e in certi punti assai fitto) e che – almeno fino a un certo punto – si ometta quasi la presenza di una parte buffa. Non sembra neppure che ci si trovi di fronte al copione preparatorio di una stampa (o alla ricomposizione di «parti scannate»). Un’ipotesi potrebbe essere quella di considerare questa versione una sorta di ‘trattamento’ del *plot* base in forma di canovaccio, affidato magari a una penna esperta (un collega di Perrucci, per intenderci); ma anche in questo caso distinguere fra l’apporto creativo e la sapienza del comico è tutt’al-

¹³ Mi sia permesso di rinviare alla voce su Perrucci, Andrea nel *Dizionario Biografico degli Italiani*: Coticcelli (2015b).

¹⁴ Per le citazioni goldoniane cfr. Goldoni (1935: 176, vol. I, chap. XXXIX).

¹⁵ Cfr. Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven), *Italian Castle Archive*: <<https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/551>> (2019-04-25). Cfr. anche Michelassi, Vuelta García (2010). Il manoscritto del *Convitato di pietra* è nel decimo fascicolo del cartone 33: consta di 48 cc. n.n. Il testo occupa le cc. 1-46r. A c. 48v la dicitura *Il Convitato di Pietra*. Si cita ICA, 33, 10.

¹⁶ Cfr. per la questione Zorzi (1980), confluito in una miscelanea postuma: Zorzi (1990: 199-221).

tro che agevole. Interessante è il concetto di una scrittura di servizio che si moltiplica, ma rimane sempre al di qua della ‘fissazione’ della stampa per l’intrinseca vocazione di questo teatro eminentemente metamorfico.

La questione è tanto più complessa, se si considera che in realtà questa sorta di copione sembra avere come termine di riferimento non direttamente il testo di Perrucci, ma quello dato alle stampe da Michele Abri nel 1725 per Giovan Francesco Paci (*Il Nuovo Convitato di pietra*, 1725)¹⁷. Nel frontespizio di quest’ultimo (e nella dedica a Scipione Minichino) si dichiara esplicitamente che l’opera si ripropone «ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta», ovvero con una serie di interventi più o meno vistosi sulla lezione che l’abate aveva pubblicato nel 1690: l’inversione delle parti tra Coviello e Pollicinella già attestata nella raccolta Casamarciano, l’eliminazione di sezioni delle tirate affidate ai vari personaggi (Don Pietro, Don Ottavio), la parziale riscrittura di alcuni momenti, come il finale dell’atto primo, con l’inserimento del pescatore Vastiano e il drastico prosciugamento del lamento di Tisbea, di cui si offre qui il confronto fra la stesura perrucciana, la lezione del manoscritto dell’Italian Castle Archive e la versione del 1725:

PERRUCCI 1690	YALE s.d.	ABRI 1725
Così ten fuggi inhumano,	Dove te ne vai?	Dove, dove ne vai,
così mi lasci, o barbaro, così	Empio crudo fellone?	Empio, crudo, e fellone?
mi schernisci, o spergiuoro;	Come Tiranno hai sola qui	Come, tiranno, hai sola qui
vantati d’haver mancato, che	lasciata	lasciata
io mi vanterò di haverti pur	Chi il Core, e l’Alma già ti	Chi il core, e l’alma già t’ha
troppo creduto; giurasti, on-	ha consacrata?	consegnata?
de ti fu facile l’ingannarmi,	Empio questa è la fede	Empio, questa è la fede,
essendo proprio delle don-	Che giurasti a Tisbea?	Che giurasti a Tisbea?
ne a credere li giuramenti.	E questo è dunque il premio	E questo è dunque il premio
Tu cavaliere? Ah no, che né	del mio amore //	del mio amore,
men ti dico, mentre la parola	Che mi lasci schernita, e	Che mi lasci schernita, e sen-
non osservi. Tu huomo? Né	senza onore?	za onore?
meno, già che non hai la co-	Compatite il mio male ò	Compatite il mio male, o
noscenza d’essermi obligato	Tronchi, ò selve.	tronchi, o selve,
pe’l dono, che di me stessa ti	Lacerate il Crudele o cru-	Lacerate il crudele, o fere,
fecì! Dove misera mi volgo, a	de belve.	o belve.
chi per aiuto ricorro, chi mi	Vuò, che di nuovo il mare	Vò, che di nuovo il mare,
soccorre, o Cielo? Ferma, fer-	Per assorbirti, il seno suo	Per assorbirti, il seno suo
ma, fellone	spalanchi	spalanchi:
<i>Arrestate il suo corso o fere,</i>	E forse indarno chieder-	E forse indarno chieder-
<i>o belve</i>	rai aita	rai aita
<i>Compatite il mio male o tron-</i>	A questa, che tu lasci oggi	A questa, che tu lasci oggi
<i>chi, o selve.</i>	schernita (sic)	schernita.

¹⁷ In Napoli DCCXXV [sic].

Misera Tisbea, infelice contadina, come farai? Dove ti volgerai? Priva della più preggiata gemma, che possa possedere una donna; ah che non puoi più vantarti di esser specchio di purità, se ti macchiò l'impuro fiato di Don Giovanni. Dovevi ben credere, che lusingandoti con la melodia de gl'accenti, doveva apportar la morte alla tua riputazione, chi era figlio d'una sirena; et era di mestieri, che fusse mostro di fierezza un vomito dell'onde. Vanne, che prego il Cielo, che coperto a bruno non sappia scagliar, se non fulmini per ucciderti, e che in tanto faccia comparire lampi, per farti ben discernere la morte. Ah perfidissima vipera, che havendoti stretto nel seno, non ad altro, che a dilaniare la mia riputazione attendevi. Affamato ti cibai, e tu a togliermi la fama studioso di mostrasti. Spogliato ti vestì, e tu a spogliarmi di honestà attendevi, et hora mi lasci, e ti parti, m'abbandoni, e ten fuggi; ferma il piede spergiuro, *Trattenete il suo corso o fere, o belve*
Compatite il mio male o tronchi, o selve.

Ma vanne, o crudo, che io misera, accoglierò solo del vento, e del mare le furie, e le tempeste, acciò che io rechi nove furie al vento, e nove

~~Ma che badi Tisbea~~
Ma che badi Tisbea
Via su giungi il Tiranno
Che ti abbandona in tanto duolo, e affanno.
Sì sì muovesi il passo
Spargerti oltre non poi se sei di sasso
Palesalo a quest'aria
Fa noto a tutti il tradimento atroce
Grida pur contro Lui... Ah non ho voce!
Dunque, che sperì fare?
Che mi consigli o Core?
~~Accingiti a morir (par che mi dica)~~
~~Mentre il nome non hai più di pudica:~~
~~Si si che si adempisca il voler del mio core:~~
~~Meglio è morir, che viver senza onore:~~
~~Mori, mori, o Tisbea~~
Smorza dentro del mar le fiamme tue
E se Venere pria dall'onde nacque
Chi Venere seguì, pera nell'acque¹⁸.

Ma a che badi, o Tisbea?
Via su, giungi il tiranno, che ti abbandona in tanto duolo, e affanno.
Sì, sì, muovisi il passo; spingerti oltre non puoi, già sei di sasso.
Compatite il mio male, o tronchi, o selve,
Lacerate il crudele, o fere, o belve.
Palesa dunque al mondo, Palesalo a quest'aria, Fa' noto a tutti il tradimento atroce;
Grida pur contro lui... ah non ho voce!
Dunque che sperì fare? Che mi consigli, o core? Accingiti a morir (parmi che dica)
Mentre il nome non hai più di pudica.
Sì, sì, che s'adempisca il voler del mio core;
Meglio è morir, che viver senza onore.
Mori, mori, o Tisbea, Smorza dentro del mar le fiamme tue:
Che se Venere pria dell'onde nacque
Chi Venere seguì, pera nell'acque (Il *Nuovo Convitato di pietra*, 1725: 28-29, a. I, sc. 15).

¹⁸ ICA, 33, 10, cc. n.n. (a. I, sc. 15).

tempeste al mare. Ma no, che dico, ah! lassa, reterò su questi scogli impietrìta, acciò ogni nocchiero, che passi, m'additi per bersaglio delle sciagure, per segno de' tormenti, e per questo o m'averanno da fuggire per spavento, o compatirmi per pietade. Vanne, che spero al Cielo, che suscitando tempeste al mare nel farlo crescere col mio pianto, e dando con la continuazione de' miei sospiri spirito al vento, s'abbia a formare tal misto di procelle, che non possi trovar scampo per assicurarti la vita: e se un mostro ti dimostrasti, un mostro t'ingoi: *Compatite il mio male o tronchi, o selve*

Lacerate il crudele o fere, o belve.

Ah, che io medesima per le promesse di Don Giovanni me stessa ingannai, e più del tradimento suo sento i rimorsi della mia coscienza; formate in tanto, o lumi, fiumi di pianto, acciò in quelli lavi la macchia del mio dishonore. E voi Cieli sarete così pigri, che vogliate far restare invendicato affronto così notabile? Fui troppo facile a credere a giuramenti, onde è ben di ragione, che provi le pene d'una semplice credenza. Ma s'è proprio dell'istesso Cielo essere protettore dell'innocenti, non credo, che vogliono permettere, che baldanzoso ne vada il ladro dell'honor mio;

e già che non m'è permesso di sbranarlo con queste mani, e se bene l'uso di ferro ostile mi mancasse, gli stimoli della mia giusta vendetta cangierebbero queste dita in pungenti stili per atterrarlo. Prego i Dei, che a suoi misfatti li riserbino il meritato castigo, e mentre in tanto

Compatite il mio male o tronchi, o selve

Lacerate il crudele o fere, o belve.

Irresoluta, svergognata chi mirerammi? Vilipesa, tradita non mi risento? Sì, sì, ne corro alle vendette, alle straggi: ah no, che scherzita anche l'amo, pure l'adoro. Taci lingua, non più pubblicare le tue infamie: anzi risolviti, o cuore di Tisbea, con generosa attenzione a formarti la tomba dentro dell'acque, acciò smorzato resti quel fuoco, che quasi in nulla ti ridusse; e voi, o scogli, non sdegnate la mia compagnia, se anche scoglio sono io di fermezza; e se voi, onde amate, fuste la culla della dea d'amore, deh pietose, siate feretro d'una sua seguace; e già ch'in tanto

Compatite il mio male o tronchi, o selve

Lacerate il crudele o fere, o belve.

E s'ad amor bruggiarmi il

cuor già piacque

Per ismorzare il fuoco io corro all'acque (Perrucci, 1998:

37-40 [a. I, sc. 15].

Il trattamento che Perrucci impone alla scena spicca per la sua esautività: è un ampio contenitore di immagini in cui viene messa a frutto ogni sapienza retorica per descrivere l'irrimediabile dolore della donna tradita, non senza reminiscenze mitiche. Scandito dai distici accortamente variati, è articolato in sezioni che potrebbero valere come generici autonomi, sacrificati alla brevità o enfatizzati dall'intonazione musicale: materiale verbale a uso di un'innamorata dai toni *larmoyants*, in cui appaiono inestricabili le logiche del preventivo e del consuntivo, della premeditazione e dell'improvvisazione. Il manoscritto della Beinecke Library tradisce sin nella sua veste grafica la natura di *work in progress*, ma si sovrappone pressoché perfettamente alla versione del 1725. Non esistono elementi per stabilire priorità cronologiche, né ha senso rivendicare particolare importanza per il testimone a stampa: è chiaro – alla luce di quanto si legge in tutto il resto – che il dettato perrucciano fornisce spunti e citazioni che si incastonano in un monologo più stringato, che non mette in discussione il privilegio accordato a Tisbea di chiudere l'atto sull'ennesimo sopruso del *burlador* (aggravato dalla coincidenza, in questo caso, di colei che è ingannata e di chi soccombe alla morte), ma contiene e assorbe la portata dirompente della situazione teatrale. Ridurre «nella forma in cui oggi si rappresenta» non è necessariamente sostituire un risultato poetico all'altro, ma dare spazio e legittimità a varianti d'uso, ri-trascrizioni, elaborazioni attoriali che si sono rivelate di successo forse proprio per la loro capacità di rievocare antigrifi prestigiosi senza eccessivi sovraccarichi linguistici e/o interpretativi (lo stesso Perrucci, poco prima di morire, rimise mano a una rappresentazione di metà Seicento su San Gennaro del dottor Joele nella consapevolezza che *gaudent brevitate moderni*; cfr. Perrucci, 1704; Cotticelli, 2007): un ulteriore esempio dei confini assai labili che l'autorialità teatrale ha lungo tutta l'età moderna, e di una instabilità dei testi che a volte si interrompe non per l'intrinseca qualità di una realizzazione (come accade nel 1690, o ancor prima con Molière), ma per fissare e rendere fruibili quegli equilibri consacrati dalle pratiche dello spettacolo¹⁹.

Il manoscritto della biblioteca americana riflette le istanze di una compagnia cui afferiscono attori specializzati in altre parti comiche (è il caso di Mezzettino) e opta per alcune soluzioni originali, quale quella di far parlare il Re di Castiglia in un assai improbabile spagnolo²⁰, quasi

¹⁹ Temi variamente trattati in Cotticelli, Puggioni (2017: 69-344); ma si vedano anche Ferrone (1985-1986: 5-44); Ferrone (1988); Ferrone (1994); Ferrone (2003).

²⁰ Cfr. l'inizio dell'atto secondo (ICA, 33, 10, cc. n.n.): «Rè. Che Occasione ò Duca es tan ponderosa, che turba la serenità de vuestro semblante? Fortunado deve chiamarsi este Reyno, si puede serbir d'Asilo a vuestra Persona. / D. OTT. Chi nacque Reye non sa che operare da tale; la nostra regal magnificenza o Sire sa obbligare anche chi non hà sensi di conoscere che cosa sia obbligazione. / RE: Dezideme o Duche Che azidiente vos ha forzado a lassar las Delizias de las (sic) famosa Partenope y ve-

perseguendo un incongruo tratto di realismo tra le radicate convenzioni dello spettacolo. L'ipotesi più verosimile è che entrambi i testimoni riaborino a loro modo la *vulgata* perrucciana, l'uno per immediate necessità di messinscena, l'altro nell'idea di restituire alla circolazione libraria un'opera segnalandone l'assetto con cui si era imposta sui palcoscenici.

Abri apparteneva con molta probabilità a una famiglia di stampatori originaria di Roma e attiva nel primo quarto del XVIII secolo in territorio napoletano, specializzata in testi tragi-sacri di impronta gesuitica²¹. Il dato sorprendente è che nel 1725 non sia fatta alcuna menzione del nome di Perrucci, il che confermerebbe quale successo senza precedenti sia toccato in sorte a tanto suo lavoro teatrale senza alcun tipo di riconoscimento personale (è un fatto oggetto di specifiche lamentele nel *Dell'arte rappresentativa*; cfr. Cotticelli, 2011: 51-56). Assai significativo è che di questa versione ridotta sopravvivano quattro ristampe, una, senza data ma presumibilmente degli anni Quaranta²² (dove già compare l'avviso all'«Amico lettore» che Perrucci prepone all'edizione del 1690), un'altra del 1764²³, e quindi due ristampe napoletane per i tipi di Domenico Sangiacomo del 1799²⁴ e del 1810²⁵. È da segnalare che anche nella stampa del 1799 è ristampato l'avviso perrucciano²⁶: un risarcimento parziale alla memoria dell'autore, ma che attesta – a distanza di molto tempo – come non fosse scomparsa del tutto l'identità dell'*Urtext* e, anzi, si riconfermava la presenza di un documento rilevante atto a ricollocare l'esperienza di Abri in una storia molto più lunga e articolata. Per chi fosse in grado di leggerla, beninteso.

Ma la lunga durata di questa vicenda editoriale a Napoli, pur ribadendo alcune specifiche modalità della teatralità di *ancien régime*,

nire en Castiglia [...] Non temete ò Duca Che el rigor de contraria fortuna, quando està declarada vuostra innozienza *qui sonano le Trombe* s'esplora la causa del rumor dellos stromientos Militares, y vuos (sic) ò Duca preparadeve a rizebir por mis manos quanto puede dar un Rey, che conosce vuestro merito».

²¹ A menzionare esplicitamente Michele Abri quale membro della famiglia di stampatori Abri, di cui furono principali esponenti Antonio e Nicolò, è Di Marco (2010: 34), alla voce dedicata. Sulla predilezione per i testi tragi-sacri sulla scia di un uso secentesco cfr. Risolo (1988) e Campanelli (1988). Tuttavia Abri pubblica il testo, che avrebbe comunque – per via del trattamento perrucciano – affinità con un repertorio teatrale edificante, presso Paci, il che potrebbe suggerire l'ipotesi che un esperto del mercato librario abbia sfruttato altrove le potenzialità di un prodotto ancora molto vitale sulle scene non solo napoletane, mettendo in circolazione un testo nella forma riveduta e corretta delle compagnie che a partire dal modello di Perrucci si erano impossessate di un dettato poetico riducendolo e adattandolo a esigenze di maggiore fluidità.

²² *Il Nuovo Convitato di pietra* [s.d.], ma databile fra gli anni 1740-1750.

²³ *Il Nuovo Convitato di pietra* (1764).

²⁴ *Il Nuovo Convitato di pietra* (1799).

²⁵ *Il Nuovo Convitato di pietra* (1810).

²⁶ *Il Nuovo Convitato di pietra* (1799: 3).

nell'intricato percorso del *Convitato* lascia trapelare qualche elemento dissonante. In ambito melodrammatico ancora nel 1783 Giovanni Battista Lorenzi e Giacomo Tritto portano in scena una versione del *plot* che si rivela fedele al principio di una reinvenzione nel solco del montaggio di una serie di motivi topici²⁷. Abri e l'anonimo (o gli anonimi) estensori del manoscritto Beinecke riflettono un atteggiamento dissimile: recuperano e modificano – noncuranti dell'*auctor*, ma con un sostanziale rispetto delle soluzioni sceniche salienti – quello che a loro a tutti gli effetti appare come un 'classico', un punto di non ritorno testuale di una tradizione che continua a scorrere fluida, ma che ha, in quella versione, un imprescindibile termine di raffronto. È un debolissimo indizio della trasformazione dell'idea di repertorio da quella tematica e concettuale dell'età moderna a quella concentrata sul modello testuale dei tempi a noi più vicini. La coesistenza di queste due tensioni è un altro fattore problematico della scena del XVIII secolo, come problematica appare la riproposta di Abri nell'arco di circa ottant'anni, sempre che alla coincidenza di una ristampa con il fatidico anno 1799 non si voglia attribuire il rilancio di un intento moralizzatore di stampo reazionario. Nonostante le modifiche, anche se si vuole confinare il successo del testo a un circuito intellettuale e libresco, siamo pur sempre di fronte alla permanenza di un verbo barocco in un clima percorso da linguaggi assai distanti per qualità e scelte poetiche. È quanto affiora però, in modi e forme diverse, dalla drammaturgia di Amenta²⁸, dall'unica esperienza comica di Scarlatti su libretto di Tullio con *Il trionfo dell'onore* del 1718²⁹, dalle messinscene di Belvedere cui assisteva Metastasio, tra d'Isa e gli autori del *Siglo de oro* (cfr. Greco, 1986; Cotticelli, 2009), dalla diffusa *hispanidad* del Barone di Liveri a Corte fra gli anni Quaranta e Cinquanta (cfr. Cotticelli, 2015a; Barone 2016), dalle prese di posizione teorico-pratiche di un artista erudito come Pietro Napoli Signorelli (cfr. Cotticelli, 2009; Cotticelli, 2013; Cotticelli, 2018): una dialettica fra antico e moderno che risulta molto più sfumata di quanto alcune impostazioni storiografiche persistenti lascino immaginare, con il sospetto che i vecchi diaframmi tra vetusti impianti spagnoleggianti e scene riformate – a Napoli, ma non solo – siano di ostacolo alla ricognizione di un lascito di idee e di risorse molto incisivo e vitale, che attende ancora di essere pienamente compreso ed esplorato.

²⁷ Cfr. *Li due gemelli* (1783).

²⁸ Sulle ascendenze teatrali di Amenta si veda Greco (1986). Cfr. anche Dell'Aquila (2015).

²⁹ Il libretto è custodito presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella di Napoli, segn. Rari 10.9.124. Un'edizione online (a cura di chi scrive) è nell'ambito del progetto *Opera buffa. Napoli 1707-1750* presso la Turchini edizioni (cfr. <<http://www.operabuffa.turchini.it/operabuffa/index.jsp>>, [2020-07-24]) a cura di F. Cotticelli e P. Maione. Si veda anche Cotticelli (2014).

Riferimenti bibliografici

- Allacci L. (1755), *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, G. e B. Pasquali, Venezia.
- Arriva F., Ottieri E. (a cura di) (1995), *Don Giovanni, dal mito popolare a Mozart*, Edizioni del Teatro di San Carlo, Napoli.
- Barone D., Barone (poi Marchese) di Liveri (2016), *Partenio*, Coticcelli F. (a cura di), Lineadacqua edizioni, Venezia - Santiago de Compostela (Biblioteca Pregoldoniana, n° 16; <www.usc.es/goldoni> [2020-07-24]).
- Campanelli M. (1988), *Agiografia e devozione nell'editoria napoletana del Settecento*, in Rao A. M. (a cura di), *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Liguori, Napoli: 447-475.
- Carandini S., Mariti L. (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Bulzoni, Roma.
- Coticcelli F. (2007), *Perrucci e la tradizione degli spettacoli gennariani: La fede autenticata col sangue (1704)*, in Luongo G. (a cura di), *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005)*, «Campania Sacra», 38, 1-2: 269-288.
- Coticcelli F. (2009), *Il teatro recitato*, in Coticcelli F., Maione P. (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, 2 voll., Turchini, Napoli, I: 455-510.
- Coticcelli F. (2011), *Il trattato Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'«impresa bellissima, e pericolosa» di Andrea Perrucci, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale»*, 4: 47-91.
- Coticcelli F. (2012), *Das Eigene und das Fremde. Überlegungen zu Stellidaura Vendicante*, in Drexel K., Lepuschitz R. (eds.), *Online-Tagungsbericht zum Symposium „Das Eigene und das Fremde – Beziehungen zwischen verschiedenen Musikkulturen“*, Universität Innsbruck 2012 <<http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/daseigene/coticcelli.pdf>> (2019-04-25).
- Coticcelli F. (2013), *Sulle caratteristiche “nazionali” nel teatro napoletano dagli anni Settanta in relazione alle compagnie forestiere*, in Alfonzetti B., Formica M. (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 197-205.
- Coticcelli F. (2014), *Su Il trionfo dell'onore (1718)*, in Della Libera L., Maione P. (a cura di), *Devozione e passione. Atti del convegno su Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Turchini, Napoli: 183-192.
- Coticcelli F. (2015a), *Il Barone di Liveri e l'arte comica*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Goldoni “avant la lettre”: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia: 249-258.
- Coticcelli F. (2015b), “Perrucci, Andrea”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma <[http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-perrucci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-perrucci_(Dizionario-Biografico)/)> (2019-04-26).

- Cotticelli F. (2016), *Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva spagnola e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze.
- Cotticelli F. (2018), *Prolegomeni a Pietro Napoli Signorelli*, in Bock E., Pauser M. (hsg.), *Denn Musik ist der größte Segen... Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, Studio Verlag, Sinzig (D): 51-60.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).
- Cotticelli F., Puggioni R. (2017) (a cura di), *Filologia Teatro Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, Franco Angeli, Milano.
- Croce B. (1891), *I Teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Pierro, Napoli.
- Croce B. (1897), *Una nuova raccolta di scenari*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX: 211-215.
- Dell'Aquila G. (2015), *Il teatro del napoletano Niccolò Amenta*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Goldoni "avant la lettre": esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia: 271-281.
- De Simone R. (1995), *Il mito del Convitato di pietra nella tradizione napoletana*, in Arriva F., Ottieri E. (1995) (a cura di), *Don Giovanni, dal mito popolare a Mozart*, Edizioni del Teatro di San Carlo, Napoli: 69-97.
- Di Marco G. (2010), *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo*, «La Bibliofilia», CXII, 1: 21-61.
- Li due gemelli ed Il convitato di pietra commedie di un atto per musica di Giambattista Lorenzi P.A. da rappresentarle nel Nuovo teatro de' Fiorentini nel carnevale del corrente anno 1783 [...] (1783)*, In Napoli.
- Ferrone S. (a cura di) (1985-1986), *Commedie dell'Arte*, 2 voll., Mursia, Milano.
- Ferrone S. (1988), *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il Castello di Elsinore», III: 37-44.
- Ferrone S. (1994), *Scrivere per lo spettacolo*, «Drammaturgia», I: 7-22.
- Ferrone S. (2003), *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in Lattanzi A., Maione P. (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli: 51-67.
- Forti-Lewis A. (1992), *Maschere, libretti e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Bulzoni, Roma.
- Goldoni C. (1935), *Mémoires*, in [Goldoni C.], *Tutto il teatro di Carlo Goldoni*, Ortolani G. (a cura di), Mondadori, Milano: I.
- Greco F. C. (1986), *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies» 1: 33-72.
- Greco F. C. (2006), *Drammaturgia della santità a Napoli in età barocca*, in Fiorino T., Pacelli V. (a cura di), *Santi a teatro. Da un'idea di Franco Carmelo Greco*, Electa, Napoli.
- Macchia G. (1966), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari.

- Megale T. (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2010), *Novità sul teatro italiano del Seicento dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven)*, «Studi secenteschi», LI: 352-356.
- Mongitore A. (1707), *Biblioteca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt [...]*, tomo I, Panormi.
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal sig. Michele Abri [...] (1725)*, In Napoli, per Gio: Francesco Paci [Pistoia, Bibl. Forteguerriana *M DR. 765].
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] (1764)*, per Gio: Francesco Paci, Napoli [Pistoia, Bibl. Forteguerriana *M. DR. 764].
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] (1799)*, per Domenico Sangiacomo, Napoli [Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Lucchesi Palli, II.4.IV.9].
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] (1810)*, [Biblioteca Nazionale di Napoli, Racc. De Muto B 23], presso Domenico Sangiacomo, Napoli.
- Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] [s.d.]*, a spese di Angela Morolla [...], Napoli [Roma, Bibl. Nazionale *35.6.C.10.4].
- [Perrucci A.] (1674), *Difendere l'Offensore overo la Stellidaura vendicante melodrama del D. Andrea Perruccio posto in note dal Sig. Francesco Provenzale Maestro di Cappella della Fedelissima città di Napoli consecrato all'Eccellentiss. Marchese d'Astorga vicerè di Napoli*, C. Porsile, Napoli.
- Perrucci A. (1690), *Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma & abbellita dal Dottor Enrico Predaurca dedicato al Sig. Lorenzo Massari*, In Napoli, Per Gio: Francesco Paci.
- Perrucci A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi. Parti due [...]*, M. L. Mutio, Napoli.
- Perrucci A. (1704), *La fede autenticata con sangue nel martirio del Glorioso San Gennaro Vescovo di Benevento, Patrizio, e Protettore del Regno di Napoli. Opera tragisacra del Dottor Luigi Joele riformata per lo teatro di S. Bartolomeo dal Dottor Andrea Perrucci. [...]*, M. L. Mutio, Napoli.
- Perrucci A. (1998), *Il convitato di pietra*, De Simone R. (a cura di), con la collaborazione di Brancaccio M., Einaudi, Torino.
- Perrucci A. (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso (Napoli 1699)*, Coticelli F., Heck T. F., Goodrich Heck A. (tr. and ed.), Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London.
- Pirrotta N. (1991), *Don Giovanni in musica. Dall'Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia.

- Profeti M. G. (2014) (a cura di), *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. I, Profeti M. G. (coord.), Bompiani, Milano.
- Prota-Giurleo U. (1962), *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Fiorentino, Napoli.
- Prota-Giurleo U. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII. I Analecta, II La Commedia, III L'Opera in Musica*, II, Bellucci E., G. Mancini G. (a cura di), Il Quartiere, Napoli.
- Risolo M. (1988), *Stampatori e librai della parrocchia di San Gennaro all'Olmo ai primi del '700*, in Rao A. M. (a cura di), *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Liguori, Napoli: 97-115.
- Weidinger H. E. (2002), *Il Dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo Da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Human- und Sozialwissenschaften Fakultät der Universität Wien.
- Zorzi L. (1980), *La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte*, in Mariti L. (a cura di), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Bulzoni, Roma: 104-115.
- Zorzi L. (1990), *L'attore. La commedia. Il drammaturgo*, Einaudi, Torino.

CALDERÓN EN EL GIBALDONE DE CASAMARCIANO (II):
EL SCENARIO IL FINTO ASTROLOGO¹

Roberta Alviti

1. En la Biblioteca Nazionale de Nápoles «Vittorio Emanuele III» se conservan los dos volúmenes de una colección manuscrita de *scenari*; las dos partes llevan respectivamente los títulos *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprij, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, conte di Casamarciano* (cod. XI AA 41) e *Gibaldone di varij soggetti di Commedie e Opere bellissime, copiate da me, Antonio Passanti, detto il Calabrese per comando dell'Ecc. mo sig. Conte di Casamarciano=1700* (cod. XI AA 40). Las dos misceláneas fueron descubiertas y adquiridas en 1896 por Benedetto Croce quien, sucesivamente, las donó a la Biblioteca Nazionale de Nápoles. Según Francesco Cotticelli, que realizó la edición del *Gibaldone* publicada en 2001, la fecha de 1700 que aparece en la portada del segundo manuscrito posiblemente indique el año en que los 183 *scenari* se reunieron en la colección por encargo del conde de Casamarciano; el estudio, sin embargo, supone que la composición de los textos se remontaría a épocas distintas y, en algunos casos, incluso muy anteriores al 1700².

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

² Según Cotticelli, los *scenari* napolitanos, que procederían de compañías muy diferentes, en cuanto al registro genérico de los repertorios y al nivel de profesionalización serían «minimi compendi scenici che riflettono con la loro ricchezza di accenti la frenetica attività spettacolare che fu tratto distintivo della Napoli settecentesca», aunque «rimangono in larga parte enigmatici i percorsi concreti e le modalità organizzative attraverso cui si radunarono e trascrissero i soggetti, come le evidenti connessioni con una pratica dello spettacolo, tuttora prive di riscontri oggettivi». Cfr. Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001: 1, vol. II). Es la edición que se maneja en el presente trabajo.

Los *scenari* o *canovacci* de la *commedia dell'arte* representan una de las formas peculiares de reescritura con las que el teatro barroco español se incorporó al repertorio italiano: se trata de guiones en los que se ofrecen escuetas indicaciones sobre las acciones que estructuran cada secuencia dramática y acerca de su contextualización espacial y cronológica; en los *canovacci* pueden señalarse, además, objetos, que se denominan *attrezzo* o *robbe*, necesarios para la puesta en escena. Es evidente, por lo tanto, que los *scenari* son muy distintos de las traducciones o reelaboraciones *distese*, es decir, de piezas completas, con diferentes grados de aproximación al hipotexto. De hecho, no se trata de textos completos que los actores recitarían en el tablado sino, más bien, de concisas secuencias, dispuestas en orden rigidamente paratáctico, dirigidas a cómicos profesionales que, echando mano de su capacidad improvisadora y su habilidad performativa, tendrían la tarea de desarrollar las situaciones dramáticas compendiadas en el *canovaccio* y convertirlas en realizaciones escénicas acabadas. En última instancia, lo cierto es que el *scenario* es un texto-cofre, que encierra un sinnúmero de potenciales realizaciones escénicas.

Al estudio de la presencia del teatro barroco español en el conjunto de *scenari* della *commedia dell'arte* se dedicó Lea ya en 1934 y, en tiempos más recientes, Nancy D'Antuono (1999) fijó un *corpus* de *scenari* que derivarían de obras dramáticas áureas, formado más o menos por 700 textos (D'Antuono, 1999: 4), aunque la misma estudiosa admite que debe de tratarse de una cifra muy distante de la efectiva cantidad de obras manejadas por las compañías italianas en los siglos XVII y XVIII. A este propósito Fausta Antonucci, en un estudio sobre la presencia de piezas lopescas en los *scenari* della *commedia dell'arte*, apunta que «en el importante recuento de D'Antuono, muchas de las relaciones establecidas eran meramente hipotéticas, basadas en el parecido del título y no averiguadas a través del cotejo de los textos» (Antonucci, 2017: 35). De hecho, los datos aportados por la investigadora estadounidense han ido perfeccionándose y precisándose paulatinamente gracias a la dedicación de varios estudiosos: entre ellos Carmen Marchante Moralejo (Marchante Moralejo, 2007; Marchante Moralejo, 2002)³ y Antonucci (sobre todo Antonucci, 2017; Antonucci, 2014 y su pormenorizada bibliografía)⁴.

En el estudio que dedica a las adaptaciones italianas del teatro de Calderón de la Barca, Marchante Moralejo reseña 21 títulos de *canovacci* que procederían de comedias compuestas por don Pedro; este número

³ En estas contribuciones la estudiosa analiza un gran número de derivaciones apuntadas por la crítica, confutando muchas de ellas y proponiendo algunas nuevas.

⁴ Véanse también algunas de las contribuciones que aparecen en Antonucci, Tedesco (2016).

comprende los *scenari* efectivamente conservados, todos manuscritos, y aquellos de los que solo se tiene alguna noticia⁵.

Por lo que se refiere al *Gibaldone* napolitano, se detecta en las dos partes de la colección la presencia de 16 *scenari* cuya descendencia de un hipotexto dramático áureo está comprobada; además, según datos proporcionados por D'Antuono, luego revisados y corregidos por Cotticelli, a estos hay que añadir unos 20 títulos para los que sigue *sub iudice* la hipótesis de su procedencia de una obra teatral española. Entre los 16 *scenari* de derivación certera, se encuentran 5 inspirados en comedias calderonianas: *Il finto astrologo* (*El astrólogo fingido*), *Guardia di se stesso* (*El alcaide de sí mismo*), *La dama creduta spirito folletto* (*La dama duende*), los tres en el códice XI AA 41; y *L'huomo povero tutto pensieri* (*El hombre pobre todo es trazas*) que junto a *Casa con due porte* se encuentra en el códice XI AA 41. Cabe destacar que, por lo que atañe a la tipología de los textos, diferentemente de lo que ocurre con las adaptaciones napolitanas de comedias áureas en su conjunto, que pertenecen a una gama muy variada de subgéneros, los 5 *canovacci* inspirados en obras calderonianas atestiguan una evidente inclinación hacia la comedia urbana⁶.

2. En el presente trabajo me propongo analizar el *scenario* que lleva el título de *Finto astrologo*, el número 46 de la segunda parte de la colección napolitana. El texto que nos ocupa deriva de *El astrólogo fingido*, que es un ejemplo temprano de comedia de capa y espada en el *corpus* dramático calderoniano. La fecha de redacción es incierta: entre las varias propuestas de datación⁷, Fernando Rodríguez-Gallego, que en 2011 editó ambas versiones de la comedia, se inclina por compartir la de Cruickshank y Page, que propenden por el año 1625 (Calderón de la Barca, 2011: 12). Sea cual fuera la fecha de su composición, el *Astrólogo* es, sin duda, uno de los primeros textos de don Pedro que llegó a la imprenta. La *princeps*, de hecho, aparece en la *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* impresa en Zaragoza en 1632; dicho texto en varios *loci* difiere notablemente del que se publicó en

⁵ Estos 21 textos proceden de 12 piezas distintas; entre ellos 8 derivan de *La dama duende*; véase Marchante Moralejo (2002: *passim*).

⁶ Es bastante distinto el caso de los cinco *scenari* de derivación lopesca presentes en la misma colección: según señala Antonucci (2017: 40), «una [procede] de *El acero de Madrid*, comedia urbana muy reelaborada por las compañías del arte en toda Europa; dos de comedias palatinas (*Amor secreto hasta celos* y *El saber puede dañar*); y dos de dramas historiales que derivan de la épica nacional española (*El bastardo Mudarra* y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*)».

⁷ Hilborn (1938: 10-11) quiso ver en la comedia un reflejo de la intención del propio don Pedro de ir a combatir en Flandes en 1624-1625; Oppenheimer en Calderón de la Barca (1994a: 6), por su parte, antedata la composición de la pieza al año 1623; Cruickshank y Page en Calderón de la Barca (1994b: 14), basándose en referencias presentes en el texto, opinan que *El astrólogo* debió de componerse hacia la mitad de 1625.

la *Segunda parte* de comedias de Calderón, en 1637, al cuidado del hermano del dramaturgo, José.

Según Rodríguez-Gallego, la versión aparecida en la *Segunda parte* sería una reelaboración de la comedia que había aparecido cinco años antes, reelaboración realizada por el mismo Calderón, quien aprovecharía la nueva publicación para pulir y retocar el texto, así como «para despojarla de algunos aspectos más propios de su representación en los corrales»⁸. Se trataría por lo tanto de un caso de auto-reescritura, muy frecuente en la dramaturgia de don Pedro (cfr. a este propósito, Antonucci, Vitse, 1988 y Vitse, 2011). Para el presente trabajo hemos tenido en cuenta ambas versiones de *El astrólogo fingido*, que utilizamos por la mencionada edición de Rodríguez-Gallego; sin embargo, la equidistancia entre el texto napolitano y las dos ediciones de la comedia calderoniana, la de 1632 y la de 1637, no nos permite establecer de cuál de las dos deriva. Por lo tanto, adoptamos como *terminus post quem* para la redacción del *scenario* objeto del presente trabajo la fecha de 1637, o sea la de la publicación en Madrid de la *Segunda parte* de comedias calderonianas.

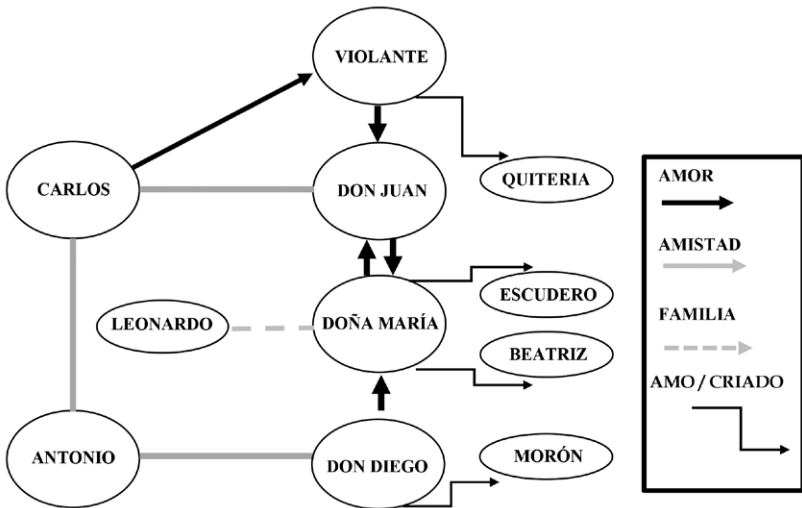
El argumento de la obra, que se desarrolla en Madrid, puede resumirse así: don Juan, galán, corteja a doña María desde hace dos años pero recibe de esta solo desdenes; por lo tanto decide marchar a las guerras de Flandes. Pero cuando va a despedirse de la dama, esta le confiesa que corresponde a su amor. Esta noticia convence a Don Juan a abandonar la idea de ir a combatir en Flandes. Decide quedarse en Madrid, escondido en casa de un amigo, Carlos. Doña María, gracias a la ayuda de su criada Beatriz, consigue idear un sistema de citas nocturnas con su enamorado. Sin embargo, la criada revela el secreto de su señora al contar la relación que esta mantiene con don Juan a Morón, criado de don Diego, también enamorado de doña María. Morón, por su parte, se lo cuenta a su amo, quien, muy celoso y azorado, le dice a la dama que él sabe todo lo que ocurre en su casa. Doña María recela inmediatamente que la culpable de que la noticia se haya difundido es Beatriz; para desviar las sospechas de la dama y salvar a su enamorada de la ira de su señora, Morón inventa una mentira: don Diego es un hábil astrólogo y gracias a esta capacidad se ha enterado de la *liaison* de doña María con don Juan. La noticia de la habilidad astrológica del galán se difunde en la Corte: don Diego se ve obligado, por consiguiente, a llevar adelante el embuste hasta el final de la obra, que es cuando se descubre. Con esta intriga primaria se enlaza una secundaria, de la que son protagonistas Violante, que está enamorada de don Juan, y Carlos, amigo de este. Carlos, a su vez, está secretamente prendado de Violante. Esta red de relaciones genera un sinfín de malentendidos y de enredos, que se deben también a las mentiras que los personajes se dicen

⁸ Rodríguez-Gallego (2006: 462, t. I). Le agradezco al profesor Rodríguez-Gallego las sugerencias y los consejos brindados durante la redacción del presente trabajo.

incesantemente los unos a los otros y a su incapacidad de guardar los secretos que se les confían. Al final, don Diego tiene que admitir la falsedad de sus conocimientos astrológicos y pierde a la dama de la que está enamorado: de hecho, la pieza termina con el anuncio de las bodas entre doña María y don Juan, mientras se desconoce el destino de la relación que ve involucrados a Carlos y a Violante.

En la tabla n. 1 proponemos una representación esquemática de las relaciones familiares, amorosas y de amistad entre los personajes de la comedia.

Tabla 1



3. Antes de pasar al análisis del *scenario*, hay que señalar que, desafortunadamente, no disponemos de ningún dato que lo ubique en el marco de una puesta en escena concreta; en cambio, sabemos a ciencia cierta que *El astrólogo* tuvo un extraordinario éxito en distintos países europeos; según señala Franzbach, nuestra comedia con catorce versiones durante los siglos XVII y XVIII es, después de *La vida es sueño* con dieciséis, la más adaptada (Franzbach, 1982: 225-226). Se tradujo muy pronto al francés, aunque su primera versión en esta lengua no es teatral sino narrativa: en 1641 se publica la novela *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, que va atribuida en la portada a Georges Scudéry, pero con toda probabilidad fue compuesta por la hermana de este, Madeleine; en el segundo libro de la segunda parte de la novela se incluye una *Histoire du feint astrologue* que adapta precisamente *El astrólogo* calderoniano. En 1645 se estrena *Jodelet l'astrologue*, de Antoine Le Metel d'Ouille, dramaturgo que ya se había dedicado a adaptar al francés piezas calderonianas; al 1648 se remonta *Le feint astrologue*, de

Thomas Corneille⁹. Estas reelaboraciones francesas se caracterizan por su sustancial fidelidad a la intriga calderoniana, si se excluyen unos cambios de poca monta, el desplazamiento de alguna escena, amén de un desenlace que, para citar a Antonucci, resulta mucho menos «punitivo» con respecto al texto calderoniano (Antonucci, 2008: 192). Este último es un rasgo que comparten las adaptaciones italianas: la que se publicó en Génova en 1665, obra de Ottone Lazaro Scacco, anagrama de Carlo Costanzo Costa, médico aficionado al teatro y a la poesía, y titulada *L'astrologo non astrologo e gli amori sturbati*, no se basa en el texto de Calderón sino en las adaptaciones francesas que acabamos de citar, en particular, en la de Mademoiselle Scudéry. Por el contrario, para *Il finto astrologo* que se publicó en Roma en 1711 y que debió de estrenarse mucho antes de esta fecha, Arcangelo Spagna utilizó el original calderoniano, aunque tuvo en cuenta la versión de Costa¹⁰.

Volviendo al *scenario*, el texto del *Finto astrologo* que ocupa los ff. 151v-154v, por un total de 7 folios, es bastante legible. En el margen superior izquierdo de la primera página aparecen el título y las *dramatis personae*. En el margen derecho está la indicación que señala el lugar de la acción, o sea «Mantova»; a este propósito, hay que señalar que este es el único *scenario* de derivación calderoniana en el *Gibaldone* ambientado en Mantua, mientras que la acción de *Casa con due porte*, *L'uomo povero tutto è pensieri* y *La guardia di se stesso* se desarrolla en Nápoles; para la *Dama creduta spirito folletto*, en cambio, se mantiene una ambientación española, en concreto Sevilla.

Debajo de la indicación del topónimo, «Mantova», aparece la lista de «Robbe», o sea los objetos y el vestuario utilizados para la puesta en escena. El *scenario*, según la costumbre del *Gibaldone*, se divide en tres actos; las secuencias en las que se articula el texto coinciden casi siempre con los cuadros en los que se divide la pieza calderoniana¹¹. En el *canovaccio*, los cambios de escena están indicados por medio de didascalias muy esenciales, colocadas entre paréntesis en el renglón precedente a la secuencia misma; aparecen unas pocas didascalias de carácter espacial: «Città» / «Camera di Orazio» / «Camerone di Vittoria» / «In finestra» que reproducen la alternancia entre los espacios dramáticos doméstico y urbano del hipotexto; mientras que las indicaciones de carácter temporal son: «Notte» / «Giorno» / «Vicino Notte» / «Alba».

⁹ Para las versiones francesas de *El astrólogo fingido*, cfr. el pormenorizado estudio de Pavesio (2000: 121-178); la estudiosa incluso se detiene en algunos «canovacci italo-francesi» inspirados en el *Astrólogo* (170-178). Cfr. también Pompejano (2007).

¹⁰ Para los *rifacimenti* italianos del *Astrólogo*, cfr. Antonucci (2007).

¹¹ Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado; cfr. Ruano de la Haza (1994).

Pasando ya al análisis comparativo entre los segmentos diegéticos del *scenario* y de la comedia, compartimos la premisa metodológica de Antonucci: «Ya que el texto que los actores recitaban en el tablado no se ha conservado, cualquier indagación no puede sino ceñirse al género teatral y a los aspectos estructurales y diegéticos de las piezas resumidas en el *scenario*, pues el carácter mismo de este guion no nos permite saber nada acerca de la construcción de los personajes, o del estilo y del registro lingüístico de las réplicas» (Antonucci, 2017: 36). Renunciando, por lo tanto, a un cotejo entre el *scenario* y la comedia a partir de criterios estilísticos, resulta mucho más apropiado y provechoso un análisis que haga hincapié en la reutilización del material dramático proporcionado por el *plot* del texto-fuente.

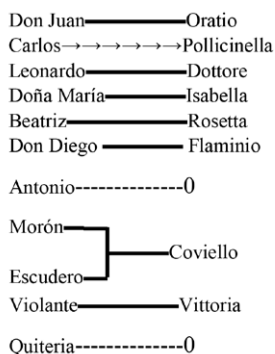
En primer lugar, hay que señalar, como apuntamos antes, la transposición del lugar de la acción de Madrid a Mantua, que, sin embargo, no va más allá de una referencia geográfica abstracta, puramente nominal. Por el contrario, los personajes y el enredo del *Astrólogo* calderoniano se arraigan profundamente en el contexto madrileño no solo a través de las alusiones a calles y lugares de la capital que salpican todo el texto de la comedia; de hecho, como destaca Marc Vitse, «las connotaciones específicas asociadas con la Villa y la Corte la designan como lugar preferente para la burla y el engaño» (Vitse, 2005: 345); además, según el mismo Vitse, Madrid se configura «como el escenario ideal para la difusión ilimitada del embuste que transforma [a] don Diego de Luna en astrólogo fingido» (Vitse, 2005: 346).

Por lo que se refiere a la duración de la acción dramática, encontramos en *El astrólogo fingido* la típica concentración temporal de las comedias de capa y espada, pues los hechos dramatizados se condensan en poco más de cuarenta y ocho horas. Esta apretada temporalidad se utiliza además como recurso cómico. En la obra, el intento de María y don Juan de mantener sus amores en secreto, con la única complicidad de Beatriz, criada de María, se ve rápidamente frustrado, pues la noticia se difunde con rapidez. Como recurso ingenioso, y como manera de ponderar los furtivos encuentros entre los amantes, los personajes que difunden el secreto van aumentando progresivamente la supuesta duración de estos amores. Así, aunque hasta el momento solo habían tenido un único encuentro nocturno, al referírsele Morón a su amo don Diego le dice que los amantes se encuentran «debe de haber *más de un año*» (v. 773). A su vez, al contar el lance don Diego a su amigo Antonio, el año se duplica («*ha dos años / que con muy grande silencio / entra [don Juan] embozado en la casa / de doña María*», vv. 835-838), y al referirlo don Antonio a don Carlos, amigo de don Juan, aun añade un año más («¿Sabéis si es cierto / [...] si está don Juan de Medrano / en vuestra casa encubierto / y que *habrá más de tres años / que con muy grande secreto / entra a hablar todas las noches / [...] a doña María de Ayala*», vv. 846-855). Don Carlos, aunque ignoraba la situación, finge conocerla, y aun aumenta más el plazo («cuanto habéis pensado es cierto: / que no se fue, que quedó / en mi casa y que encubierto / entra en su casa; esto habrá / *más de tres años y medio*» (vv. 862-866).

Se trata de un evidente recurso cómico para ironizar sobre la manera en que se transmiten los rumores¹².

En el *Astrologo* napolitano la acción se despliega en los tres actos sin solución de continuidad, abarcando igualmente unos pocos días, quizás tres, uno por acto, lo que no debe sorprender, ya que el ritmo acelerado y comprimido con respecto al texto-fuente es una característica consustancial de los *canovacci*. El *scenario*, según dijimos, presenta la estructura en tres actos del hipotexto, pero no propone la misma duplicación de la trama, lo que obliga a una redefinición de las relaciones entre los personajes. Por lo que se refiere a estos últimos, como en la mayoría de los casos de adaptación de obras españolas a los escenarios italianos, se realiza un deslizamiento social: los personajes de la mediana y pequeña nobleza urbana española se convierten en burgueses acomodados, con nombres distintos: don Juan, primer galán y enamorado de doña María, que ahora se llama Isabella, es Oratio; el padre y la criada de esta, Leonardo y Beatriz, se convierten respectivamente en Dottore y Rosetta; Oratio, además, con respecto al hipotexto, tiene un criado, Pollicinella; don Diego, el astrólogo calderoniano, se corresponde con Flaminio; su criado Morón es ahora Coviello, cuyo papel y funciones se sobreponen con los del Escudero; la segunda dama, Violante, es ahora Vittoria. Los cambios introducidos en el *canovaccio*, por lo que atañe a las *dramatis personae*, se pueden apreciar en el esquema que aparece a continuación¹³.

Tabla 2



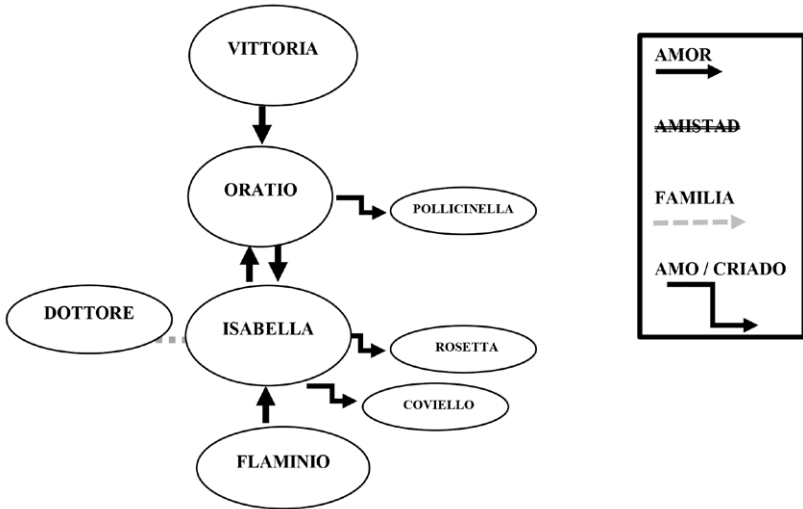
¹² Las cursivas en las citas, que están sacadas de la versión que aparece en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (1637), son mías.

¹³ En la tabla las líneas continuas indican una relación de correspondencia total entre el *dramatis persona* del hipotexto y el del *canovaccio*; en cambio, la línea de flechas señala que las funciones actanciales del personaje del texto-fuente recaen solo parcialmente sobre el del texto de llegada; la líneas que convergen indican que las funciones actanciales de dos personajes se concentran, en la adaptación, en uno; finalmente, la línea punteada que acaba con un cero indica que el personaje de la comedia desaparece en el *scenario*.

El cambio más significativo consiste en la eliminación de los personajes de Carlos y Antonio, amigos respectivamente de los dos primeros galanes, don Juan y don Diego, y amigos entre sí; la figura de Antonio, quien contribuye a difundir la fama del astrólogo fingido, desaparece por completo, mientras que el personaje de Carlos se sustituye, parcialmente, con el de Pollicinella, que es además de criado, el confidente de Oratio y le ayuda a urdir las estratagemas que le permiten encontrarse secretamente con Isabella y esquivar las atenciones de la segunda dama, Vittoria. La degradación social de esta función actancial, de galán a criado, impide que la figura que acompaña al protagonista masculino, Oratio, pueda tener aspiraciones amorosas hacia Vittoria. Esto conlleva en el *scenario* la supresión de la trama amorosa secundaria, que en el texto-fuente involucra precisamente a Carlos, enamorado de Violante, la que, a su vez, ama al amigo de Carlos, don Juan. Se suprimen, además, las figuras del Escudero y de Quiteria, criada de Violante.

En la tabla n. 3 se ofrece la representación de las relaciones entre los personajes del *scenario*. Como se puede ver, en el texto napolitano se mantienen las relaciones amorosas, familiares, y amo-criado; se eliminan, en cambio, las relaciones de amistad entre las *dramatis personae*.

Tabla 3



Según se desprende del esquema y según lo dicho, en el *canovaccio* se introduce una segunda figura de criado, Pollicinella, que está al servicio de Oratio. Se mantiene la intriga amorosa protagonizada por los criados: como en el texto-fuente, los amoríos entre Rosetta, *serva* de Isabella, y

Coviello, *servo* de Oratio, desencadenan la acción dramática; de hecho, para salvar a su enamorada de la ira de su señora, Coviello inventa el embuste según el cual su amo, Flaminio, es un famoso astrólogo y por lo tanto ha sido capaz de adivinar la relación entre Isabella y Oratio. La inserción de una segunda figura de criado, Pollicinella, al lado del primer galán, Oratio, plantea la posibilidad de un triángulo amoroso, que no se daba en el hipotexto, que ve involucrados a Rosetta, Coviello y el mismo Pollicinella.

Los cambios que se aprecian en el *scenario*, por lo que atañe al enredo y sobre todo a los personajes, se deben a la exigencia de ajustar el texto español a los paradigmas de la *commedia dell'arte*. Por esta razón, el desconocido adaptador amplió y enfatizó el papel de las figuras con funciones explícitamente cómicas: de hecho, el gracioso Morón se desdobra, para cumplir las instancias de la puesta en escena y las expectativas del público, en la pareja de *zanni* Pollicinella y Coviello. Los dos personajes actúan según el esquema de polarización actancial destacado por Andrea Perrucci, dramaturgo activo en Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII, quien en su tratado *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) señala que en la *commedia* hay dos tipologías de criados, el primer y el segundo *zanni* y el primero, o sea Coviello «ha da essere astuto, pronto, faceto, che vaglia ad intricare, deludere, beffare ed ingannare il mondo; il secondo Zanni deve essere sciocco, balordo, insensato, di maniera che non sappia qual sia la destra o la sinistra; e tale era Pulcinella» (Perrucci, 1699: 283).

La oposición entre las dos figuras de criados en *Il finto astrologo* es evidente en una secuencia cómica del tercer acto (vv. 2475-2519, 2713-2744); dicha secuencia está moldeada a partir del episodio protagonizado por Morón y el Escudero, que a su vez retoma la aventura de Clavileño que aparece en la *Segunda parte* del *Quijote*¹⁴. En el fragmento, que reproducimos a continuación, Pollicinella quiere retirarse a vivir en su patria, pero por miedo a los ladrones recela de emprender el viaje y pide la ayuda de Flaminio; este le aconseja dirigirse a Coviello, quien tendría la facultad específica para satisfacer su petición. Coviello, entonces, finge ser un brujo que tiene el poder de teletransportación para robarle al ingenuo de Pollicinella los cien escudos que tiene ahorrados:

Pollicinella vede Flaminio, lo priega voglia farlo andare invisibile alla padria, che ha cento scudi abbuscati, lui che l'ha virtù di farlo andare invisibile ce l'ha Coviello, non lui, e lo lascia con Coviello e parte,

¹⁴ Cfr. el análisis del pasaje realizado por Arellano (2006: 9-35). El estudioso destaca que «el episodio del *Astrólogo* mezcla la tradición del viaje mágico, a espaldas de demonios o monturas diabólicas, [...] y la del caballo de madera volador, que es la principal reflejada en el *Quijote*» (Arellano, 2006: 134-135).

Pollicinella lo priega, lui voler servirlo, lo manda a vestir di campagna, Pollicinella via e Coviello parte ridendo [...]

Coviello portando

Pollicinella vestito da campagna, lo fa cavalcare ad un bastone poi li chiede la borza con li cento scudi per volercela legare bene, dubbitando che per la velocità al destriero non li cadono li danari, lui gliela dà e Coviello glie la ruba, e finge far l'incanto e fa passare per aria (Cotticelli, Goodrich Heck, Heck, 2001: 425).

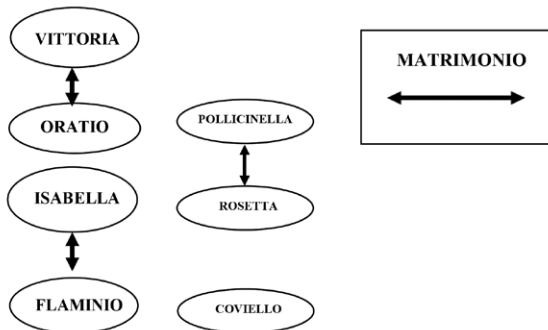
Como es lógico suponer, el paso de la forma *comedia* a la forma *scenario* implica una extrema sintetización del argumento, cuyo desenvolvimiento y realización dependerían de las capacidades de los actores en el tablado y de las modalidades que estos adoptarían para convertir los lances y las situaciones sugeridas en el *scenario* en *performances* desarrolladas. Los recortes a los que se somete el texto afectan a las secciones que no son estrictamente funcionales a la intriga o que no corresponden a la estética de la *commedia dell'arte*. En general, las partes liminares del texto son las más afectadas por los recortes: por ejemplo, en *El astrólogo fingido*, doña María y su criada Beatriz abren la obra manteniendo una conversación sobre las intenciones de don Juan de marcharse a Flandes para «servir al gran Felipe»¹⁵. Beatriz cuenta a doña María las excelencias del galán don Diego, otro caballero aspirante al amor de la dama, pero esta reitera que su interés amoroso está dirigido hacia don Juan, a quien ella no le manifiesta su amor por motivos de honor. La escena está ambientada en casa de María y ocupa 109 versos; en el *scenario*, en cambio, el *incipit*, que tiene lugar en el exterior, se reduce a unas pocas palabras: «*Rosetta* viene diciendo a *Isabella* sua padrona come Flaminio moriva per lei, *Isabella* dice che se ben finga per riputatione non amar nissuno, non però amava secretamente Oratio» (Cotticelli, Goodrich Heck, Heck, 2001: 425, vol. II). No se incorpora en el *scenario* la exposición de los antecedentes, y le tocaría al actor inventar y/o apuntar a la situación que precedía el comienzo de la comedia. Desde luego, hay otras eliminaciones a lo largo del texto que no afectan a la inteligibilidad de la trama, dado que quien adaptó la obra calderoniana supo remendar con esmero las partes precedentes y sucesivas a los recortes, dotando al nuevo texto de una autonomía y unas peculiaridades propias.

Dicha capacidad se hace patente en la estructuración del desenlace, que resulta bastante distinta de la que había propuesto Calderón en *El astrólogo fingido*; esta diferencia depende del hecho de que en el *scenario* no está presente la figura del segundo galán, que correspondería a Carlos, amigo de don Juan. Como hemos apuntado *supra*, las funciones actanciales de este recaen sobre el personaje de Pollicinella, introducido *ex novo*. Por lo tanto, el número de galanes disponibles se reduce a dos, de forma que, mien-

¹⁵ v. 202 en la versión de 1632 y v. 226 en la de 1636, según la edición Calderón de la Barca (2011).

tras don Diego, el astrólogo, que en el hipotexto desempeñaba el papel del «galán suelto», veía frustradas sus aspiraciones amorosas y matrimoniales, su *pendant* italiano, Flaminio consigue casarse con la dama de la que está enamorado, Isabella; el galán que acaba siendo «castigado» es Oratio, para quien queda vacante la segunda dama, Vittoria, de cuyas atenciones el joven había huido desde el principio. En cambio, la contraparte española de la dama, Violante, que, según Antonucci, presenta muchos rasgos de la que se denominaba «cortigiana onesta» (vive sola, sin un pariente varón que cuide de su honor, ya ha tenido una relación con don Juan, y para suscitar los celos de éste coquetea con don Carlos; Antonucci, 2008: 198), experimentaba el fracaso de sus esperanzas amorosas.

Tabla 4.



El *canovaccio* comparte con las reescrituras francesas «el “adulcimiento” de la punizione finale del falso astrologo» (Antonucci, 2008, 193) además del trastorno y de la inversión de las parejas y de los planes matrimoniales iniciales. Lo mismo ocurre en los *rifacimenti* italiani en los que se pone en escena «lo stravolgimento [del] finale [...] rispetto ai codici [...] che regolano la commedia calderoniana» (Antonucci, 2008, 197), lo que determina el hecho de que la que triunfa no es la voluntad de la dama, sino la de su molesto pretendiente; particularmente llamativo resulta que la «volontà di quest'ultimo coincida con quella del padre di lei» (Antonucci, 2008, 198). Finalmente, la diferencia entre el desenlace del hipotexto español y el de las adaptaciones francesas e italianas saca a la luz unos códigos de comportamiento personal y social meridianamente distintos de los que estructuran las comedias calderonianas.

A pesar de dichas similitudes con las reelaboraciones francesas e italianas, de la comparación puntual entre *El astrólogo fingido* y el *canovaccio* napolitano se desprende que este último básicamente conserva los núcleos diegéticos fundamentales del modelo calderoniano; además, la compulsa con las traducciones *distese* italianas y francesas nos inclina a pensar que nuestro *scenario* deriva directamente de *El astrólogo fingido*, y no a través de un texto intermedio.

El hecho de que también en el *scenari* se opte por un desenlace completamente distinto e invertido con respecto al calderoniano, no se explica, según quien escribe, con una diferente *visio mundi*, sino que, como apuntamos *supra*, depende de la reducción de las *dramatis personae* y, en particular, de la supresión del personaje de Carlos, sacrificado para transmitir sus funciones actanciales a Pollicinella, la máscara que no podía faltar en las puestas en escena napolitanas. Por lo tanto, este cambio obligó al desconocido adaptador a casar a Flaminio con Isabella y a Oratio con Vittoria.

Referencias bibliográficas

- Antonucci F. (2007), *Arcangelo Spagna adattore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, en Antonucci F. (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, Alinea, Firenze: 13-35.
- Antonucci F. (2008), *Dalla menzogna punita alla menzogna premiata: El astrólogo fingido di Calderón e le sue rielaborazioni italiane*, en Profeti M. G. (ed.), *La menzogna*, Alinea, Firenze: 189-200.
- Antonucci F. (2014), *¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, «Criticón», 122, <<https://journals.openedition.org/criticon/1175>> (2018-12-15).
- Antonucci F. (2017), *Lope de Vega y los scenari de la Comedia dell'arte*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», 23: 34-53.
- Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, Olschki, Firenze.
- Antonucci F., Vitse M. (1988), *Algunas observaciones sobre las dos versiones de la tercera jornada de La dama duende*, en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (28-29 de abril de 1997), «Criticón», 72: 49-72.
- Arellano I. (2006), *Cervantes en Calderón*, en Arellano I., *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main: 9-35.
- Calderón de la Barca P. (1994a), *The Fake Astrologer*, Oppenheimer M., Jr (tr. and ed.), a critical spanish text and english translation, Peter Lang, New York.
- Calderón de la Barca P. (1994b), *Love is not laughing matter (No hay burlas con el amor)*, Cruickshank D. W., Page S. (tr. and ed.), with an Introduction and Commentary, Aris & Philips, Waminster.
- Calderón de la Barca P. (2011), *El astrólogo fingido*, Rodríguez-Gallego F. (ed.), Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).

- D'Antuono N. (1999), *La comedia española en la Italia del siglo xvii: la commedia dell'arte*, en Sullivan H. W. et alii (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo xvii*, Tamesis, Londres.
- Franzbach M. (1982), *El teatro de Calderón en Europa*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Hilborn H. W. (1938), *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto University Press, Toronto.
- Lea K. M. (1934), *Italian Popular Comedy: A study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, 2 vols., Clarendon Press, Oxford.
- Marchante Moralejo C. (2002), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, Firenze: 7-58.
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo xvii*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Perrucci A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, (1699), edición facsímil, Cotticelli F. (ed.), *Parte seconda*, <<http://vecchiosito.bnnonline.it/biblvir/perrucci/index3.htm>> (2018-12-07).
- Pompejano V. (2007), *Le migrazioni testuali tra Italia e Francia dell'Astrólogo fingido: dal romanzo di Madeleine de Scudéry al teatro di Carlo Costanzo Costa*, en Antonucci F. (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, Alinea, Firenze: 91-125.
- Rodríguez-Gallego F. (2006), *Noticias de las dos versiones de El astrólogo fingido*, en Fernández López D., Rodríguez-Gallego F. (eds.), *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 456-465.
- Ruano de la Haza J. M. (1994), *La escenificación de la Comedia*, en Ruano de la Haza J. M., Allen J. (eds.), *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, Castalia, Madrid: 291-294.
- Vitse M. (2005), *Burla y engaño en las tres primeras comedias de Calderón*, en Couderc C., Pellistrandi B. (eds.), «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Casa de Velázquez, Madrid 2005: 345-356.
- Vitse M. (2011), *Don Fernand Centelles et don Diego de Luna, les faux astrologues de Thomas Corneille et de Pedro Calderón y Un caso de autoreescritura: El astrólogo fingido de Calderón*, «*Letras*», 63-64: 131-145, <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/caso-auto-reescritura-astrologo-fingido.pdf>> (2018-12-17).

ANGIOLA D'ORSI ANTE LO CÓMICO CALDERONIANO:
*AMORE, HONORE E POTERE*¹

Francesca Leonetti

1. Las reflexiones que se presentarán en este trabajo se insertan en un estudio lingüístico-filológico dedicado a la adaptación del drama de atribución calderoniana *Amor, honor y poder* por la cómica Angiola D'Orsi y tienen el propósito de analizar las estrategias traductoras utilizadas durante el proceso de apropiación del original.

A partir de principios del siglo XVII empezaron a llegar a Italia las compañías de actores españoles que presentaban en las tablas los trabajos de los grandes dramaturgos nacionales. Como ya han subrayado ilustres estudiosos, el contacto que tuvo la *Commedia dell'Arte*, en particular, y todo el teatro italiano con una espectacularidad basada en la convivencia de personajes y niveles tanto bajos y altos como cómicos y trágicos propició la producción de adaptaciones dramáticas, de re-escrituras y de versiones del español al italiano. Este nuevo material diegético produjo un enriquecimiento notable del repertorio italiano, que se adaptaba a los gustos y a los deseos del público². Gracias a su labor de cómica y traductora, Angiola D'Orsi fue una de las protagonistas de esa operación de me-

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

² Maria Grazia Profeti (2016) ofrece un panorama de los estudios sobre las relaciones entre el teatro áureo español y el teatro italiano. Dentro de la rica bibliografía cabe destacar además los siguientes trabajos: todos los volúmenes de la colección *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* (Profeti, 1996a; Profeti, 1996b; Profeti, 1997; Antonucci, 2007; Profeti, 2009a; Profeti, 2009b); Profeti (2002); D'Antuono (1996); Crivellari (2008). Para la difusión del teatro español en Florencia en el siglo XVII véanse Michelassi, Vuelta García (2004); Michelassi, Vuelta García (2013).

Francesca Leonetti, Roma Tre University, Italy, francesca.leonetti@uniroma3.it, 0000-0002-6444-8459
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Francesca Leonetti, *Angiola D'Orsi ante lo cómico calderoniano: Amore, honore e potere*, pp. 251-266, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.13, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrealpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

diación y de reajuste, moldeada sobre la interpretación de los dos sistemas ideológicos y dramáticos.

El nombre artístico de Angiolina aparece por primera vez en una licencia que el legado apostólico Benedetto Ubaldi otorga a la compañía de Domenico Bruni en 1638 y, tras el encuentro con Andrea D'Orsi, con quien luego se casará (Mamone, 2003: 428), su apellido figurará en los documentos con las oscilaciones gráfico-fonéticas de D'Orsi, D'Orso, Orsi y Orso³ (sobre la biografía de Angiola D'Orsi véanse los siguientes trabajos: Marigo, 1991; Grifi, 2011; Ferrone, 2014; Monaldini, 1995; Monaldini, 2001). La autora representó con su marido versiones italianas de comedias españolas, tales como *Il convitato di pietra* en 1660 y *Don Giglio de Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en 1666, y adaptó personalmente algunas obras calderonianas. Las adaptaciones que nos han llegado son *Di bene in meglio* (1656) de *Mejor está que estaba*, *Con chi vengo, vengo* (1666) de *Con quien vengo, vengo*, y, finalmente, *Amore, honore e potere* (1676)⁴ de *Amor, honor y poder*⁵.

Esta última corresponde a una de las primeras comedias atribuidas con certeza a Calderón⁶, estrenada en el viejo Alcázar de Madrid el 29 de junio de 1623, por la compañía de Juan Acacio Bernal, con motivo de la visita del príncipe de Gales a España. Se trata de una comedia palatina, tanto por la naturaleza de los conflictos, como por el rango de sus personajes. Su primera publicación se remonta al año 1637, con el visto bueno de su autor⁷. La intriga se desarrolla según los tres ejes temáticos

³ Utilizo la forma «D'Orsi» en coherencia con mis trabajos anteriores.

⁴ La actividad de traductora-adaptadora de Angiola debió de ser mucho más fecunda, con respecto a las obras que nos han llegado. En la nota introductoria de la segunda edición de *Con chi vengo vengo* de 1669 y en los paratextos finales de *Il finto medico* del mismo año – en los que aparece un listado de traducciones que estaban a punto de salir – emerge la preocupación punzante de la actriz por los daños recibidos a causa de algunas apropiaciones indebidas por parte de sus colegas.

⁵ De la edición de esta comedia se conservan tres ejemplares, dos en la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio de Bolonia (Sign. 8.Y.VI.39 op. 04) y uno en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (Sign: 35.5.A.24.2). Este último ha sido el texto que he consultado para llevar a cabo este trabajo. Se trata de un volumen coleccionado en 12º de sueltas (cartas [A]⁶B-D¹²E⁶ + numeración arábiga 1-96), en el que aparecen las siguientes piezas: Tomadoni [s. d.]; Orsi, 1676; Orsi, 1677; Ricci, 1673; Zoppio, 1634.

⁶ La pieza ha sido tradicionalmente considerada la primera obra de Calderón hasta 2011, año en el que Erik Coenen publicó la edición crítica de *La selva confusa* (Calderón de la Barca, 2011). El editor considera que la obra se representó el 7 de mayo de 1623, con el título de *Selvas y bosques de amor*.

⁷ Como detalla Zaida Vila Carneiro en su estudio textual, contamos con una rica tradición textual, de la que las primeras ediciones fechadas son atribuidas a Lope de Vega, bajo el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, como aparece en la *Parte XXIII de Comedias de Lope* y en la *Parte XXVIII de comedias de varios autores*. Por otro lado, se conservan algunas sueltas en la Biblioteca Nacional de España, en la British Library y en la Hispanic Society of America. Además de estos

anticipados en el título – el amor, el honor y el poder –, que se presentan en un conflicto constante dentro del complicado juego de alternancias conceptuales que se plantean a lo largo de la obra (véase a este propósito Vara López, 2011). La acción se pone en marcha con las recomendaciones que Enrico, hijo del conde de Salveric, dirige a su hermana Estela, a fin de que se retire en el castillo para evitar que el rey Eduardo, que ha salido de caza, la vea y se sienta peligrosamente atraído por ella. La voz de Flérida, hermana del Rey, que acaba de caer del caballo, interrumpe ese diálogo. Socorre a la dama Enrico, quien, en el intento de reanimarla, se enamora perdidamente de ella. Pero esta circunstancia ocasiona también el temido encuentro entre el rey Eduardo y Estela. De hecho, desde ese momento nace en el monarca inglés un deseo amoroso incontrolable, que lo llevará a ejercer sobre la joven todo su poder, a fin de que ceda a sus propósitos. La dama, ante tal insistencia y la intención explícita del Rey de abusar de su condición, empleará, en cambio, todas sus artes para defender su castidad y honor femenino. La intervención de dos miembros de la corte real, Ludovico y Teobaldo, enamorado el primero de Estela y el segundo de la hermana del monarca, se entrelaza con los conflictos principales para componer dos triángulos amorosos. Ninguno de los dos galanes será correspondido, y la comedia terminará con las bodas tanto del Rey y Estela como de Enrico y la Infanta.

2. Según las declaraciones presentes en los paratextos, Angiola D’Orsi procura realizar una reproducción fiel del original, con el fin de complacer a su lector. Es precisamente en estas páginas donde la cómica parece proporcionarnos unas indicaciones sobre sus estrategias de traducción, al declarar que no quiere acudir a «certi vezzi affettati di lingua toscana» (Orsi, 1676: 9), sino conservar el espíritu del original, preocupándose por respetar sus peculiaridades y operando, según la autora declara, «ogni studio per adirire ai sentimenti dell’autore o la proprietà dei suoi natali» (Orsi, 1676: 9).

A pesar de esas declaraciones introductorias, *Amore honore e potere* registra una constante oscilación entre fidelidad y alejamiento del texto fuente, que la traductora acomoda, con fina sensibilidad, al nuevo destinatario, anexionando el material español a su cultura. En concreto, la comedia italiana es fiel al hipotexto por lo que concierne a toda la estructura de la obra y al conjunto de su acción: *dramatis personae*, división en tres actos, duplicación de la trama y acción centrada en los amores de unos jóvenes. Asimismo, la cómica logra, con apreciable habilidad lingüística, la recreación perfecta de los cultismos léxicos y sintácticos que sostienen el armazón retórico español y reconstruye las metáforas, las antítesis y, sobre todo, los quiasmos de inspiración gongorina (Vila Carneiro, 2011).

testimonios, disponemos de las tres ediciones de la *Segunda parte de comedias* aparecidas en vida de Calderón, conocidas con las siglas QC, S y Q y de la póstuma a cargo de Vera Tassis, editada en 1686 (VT) (Calderón de la Barca, 2017: 75-128).

Sin embargo, como he podido analizar en otros trabajos (Leonetti, 2018; Leonetti, en prensa), el contexto de recepción impuso una serie de modificaciones obligadas en la traslación del original español al sistema dramático italiano, estrechamente relacionadas con la práctica teatral. De hecho, algunos segmentos del hipotexto están sometidos a ampliificaciones y explicitaciones, por medio de las cuales Angiola fragmenta la estructura original y la dinamiza. En otros, en cambio, la cómica opera una síntesis dramatúrgica, a través de la sustitución de largos monólogos con intercambios ágiles y con diálogos estereotipados, realizando cortes en el tejido retórico en correspondencia con las relaciones descriptivas y los conceptos e imágenes reiterados.

Además de estas intervenciones, en la comedia italiana destacan otros alejamientos más radicales del texto calderoniano. El nuevo destinatario requirió la reescritura de la *parte fissa* de los enamorados, exigiéndole a la cómica una mayor caracterización de ciertos rasgos, tales cuales el ritmo apremiante de las interacciones y su subtexto gestual, el uso reiterado de estilemas y de una marcada codificación lingüística. Esta operación produce una ampliificación de los juegos amorosos entre los enamorados, que los abre a la exaltación de la independencia femenina y al componente licencioso.

A propósito de esta ampliificación y antes de centrarme en los mecanismos que provocan la risa en los dos diferentes sistemas ideológicos y culturales, considero importante anotar que la tensión dramática calderoniana resulta aligerada en la adaptación precisamente por este juego amoroso entre los protagonistas, con su vaivén de manifestaciones contradictorias, propuestas amorosas explícitas, actitudes frívolas y falsos rechazos.

3. En la obra calderoniana el portador de la palabra cómica es el villano, quien interviene en unas escenas en las que se explotan motivos muy tradicionales del teatro del Siglo de Oro. Según las características funcionales de los personajes cómicos evidenciadas en algunos dramas calderonianos por Fausta Antonucci (1994), el villano puede presentarse como un «híbrido de gracioso y de villano cómico» (Antonucci, 1994: 31) que, si, por un lado, hereda su comicidad rústica del bobo de raigambre lopesca, por otro, tiene cierta relación con la figura del gracioso, sobre todo por su «frecuencia de intervención hablada» (Antonucci, 1994: 31) y su función convencional de contrapunto ridículo de los temas de la obra. Según la costumbre dramatúrgica de los nombres *parlanti*, sobre la que reflexionó, entre otros, Noël Salomon en su estudio sobre el villano bobo (Salomon, 1965), la onomástica anticipa la tosquedad y grosería del personaje.

La primera aparición de Tosco, el criado de la familia de Enrico, se coloca inmediatamente después del encuentro de Estela y el Rey y parece concebida como una escena suelta, de tipo entremesil, respondiendo a una técnica, según la definió Arellano, «de yuxtaposición, no de imbricación estructural» (Arellano, 2006: 47). De hecho, el breve diálogo que Tosco intercambia con el Cazador se inserta como una pausa en el desarrollo

diegético, la cual, sin involucrar a ninguno de los protagonistas, responde a la única finalidad de hacer reír.

CAZADOR ¡Hola! ¡Hao, pastor!
 TOSCO ¿A quién dan estas voces?
 CAZADOR A vos.
 TOSCO Yo no so hola, juro a Dios, y avísale que habre bien.
 CAZADOR ¡Hola! ¿Una palabra sola a un cazador no le oirás?
 TOSCO (Él es el hola no más porque aquí no hay otro hola. Piensa el lacayo que está con otro hola como él, que solo es su nombre aquel de hola acá y hola acullá, que no hay de aquestos criados -mirad qué dichosa gente- quien muera sópitamente, pues todos mueren oleados. No debe de hablar conmigo).
 CAZADOR Dime el camino en que estoy, que ni sé por dónde voy ni sé la senda que sigo. Corriendo el monte venía con otros monteros yo y en el monte me cogió el crepúsculo del día.
 (Calderón de la Barca, 2017: I, vv. 437-460)

PICCARIGLIO Che diavolo hai, che sempre ti lamenti?

FABIO Il salario mal pagato, la servitù poco gradita e la fatica gettata al vento. Credo che per disperazione s'habbino a convertire in tre legni di forca, per farmi far un salto mortale.

PICCARIGLIO Io non mi posso dolere dei miei padroni, poiché nella sua casa mangio a crepa panza, dormo quanto voglio e servo a punti di luna e fo l'amore con la massara.

FABIO Felice te che hai incontrato in così buona fortuna. Io son sicuro di aver una bravata per essermi trattenuto teco questo poco di tempo. Ma è tardi e più del padrone mi fa paura il crepuscolo, che potrebbe cagionarmi danno gravissimo.

(Orsi, 1676: 35, I, 8)

Como sabemos, el aspecto lingüístico representa una de las principales peculiaridades dramáticas para trazar la figura del villano rústico, cuya ignorancia y simpleza se ponen de manifiesto por su incapacidad de entender las palabras y las acciones. Sus discursos revelan una serie de confusiones verbales, que constituyen el fundamento en el que se apoya su comicidad (Calderón de la Barca, 2017: 31). Entre los recursos relacionados con la expresividad verbal reconocemos el uso del sayagués. Más que como estrategia cómica, el sayagués funciona como «señal de identificación» (Chauchadis, 2000), manifestándose en este texto en la alternancia fonética de algunas consonantes, la de 'l' por 'r' en la forma del subjuntivo «habre», por ejemplo, y en el uso de arcaísmos rústicos, como la forma «so» de la primera persona de singular del presente indicativo del verbo «ser».

El diálogo que se abre entre Tosco y el Cazador, los cuales acaban de encontrarse, se construye sobre un equívoco lingüístico por parte del villano, que, en lugar de responder al saludo del Cazador – «¡Hola! ¡Hao,

pastor!» –, sustantiva y humaniza la forma ‘hola’ – «Yo no so hola» –, como si quisiese marcar una diferencia estamental entre pastores y lacayos, pues ese saludo solía utilizarse con personas de rango inferior. En los versos siguientes, el juego cómico se enriquece gracias a otro expediente verbal, que aprovecha la homofonía entre el verbo ‘holear’, en su significado de ‘saludar a menudo’, ‘decir muchas veces hola’, y el verbo ‘olear’, en la acepción de ‘ungir a un enfermo’ – «que no hay de aquestos criados/ –mirad qué dichosa gente–/ quien muera sópitamente,/ pues todos mueren oleados» –. Gracias a ello, según el razonamiento de Tosco, los «holeados» tienen cierto privilegio pues, en caso de muerte súbita o imprevista – el «muere sópitamente», es decir, súbitamente del texto – reciben, a diferencia de los demás, la extrema unción.

En su primera intervención la figura de Tosco obedece, por lo tanto, a la convención literario-lingüística y a la técnica de caracterización dramática divulgada ya por Lope y luego explotada por Calderón para crear las situaciones cómicas de sus comedias. En estas, las formas dialectales corresponden a manifestaciones de una «psicología primitiva», según Ángel Valbuena Briones (1987: 57), las cuales «tienen como propósito el diseñar un tipo cómico, cuyos parlamentos ridículos entretienen y ofrecen solaz al público» (Valbuena Briones, 1987: 47).

En la comedia italiana nos encontramos con una redefinición dramática y cultural de los personajes bajos. Podemos afirmar que, en esa oscilación entre fidelidad y alejamiento a la que se aludía anteriormente, los pasajes cómicos son los que Angiola D’Orsi tuvo inevitablemente que someter a reformulaciones mucho más sustanciales, dejándole al texto original la función de inspiración temática. La autonomía de la escena cómica es evidentemente la responsable de su desplazamiento en la adaptación, donde, por razones supuestamente relacionadas con la praxis teatral, aparece más tarde, ocupando la *scena ottava*. A la pareja de Tosco y del Cazador se sustituye la formada por Fabio y Piccariglio, quienes se presentan como dos criados que se conocen y que están acostumbrados a charlar sobre sus suertes diferentes. Sus caracteres, al asomarse por primera vez al escenario, denuncian la recreación de la figura de los dos *zanni* de la *Improvvisa*, de los cuales Siro Ferrone detalla las características:

Immutabili paiono [...] le funzioni svolte dagli Zanni, generalmente distinti in due tipologie: un primo Zanni, astuto, intelligente, intrigante, capace di tessere e sciogliere i più complicati intrighi, avido di guadagni, insomma pratico ‘regista’ delle situazioni; un secondo Zanni, pasticcione, balordo e quasi demente, dotato di un fisico acrobatico e di insaziabili appetiti sessuali e gastrici, più simile a un diabolico folletto che a un servitore. (Ferrone, 2014: 85-86)

Esta recreación obedece a «la solita legge della duplicazione comica, che ama cercare, semplificando l’improvvisazione, il completamento di un tipo in un altro tipo somigliante» (Taviani, Schino, 2006: 265). Con

la variante de «Picariglio» – es evidente la relación con la figura literaria del ‘pícaro’ – aparecía en el escenario el gracioso de *La vida es sueño* en la adaptación de Giacinto Andrea Cicognini del año 1664 y en la de Mattias Maria Bartolommei de 1684, interpretado por Giovan Battista Fagioli (Michelassi, Vuelta García, 2009: 188). Además, «Picariglio» es el nombre del gracioso de *La regina statista d’Inghilterra e il conte di Essex* di Niccolò Biancolelli de 1674 (Biancolelli, 1674), una de las reescrituras del drama histórico *El conde de Sex* de Antonio Coello (Coello, 1638). La figura de Piccariglio, por lo tanto, lleva consigo toda una serie de características generalizadas y automatizadas. Entre estas, destaca una marcada libertad verbal, que se manifiesta por medio de un léxico más explícito según un repertorio estereotipado de vulgarismos fonéticos y de expresiones populares: «mangio a crepa panza, dormo quanto voglio e servo a punti di luna e fo l’amore con la massara». Ante la imposibilidad de reproducir el complicado juego homofónico y polisémico del texto calderoniano, Angiola renuncia a la búsqueda de una equivalencia, optando por un breve intercambio sobre temas triviales y muy trillados en la tradición de los *zanni*, tales como el del dinero, el de la fatiga y el del amor carnal. Fabio se queja de su sueldo, del desprecio que recibe de sus dueños y del mucho trabajo, elementos que, como él afirma, se van a convertir en los tres dientes de la horca que lo matará. Su suerte resulta muy diferente de la de Piccariglio que, como hemos anticipado en la cita, confiesa trabajar solo «a punti di luna».

Los dos textos – el original calderoniano y la adaptación de Angiola – vuelven a coincidir en la alusión al «crepúsculo», elemento verbal que se vuelve el motor principal y desencadenante de la risa. Como se puede leer al final de la secuencia que se ofrece arriba, los versos calderonianos – «en el monte me cogió / el crepúsculo del día» – están sometidos a una dilatación, que tiene la finalidad de explicitar el peligro: «più del padrone mi fa paura il crepuscolo, che potrebbe cagionarmi danno gravissimo». Frente a la falta de valor de Tosco y aprovechándose de su ignorancia, el Cazador fingirá la existencia de un señor ‘Crepúsculo’.

TOSCO	Lleve Barrabás el nombre. ¿El qué le cogió, señor?	PICCARIGLIO	E che cosa è questo crepuscolo?
CAZADOR	El crepúsculo.	FABIO	O che bestia, hai la barba al uso e non sai che cosa sia crepuscolo?
TOSCO	¿Es traidor o es encantado ese hombre? ¿Y cómo le cogió? ¿Hay tal? ¿Aquesto en el monte había? ¿Crepúsculo tiene el día? Y diga, ¿no le hizo mal?	PICCARIGLIO	Di questo sono ignorante, perché non l’ho mai veduto.
CAZADOR	(El villano se ha creído que es alguno que hace daño y ha de quedar con su engaño). En fin, hasta aquí he venido huyendo de aqese hombre.	FABIO	Non te ne curare neanche (voglio pigliarmi gusto con costui, poiché so la sua poltroneria). Il crepuscolo è un mostro spaventoso, che abita in questi paesi, grande come un elefante; getta fuoco daglocchi e non mangia che carne umana.

- TOSCO Diga ¿los hechos son buenos de aquese que por lo menos tiene peligroso nombre?
- CAZADOR (Con esto engañarle puedo, pues con esta industria mía lo que no la cortesía habrá de obligalle el miedo). Un hombre se traga entero y, si está con hambre, dos juntos.
- TOSCO ¡Oh, güego de Dios! ¿Tan güerte tiene el guargüero? Yo le llevaré, pardiez, hasta el castillo, que allí el Rey está –¡pese a mí!, ¡dos se zampa de una vez!–, que esta noche se ha quedado en Salveric, como digo. Yo apostaré que conmigo no tiene para un bocado. Yo vine por leña y vo sin ella; hablalle no puedo.
- CAZADOR (Él va temblando de miedo).
- TOSCO (Si él me agarra, muerto so). (Calderón de la Barca, 2017: I, vv. 461-496)
- PICCARIGLIO Oh poveretto me! E dove abita questa brutta bestia?
- FABIO Mezzo miglio lontano di qui.
- PICCARIGLIO Ohimé sento la puzza che mi ha ammorbato tutti i calzoni!
- FABIO Questa appunto è l'ora che esce fuori dalla grotta.
- PICCARIGLIO Mi moro di paura. Che strada ho da tenere?
- FABIO Io non so. Chi si può salvar si salva.
- PICCARIGLIO Caro fratello non mi abbandonare.
- FABIO Adio.
- PICCARIGLIO Aspetta che ti voglio portare in spalla.
- FABIO E che carità è questa?
- PICCARIGLIO Voglio farti questo servizio.
- FABIO E perché? Son forse stroppiato?
- PICCARIGLIO No che se viene il crepuscolo voglio avere un regalo da farli.
- FABIO Fermati di grazia.
- PICCARIGLIO Tu non mi scapperai.
- FABIO (Manco male, che per andar a casa ho trovato un asino che mi porta). (Orsi, 1676: 35-35, I, 8)

Notamos que el miedo que muestra Tosco a ser comido por ese monstruo cruel y hambriento (Vila Carneiro, 2015), que anda de noche en búsqueda de seres humanos y que es capaz de tragarse a un hombre entero «y, si está con hambre, a dos / juntos», está relacionado con la glotonería, otro rasgo imprescindible en la identificación del personaje. El habla del villano incorpora expresiones populares de estupor o terror, tales como «¡Oh, güego de Dios!, ¿Tan güerte tiene el guargüero?», donde este último término, como señala Zaida Vila Carneiro en su edición crítica (Calderón de la Barca, 2017: 167, nota 484), parece ser, por analogía con las formas anteriores – «güego» y «güerte» –, una deformación lingüística de «gargüero», variante a su vez de «garguero». Estas expresiones aparecen intercaladas en los versos, interrumpiendo frecuentemente el diálogo con el Cazador, quien, dirigiéndose al público y confiando en su complicidad, da aviso de la burla que le va a gastar al bobo.

Angiola, aun conservando el juego verbal del crepúsculo y el recurso retórico de la hipérbole que sustancia la broma, construye otro texto alrededor de estereotipos pertenecientes a la comicidad peculiar de la *Commedia dell'Arte*, la cual permite una exitosa codificación dramática del *papel risible*. En la adaptación italiana se registra un error de traducción, procedente, con mucha probabilidad, de un defecto de lectura de la expresión «Lleve Barrabás», muy frecuente en boca de personajes de condición humilde. De hecho, a la luz de la fidelidad que la cómica demuestra respecto a las referencias cultas de tipo mitológico y bíblico, excluiría el desconocimiento de este personaje del Nuevo Testamento y me inclinaría a creer que la confusión interpretativa fue determinada por una mala lectura o por un error de imprenta. Angiola pudo leer o creyó entender 'llevar barba', lo cual, en la reconstrucción del discurso cómico, la induce a encontrar una solución coherente en la nueva situación. Será Fabio el que, burlándose de Piccariglio, manifestará su sorpresa al entender que el otro, aun llevando «la barba al uso», no conoce a Crepúsculo.

Además de la caracterización verbal, en la parte final de este diálogo destacan en los dos textos, de manera muy evidente, las diferentes modalidades de creación de la semántica de la comicidad. Si Tosco piensa llevar a Crepúsculo al castillo, contando con la protección y defensa del Rey, a Piccariglio se le ocurre otra solución, relacionada con la presencia, ineludible en la *Commedia dell'Arte*, del elemento mímico-gestual y, por lo tanto, del movimiento escénico. Es también en esta secuencia donde las dos máscaras italianas caracterizan y personalizan sus perfiles bufonescos suscitando, en los dos canales de comunicación – el intradramático y el metadramático – gran hilaridad. Piccariglio le pide a Fabio que se suba a sus hombros para llevar algo que ofrecerle a Crepúsculo hambriento y Fabio goza del ventajoso resultado de su burla, al tener ahora a su disposición un asno que le lleva a su casa. Estamos ante el expediente comprobado del *lazzo del cavalcare*, que permite al actor exhibirse en posiciones de desequilibrio corporal e interactuar con el otro *zanni* para provocar el consabido efecto cómico (Capozza, 2006: 27). En el primer acto encontramos otra aparición del villano, esta vez en una escena de 114 versos, al lado de Estela.

ESTELA	Antes que venga te irás.	STELLA	Avanti ch'egli venga, partirai.
TOSCO	(¿Antes que venga me he de ir? Él sin duda ha de venir. ¿Qué tengo que saber más?).	PICCARIGLIO	Dunque egli ha da venire. Oh povero me!
ESTELA	(Alerta está el enemigo; velar, honor, me conviene).	STELLA	Allerta, onore, che il nemico è vicino!
TOSCO	(Yo apostaré que si viene topa primero conmigo).	PICCARIGLIO	Se l'è così vicino, il primo che l'incontra sarò io.
ESTELA	(Entremos en cuenta, honor. ¿Cómo podré defenderme?).	STELLA	Facciamo i nostri conti. Come potrò difendermi?
TOSCO	(No es lo peor el comerme; el mascarme es lo peor).	PICCARIGLIO	La padrona fa i conti e io ho da rendere di settimana.

- ESTELA (El poder de un rey es rayo que lo más alto abrasó).
- TOSCO (Si aquesto supiera yo, me pusiera el otro sayo...).
- ESTELA (La industria y el nombre valga, pues no hay resistencia ya).
- TOSCO (...que este es el nuevo y saldrá muy manchado, cuando salga).
- ESTELA (Direle que he de pagar lo que a mi mismo honor debo).
- TOSCO (Diré que es el sayo nuevo, que me deje desnudar).
- ESTELA (Si en su apetito se ciega, dareme muerte).
- TOSCO (No hay más; seré un segundo Juan Bras del vientre de la gallega. Pero mejor será ir donde no me halle jamás).
- ESTELA Pues, Tosco, ¿dónde te vas?
- TOSCO Tengo un poco que dormir; duerme tú por vida mía.
- ESTELA Yo no dormiré. ¡Ay de mí!, porque me ha de hallar así el crepúsculo del día.
- TOSCO ¡Pésete quien me parió!
¿Qué es lo que dices, señora?
¿Con eso sales agora?
No en vano le temo yo.
(Calderón de la Barca, 2017: I, vv. 751-790)
- STELLA Il potere di un re è un fulmine, che le più alte torri incenerisce.
- PICCARIGLIO Non solo mangiato, ma abbruciato ancora. Oh questo è peggio!
- STELLA Ma che valerà l'industria dove non vale la resistenza.
- PICCARIGLIO Mi spiace che'l me sporcarà tutto el vestito.
- STELLA Gli saprò dire ciò che si conviene al mio onore.
- PICCARIGLIO Gli dirò ch'aspetti che mi spoglio, poiché il vestito è novo.
- STELLA E se si accieca nei suoi desideri, mi ucciderò.
- PICCARIGLIO Sarà meglio che vadi a fare i fatti miei.
- STELLA Dove vai?
- PICCARIGLIO A riposare. Faresti bene a riposare anche voi ancora.
- STELLA È impossibile che dorma. Qui mi ha da trovare il crepuscolo del giorno.
- PICCARIGLIO O che sia maledetto il crepuscolo!
(Orsi, 1676: 41-42, I, 11)

La función de Tosco es la de cerrar bien la puerta de la habitación de su señora y vigilar para que no entre nadie. Sin embargo, la venida de Crepúsculo, casi una personificación del infantil Coco, parece su única preocupación, la cual se superpone a la de Estela por la defensa de su honor, gracias a unos cruces verbales que, lejos de solucionar el equívoco, confirman al villano la existencia de la terrible criatura. Las redondillas centrales de la escena se desarrollan según una estructura paralela de discursos autónomos en apartes – el de Estela y el contrapunto de Tosco que, incluso en un momento de intensa tragicidad, se exhibe en disparates ridículos –. Buen ejemplo de estos es la confusión verbal que crea al presentarse como «un segundo Juan Bras / del vientre de la gallega», queriendo aludir, naturalmente, al personaje literario de Jonás en el vientre de la ballena. El desdoblamiento de expectativas y de planos semánticos entre criado y ama suscita, en su contraposición puntual y sistemática, un inmediato efecto cómico. A la intención declarada por Estela de quitarse la vida frente al ciego apetito del Rey se contra-

pone la preocupación de Tosco por su sayo nuevo, que saldría manchado y estropeado del impacto con Crepúsculo. Cuando Ludovico y el Rey, ambos rebozados, llaman a la puerta de la habitación de Estela para que el soberano emprenda el asalto final al honor de la joven, la cobardía proverbial del villano se muestra por medio de la única posibilidad de supervivencia para un hombre incapaz de defenderse, la huida y el abandono de su ama, porque, como él afirma, «mientras la come [Crepúsculo], pues sé / que en mí por diferenciar / hará lo mismo» (Calderón de la Barca, 2017: vv. 828-820).

En esta secuencia, cuando el criado interactúa con la dama, la adaptación sigue bastante fielmente el original, reproduciendo el paralelismo y la construcción binaria de las antítesis semánticas. Debe notarse, sin embargo, que Piccariglio escucha y comenta las palabras de Estela, diversamente de lo que ocurre en Calderón. El texto italiano aprovecha la recuperación del tema del crepúsculo para añadir elementos a la caracterización del *zanni* ingenuo y ridículo, desprovisto de valores morales y fuera del contexto ideológico y cultural en el que se desarrolla la acción dramática. Asimismo, con la adición de pocos elementos, la cómica muestra su habilidad en aclimatar el texto al nuevo contexto de recepción: sustituye el sayo del villano español con el vestido del *zanni*, por la naturalización del personaje cómico, y reincide en el tema del dinero. También aquí se crea un equívoco lingüístico entre «i conti» que Stella echa para organizar su defensa y los correspondientes de Piccariglio («e io ho da rendere (i conti) di settimana»). Además, si el villano, según una *gradatio* verbal, temía el impacto con los crueles dientes del monstruo que lo masticaría antes de comérselo, Piccariglio sigue interpretando de manera defectuosa las palabras de Stella – «Il potere di un re è un fulmine, che le più alte torri incenerisce» – y exclama, temblando: «Non solo mangiato ma abbruciato ancora. Oh questo è peggio». Se trata de la última aparición de Piccariglio en la comedia italiana, en la que no se reproducen las demás intervenciones cómicas que aparecen en su fuente.

En el segundo acto de la comedia española Tosco interrumpe el soliloquio de Enrico, el cual se reprocha su incapacidad de declarar su amor a la infanta Flérida. Notamos nuevamente que las apariciones de Tosco nunca aportan elementos diegéticos, siendo, en cambio, interpolaciones cómicas construidas sobre la ignorancia y las maneras inadecuadas del villano en sus discursos con un personaje noble.

TOSCO	Pasé por lo aposentos, que estaban todos vestidos tan galanes, tan pulidos que el verlos daba contentos y el imaginarlo alegre.
ENRICO	Salte del jardín; acaba.
TOSCO	En uno vi un reis que estaba habrando con una negra, que el que a la puerta está dijo: «Estos tapices son la historia del rey Salmón

y la reina que se va».
 ENRICO Sabá y Salomón. [...]
 TOSCO Bueno es aqueso, pardiez.
 ¿Es mucho errarse una vez?
 Pero en el jardín vi más.
 ENRICO Vete de aquí.
 TOSCO He de decillo
 y en diciéndolo me iré.
 En una huente miré
 una fulana de oவில்.
 ENRICO Fábula de Ovidio.
 TOSCO Sí,
 fábula de olvido era
 y pasó desta manera.
 (Calderón de la Barca,
 2017: II, vv. 1409-1447)

Tosco intenta describir a Enrico las obras de arte que se encuentra saliendo al jardín. En este caso, la situación lúdica se construye alrededor de toda una serie de deformaciones lingüísticas de referencias cultas que su amo, indignada y nerviosamente, corrige, aclarando su discurso: «Salmón» por Salomón, «la reina que se va» por la reina de Sabá, «fulana de oவில்» y «fábula de olvido» por Fábula de Ovidio. Refuerzan la hilaridad de la situación las reacciones de Tosco que, molestándose por las continuas rectificaciones que interrumpen su cuento, repite en su defensa: «¿Es mucho errarse una vez?».

Después de pocos versos Tosco se topa con el Rey que, fingiendo ser una estatua, espera a Estela en el jardín. Es en este espacio de los secretos y de los amores donde Tosco realiza una descripción de la dama, en la que la visión idealizada de la mujer aparece distorsionada y opuesta a la de su amo. De hecho, en las palabras de Tosco, los estereotipos de la belleza de la época están sometidos a una caricaturización: Estela es «coja y mulata», «zurda y tuerta», tiene «seis dedos en la mano» y «una sarna le acompaña»; los dientes son «vecinos de su boca, / que se mudan a otra casa» y, entre otras cuatrocientas cosas más que Tosco declara poder contar, su cabeza, quedándose sin pelo, parece «el huevo de una avestruz» (Calderón de la Barca, 2017: vv. 1579-1621).

A lo largo de todo el acto tercero, mientras Enrico y Estela se enfrentan a los peligros causados por la presencia de una fuerza hostil representada por el Rey, Tosco, si bien tendría que ser siempre fiel a su amo, por su cobardía, intenta esconderse o escaparse. En realidad, permanece siempre al lado de Enrico y de su hermana Estela, participando en el desenlace final.

4. Estas calas que he venido presentando ofrecen algunos ejemplos del humor verbal que caracteriza a los personajes 'bajos' durante el proceso de aproximación del texto-fuente a la práctica teatral italiana. El villano rústico obedece a la peculiar identificación lingüística elaborada por medio del uso cómico del sayagués y completa su connotación gracias a una serie de estereotipos caracteriales, que expresan ingenuidad, cobardía, materia-

lismo y la casi total ausencia de valores morales. En el intercambio dialéctico con sus amos emerge la «confrontación continuativa de dos lógicas y dos mundos distintos» (Antonucci, 1994: 32) e impermeables. Su simpleza, su incapacidad de entender la palabra y las acciones dan lugar a unas confusiones verbales aún más evidentes en las alusiones mitológicas y bíblicas, que el villano somete a unas alteraciones y acomodaciones léxicas.

En conformidad con la máscara del *zanni*, la cómica amolda su fuente a los tópicos léxicos y lingüísticos italianos, intensificando el componente mímico-gestual y los movimientos de las figuras cómicas. En esta adaptación registramos una intervención masiva de reducción dramática: si el villano calderoniano se desplaza con sus amos – Enrico y Estela – a lo largo de los tres actos de la obra, en un *crescendo* de expedientes farsescos y de disparates verbales que culminan en la desmitificación de la mujer, el *zanni* italiano hace gala en la primera jornada de sus *lazzi verbali*, basados en la dificultad de comprensión del mundo y en la distorsión lógica y lingüística, que se conjugan con los *acrobatici* y con los *di paura* (Capozza, 2006: 16; 56; 244) y desaparece en las otras dos, sin dejar huella alguna de su presencia.

Los motivos de estos cortes se pueden rastrear en los elementos peculiares de la fórmula de la re-escritura. Como ya se ha anticipado, en lugar de la severa postura ideológica de los protagonistas calderonianos, la comedia italiana pone en escena el cortejo del galán frente a las actitudes frívolas y la fingida esquividad de la dama. Ese peculiar galateo se sostiene con un léxico explícito y licencioso, que traslada el texto italiano a un nivel diferente de caracterización semántica. Por esta razón, la escaramuza amorosa extiende la comicidad a otros personajes y reemplaza la tensión trágica que se establece entre los protagonistas calderonianos. De hecho Stella, además de determinada y autónoma, es una mujer frívola que afronta el evento trágico de la ofensa de su honor con una actitud decidida, burlándose, en algunas ocasiones, del Rey y produciendo el efecto cómico en un público que conoce de antemano las intenciones de la dama y disfruta divertido de los audaces «dimes y directes». Esos juegos verbales del texto italiano pudieron llevar a Angiola a considerar innecesarias las múltiples intervenciones del agente cómico. Así que la re-semantización dramática de las *parti fisse* compensaría la reducción del papel cómico. Es más, la distancia que caracteriza al personaje cómico en los dos contextos dramáticos y culturales requirió, como he intentado demostrar, una laboriosa re-escritura que Angiola pudo restringir solo a algunos momentos farsescos, brindando al público italiano una pieza que exhibe un extraordinario dominio de las herramientas lingüísticas, cómicas y literarias y que alcanza, en el repertorio italiano, una autonomía indiscutible.

Referencias bibliográficas

Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da Siro Ferrone, coord. Francesca Simoncini, Università di Firenze (<http://amati.fupress.net>)

- Antonucci F. (1994), *Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad*, «*Criticón*», 60: 27-34.
- Antonucci F. (a cura di) (2007), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo tra Italia e Francia*, Alinea, Firenze.
- Arellano I. (2006), *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Iberoamericana, Madrid.
- Biancolelli N. (1674), *La regina statista d'Inghilterra e il conte di Essex*, Giovanni Recaldini, Bologna.
- Calderón de la Barca P. (2011), *La selva confusa*, Coenen E. (ed.), Reichenberger, Kassel.
- Calderón de la Barca P. (2017), *Amor, honor y poder*, Vila Carneiro Z. (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- Capozza N. (2006), *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte*, Dino Audino, Roma.
- Chauchadis C. (2000), *Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón*, «*Criticón*», 80: 155-168.
- Coello A. (1638), *El conde de Sex*, Imprenta de Juan Saperá, Barcelona.
- Crivellari D. (2008), *La recepción del teatro clásico español en Italia*, «*Cuadernos de Teatro Clásico*», 24 (1): 189-249.
- D'Antuono N. L. (1996), *El repertorio calderoniano de la commedia dell'arte*, en Arellano I. et al. (ed.), *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO, LEMSO / GRISO*, Toulouse / Pamplona 1996: 141-149.
- Ferrone S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino.
- Grifi M. (2011), *Sulle tracce di Angiola D'Orso, comica e traduttrice dallo spagnolo nella seconda metà del Seicento*, Tesis doctoral.
- Leonetti F. (2018), *La industria femenina ante los ataques de un rey: reflexiones sobre la adaptación de Amor, honor y poder de Angiola d'Orsi*, «*Artifara*», 18: 293-306.
- Leonetti F., *Angiola D'Orsi y la traducción de Amor, honor y poder*, en prensa.
- Mamone S. (2003), *Serenissimi fratelli, principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei*, Le Lettere, Firenze.
- Marigo M. (1991), *Angiola D'Orso, comica dell'Arte e traduttrice*, «*Biblioteca teatrale*», 18: 65-84.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2004), *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «*Studi Secenteschi*», XVI: 67-137.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2009), *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei (con un catalogo delle sue commedie)*, en Profeti M. G. (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, vol. VI, Alinea, Firenze: 119-189.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2013), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I. Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei, Alinea, Firenze.
- Monaldini S. (1995), *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, «*Archiginnasio*», 90: 33-164.

- Monaldini S. (2001), *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, LIM, Lucca.
- Orsi A. (1676), *Amore, honore e potere*, Giacinto Turlino, Brescia.
- Orsi A. (1677), *L'Armida impazzita*, Demetrio Degni, Modena.
- Profeti M. G. (1996a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1996b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1997), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2002), *La recepción del teatro áureo en Italia*, en Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*. Firenze, Alinea, Firenze: 15-16.
- Profeti M. G. (a cura di) (2009a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti. La Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2016), *Percorsi teatrali tra Italia e Spagna*, en Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, Olschki, Firenze: 15-28.
- Ricci F. (1673), *Il Floridoro*, dramma per musica, Piccini, Macerata.
- Salomon N. (1965), *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Bordeaux 1965 [trad. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985].
- Taviani F., Schino M. (2006), *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze.
- Tomadoni S. [s. d.], *Gli amori sfortunati di Pantalone*, Domenico Lovisa a Rialto, Venezia.
- Valbuena Briones A. (1987), *Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón*, «Thesaurus», 42, 1: 47-59.
- Vara López A. (2011), *Del concepto a la forma: la dualidad en Amor, honor y poder*, en Azaustre Galiana A., Fernández Mosquera S. (eds.), *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 507-512.
- Vila Carneiro Z. (2011), *Amor, honor y poder: las huellas del gongorismo en las primeras comedias de Calderón*, en Azaustre Galiana A., Fernández Mosquera S. (eds.), *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 535-543.
- Vila Carneiro Z. (2015), *El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón*, en Murillo Sagredo J., Peña García L. (eds.),

Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas,
Biblioteca Nueva, Madrid: 217-226.
Zoppio M. (1634), *Admeto*, Nicolò Tobaldini, Bologna.

CON CHI VENGO, VENGO DI MICHELE DELLA MARRA
FRA CALDERÓN DE LA BARCA E ANGIOLA D'ORSO¹

Federica Cappelli

Premessa

Negli ultimi dieci anni almeno, l'interesse crescente, e sempre più spesso incanalato in ricerche strutturate, verso la prima ricezione italiana della letteratura spagnola seicentesca, in generale, e del teatro, in particolare, ha condotto a risultati e ritrovamenti importanti e talvolta inattesi². Dopo un lungo e oscuro periodo di noncuranza, tassello dopo tassello, sempre più si è fatto luce sull'affascinante mosaico della 'nuova vita' che le opere teatrali nate dagli ingegni spagnoli ricevettero in Italia sotto forma di riscritture e adattamenti di varia natura. Malgrado tanto impegno e operosità da parte degli specialisti del settore, tuttavia, restano ancora alcune zone d'ombra che vale la pena di riscoprire o che, piuttosto, in quanto appena 'rischiarate', necessitano di essere ulteriormente esplorate. Un esempio in tal senso ci viene dalla fortuna italiana della commedia calderoniana *Con quien vengo, vengo*, che ha conosciuto ben due riscritture seicentesche: la prima, di Michele della Marra, pubblicata a Napoli nel 1665, e la seconda, di Angiola D'Orso, che vide la luce in tre edizioni datate 1666, 1669 e 1671 e uscite, rispettivamente, a Ferrara, a Ferrara e Bologna e infine a Roma (Marchante Moralejo, 1996: 29-30).

¹ Il presente studio è stato condotto nell'ambito del PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinato da Fausta Antonucci.

² Sul teatro aureo in Italia si vedano, per esempio, Profeti (1996a); Profeti (1996b); Profeti (1997); Profeti (2000); Profeti (2002a).

Con quien vengo, vengo di Calderón de la Barca

L'opera di Calderón, che si fa risalire con non poca incertezza agli anni '30 del XVII secolo³, appartiene al genere della *comedia de enredo amoroso* ed è costruita su una fitta e intricatissima trama di equivoci, travestimenti, scambi di identità e scene notturne, il tutto reso ancor più appetibile, agli occhi dell'esigente pubblico spagnolo, dall'introduzione di un altro ingrediente essenziale, all'epoca, per il successo di uno spettacolo teatrale, ovverosia il motivo dell'onore; del resto – come suggerisce Ángel Valbuena Briones nella *Nota preliminar* alla sua edizione della commedia compresa nelle *Obras completas* da lui curate –, lo stesso titolo della *pieza* dichiara da subito la più specifica affiliazione del testo al sottogenere delle *comedias de honor*: *Con quien vengo, vengo* riecheggia infatti una legge dell'onore cavalleresco, secondo la quale «en una pendencia se debe siempre defender al que se acompaña, sea quien fuere el adversario» (Calderón de la Barca, 1956: 1126a-b).

Difficile riassumere la trama complessa e avviluppata della commedia calderoniana, in cui i fraintendimenti si affastellano senza soluzione di continuità a livelli parossistici fino all'anelato scioglimento finale; mi limiterò, pertanto, a riferire l'essenziale, utile ai fini dell'analisi comparativa su cui si centra il presente lavoro. Alla base dell'intreccio dell'opera, ambientata a Verona, vi è, come di consueto nel teatro *de enredo amoroso*, una storia di corteggiamento, che, nel caso specifico, un *galán*, don Juan, rivolge da più di due anni a una dama, Leonor. Quando la schiva Lisarda, sorella di Leonor, scopre tramite una lettera⁴ la relazione fra i due, temendo per l'onore familiare, decide di assumere l'identità della *criada* di Leonor – Nise – così da poterla accompagnare all'incontro notturno con don Juan: in questo modo è convinta di poter controllare i due amanti ed evitare mali maggiori. È così che Lisarda conosce il nobile Octavio, che a sua volta, però per puro divertimento, si fa passare per il servitore dell'amico don Juan, Celio: Lisarda e Octavio trascorrono tutto il tempo dell'appuntamento a conversare, vicendevolmente ammirati dalla cultura e dallo spirito che li contraddistingue. A partire da questi due primi scambi di identità si origi-

³ Cfr., ad esempio, Reichenberger, Reichenberger (1970: 270) e Higashi Díaz (2013: 191); altri, fra cui Á. Valbuena Briones (*Nota preliminar* a Calderón de la Barca, 1956: 1126b, t. II), la attribuiscono invece agli anni '40. Della commedia esiste anche una *refundición* ottocentesca ad opera di Manuel Bretón de los Herreros (cfr. Ruiz Vega, 1998).

⁴ Sulla funzione della *carta* nella commedia si veda Higashi Díaz (2013: 191-192), dove la lettera è vista come «columna vertebral que, de acuerdo a la *variatio* de la época, se presenta con dos perfiles muy distintos. Así, la función prologal del *papel* en la primera jornada da paso, durante la tercera jornada, a otra función: el *papel* como auxiliar en la construcción del suspenso o tensión dramática producido por la presentación de un enigma y la dilatación del proceso de resolución [...]» (corsivo nell'originale).

na l'equivoco che porterà all'infittirsi sempre più complicato della trama. Lisarda, infatti, che in un primo momento crede di essersi innamorata di un servo, successivamente, confondendo Octavio con don Juan, penserà, e temerà, che l'oggetto delle sue attenzioni sia, invece, l'amante di sua sorella, mentre Octavio, similmente, avrà il timore di essere incorso in una relazione socialmente squilibrata, essendosi innamorato, come crede, della serva Nise. Dopo una serie di peripezie, complicazioni e duelli in nome dell'onore, i nodi finiranno per sciogliersi, ciascuno si riapproprierà della sua identità e la commedia potrà concludersi con i consueti matrimoni di rito, secondo i noti canoni della *comedia nueva*.

Degna di nota, sia ai fini della presente indagine, sia come ulteriore manifestazione dell'estro creativo, ma soprattutto dell'abilità e grazia espressiva di Calderón, è la figura del *gracioso* Celio, che si distingue per un eloquio ostentatamente e forzatamente erudito e artificioso, che va oltre il tipico linguaggio arguto di questa figura chiave del teatro spagnolo del Seicento; ne deriva una connotazione comica alquanto marcata e giocata, essenzialmente, sull'incolmabile scarto presente tra il suo infimo status sociale, da un lato, e, dall'altro, la sua maniera di esprimersi ricercata e spesso dilatata in estesi monologhi caratterizzati da una sintassi elaborata, ipotattica, quasi tendente al gongorismo⁵.

Questo breve ripasso dei tratti essenziali della commedia calderoniana sembra sufficiente a suggerire e a giustificare il perché di una sua scelta per le due citate trasposizioni italiane: la trama vivace e ricca di colpi di scena, la componente comica dovuta ai continui scambi di identità e ai conseguenti fraintendimenti, la materia amorosa, resa ancor più accattivante dall'aggiunta del motivo del *pundonor*, unitamente all'ambientazione italiana – come ha rilevato Elena Marcello nel suo studio dedicato alla versione proposta da Angiola D'Orso (Marcello, 2010: 243) –, ne fanno un ipotesto ideale per essere riproposto, in una nuova veste teatrale, al pubblico italiano, già avvezzo agli adattamenti di commedie aeree spagnole e, in particolare, calderoniane⁶, la cui penetrazione nell'ambiente culturale della penisola trova così una conferma ulteriore.

In quanto allo stato degli studi sui due rifacimenti in questione, un primo approccio critico risale a un ormai lontano saggio di Cantella del 1923 (Cantella, 1923); qui lo studioso, pur dando conto dell'esistenza di entrambi gli adattamenti, dopo un lungo indugiare sull'intreccio della commedia spagnola, si sofferma soltanto, e in maniera molto sommaria, sulla derivazione di Angiola D'Orso, dichiarando di non poter aggiungere nulla su quella di Michele della Marra per non disporre, evidentemente, del testo. Dopo un lungo periodo di silenzio, un rinnovato interesse per le

⁵ Per uno studio sul personaggio del *gracioso* in *Con quien vengo, vengo* e sui suoi strumenti espressivi, rimando a Lázaro Niso (2017).

⁶ Si vedano, a tal proposito, Marchante Moralejo (1996: 17-63) e Profeti (2002b); sul caso delle trasposizioni in musica, rimando a Profeti (2003).

riscritture italiane del teatro spagnolo dei secoli d'oro e, soprattutto, il ritrovamento del testo della traduzione di Michele della Marra hanno dato luogo, in tempi molto recenti, a un piccolo drappello di studi di maggiore interesse: mi riferisco, per quanto riguarda la versione di della Marra, a un articolo del musicologo Paologiovanni Maione uscito nel 2015, nel quale, per la prima volta, si offrono alcune riflessioni di base su questa prima riscrittura (Maione, 2015); in quanto all'adattamento dell'attrice della *Improvvisa*, invece, è possibile rimandare al già citato articolo di Elena Marcello uscito nel 2010, nonché a una sezione del volume di Aristide De Ciuceis, del 2015, sulla riscrittura scenica della «commedia regolare spagnola» nel Seicento italiano, dove si analizza, fra gli altri, questo testo della D'Orso (De Ciuceis, 2015: 111-140).

Per i fini del progetto a cui si ricollega il presente studio, mi sono proposta di approfondire soprattutto la lettura della prima versione italiana di *Con quien vengo, vengo*, avvalendomi, però, anche di un triplice confronto fra l'originale calderoniano, tale prima riscrittura e quella successiva di Angiola D'Orso.

L'adattamento di Michele della Marra (1665)

Sull'autore del primo adattamento di *Con quien vengo, vengo*, Michele della Marra, non si hanno molte notizie: cosentino, svolse la mansione di segretario del duca di Girifalco e si dovette dedicare occasionalmente alle lettere; risulta, però, interessante – poiché sintomatico di una sua certa affermazione – che già Nicolò Toppi, nel 1678, lo menzioni nella sua monumentale *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno delle famiglie, terre, città e Religioni...*, alludendo anche alla sua versione della commedia calderoniana: «Michele della Marra, di Cosenza, segretario del duca di Girifalco, ha tradotto in Italiano la commedia di D. Pietro Caldarone, con chi vengo, vengo, in Napoli, per Novello de Bonis, 1665, in 8» (Toppi, 1668: 336a)⁷.

Tale traduzione nasce, dunque, in seno a un'aristocrazia napoletana dedita allo svago colto, al passo con le mode del tempo, fra le quali gli allestimenti teatrali giocavano un ruolo decisamente dominante; in tale contesto, i rapporti fra la commedia spagnola e le scene italiane erano particolarmente serrati. Inoltre, soprattutto in ambito partenopeo, la rappresentazione di un adattamento di un'opera spagnola costituiva un'oc-

⁷ Come segnala Marcello (2010: 242, nota 15), anche Francesco Saverio Quadrio dà conto della traduzione di Michele della Marra nel terzo volume del suo *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (Quadrio, 1743: 359), mentre Leone Allacci gli attribuisce un'opera comica, uscita postuma nel 1694, dal titolo *Anello incantato*, ma non fa cenno alla sua traduzione della commedia di Calderón (cfr. [Allacci] 1755: 86-87); su segnalazione della Marchante, si trova citata anche in Brindicci (1994) *apud*: Marchante Moralejo (1996: 57).

casione per rendere omaggio e dichiarare la propria fedeltà alla corona di Spagna: è questo, appunto, il caso del composito spettacolo che il duca di Girifalco allestisce nella sua nobile dimora nel 1665 e che ha come momento centrale la rappresentazione di *Con chi vengo vengo*, versione italiana, appunto, dell'omonima opera calderoniana, che Michele della Marra arricchisce di una compagine di parti in musica. Nel frontespizio dell'unica edizione di cui si ha contezza, che ho consultato nell'esemplare del Fondo San Martino della Biblioteca Nazionale di Napoli (della Marra, 1665)⁸, si dichiara infatti esplicitamente, non solo che lo spettacolo è rappresentato, direi amatorialmente, dai «familiari» del duca di Girifalco nella sua casa, ma anche, a conferma di quanto appena detto, alla presenza di Pascual de Aragón, «Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Cardinale D'Aragona, Viceré, e Capitan Generale», al quale la commedia è per l'appunto dedicata. L'ossequiosa dedica al Cardinale è scandita dalle consuete formule di *captatio benevolentiae*, in cui della Marra si appella all'indulgenza del destinatario dichiarando la modestia delle sue ambizioni⁹ e soffermandosi sullo stile nudo «d'abbigliamenti e di lisci rettorici» che caratterizza il suo *modus scribendi*. Singolare, dopo la conclusione della dedica, la chiosa dello stampatore, che per maggiore precauzione si rivolge «A chi legge» avvertendolo del superamento delle unità aristoteliche che caratterizza il teatro spagnolo e, di conseguenza, anche dei suoi adattamenti italiani:

Le Castigliane penne eruditissime in ogni genere di componimenti, nauseando talora i ristretti canoni d'Aristotile e degli altri antichi, nella tessitura delle comiche invenzioni, sono uscite bene spesso dalle lor regole. Onde, sarà tua cortesia, generoso Lettore, rivolger gli occhi con quest'attenzione alla presente fatica [...] (M, p.s.n.).

Terminati i due paratesti, ha inizio il cosiddetto testo-spettacolo, che, in virtù della sua natura multiforme, oltre alla commedia vera e propria, consta di una serie di scritti minori; nella fattispecie, troviamo, in apertura di spettacolo, un *Anteprologo* costituito da un dialogo tra due nipoti del duca di Girifalco¹⁰ e, a seguire, un *Prologo in musica* in cui due figure allegoriche, Confusione e Sdegno, dialogano con la divinità Vertunno;

⁸ Cito sempre il testo di Michele della Marra da questa edizione, che sarà indicata con la sigla M, seguita dall'atto, in numeri romani, e da scena e pagina in cifre arabe. Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, scioglio le abbreviazioni, distinguo *u* da *v*, regolarizzo l'uso dell'*h* non etimologica, introduco i segni diacritici e normalizzo interpunzione e uso di maiuscole e minuscole.

⁹ «Vaghezza d'esercitarsi in lodevoli trattenimenti, c'indusse a trasportare in Italiano idioma la Comedia di Don Pietro Calderone *Con quien vengo vengo*. Non con altra ambizione che di passarne l'ore d'una veglia tra gli scherzi di pochi tratti di penna, anziché d'una composizione ben ponderata» (M, p.s.n.).

¹⁰ «Appare la scena guarnita di broccati, e si rappresenta dalli Signori Duca d'Orta e D. Geronimo Caraccioli, Nipoti del Signor Duca» (M, p.s.n.).

dopodiché ha inizio la commedia, che, a sua volta, è inframezzata da due *balli* (M, 32; 71), nei primi due atti, e, in chiusura, una *Licentiateda in Musica* (M, 118-125), nella quale intervengono tre «lingue dell'Arte»¹¹, suggellata da un ossequioso «Viva el Gran Cardinal d'Aragona!» (M, 125).

Tralasciando gli scritti minori¹², è dunque conveniente osservare come della Marra proceda nei confronti del testo spagnolo nel suo processo di riscrittura. Com'è consuetudine in questi casi, l'onomastica dell'originale subisce un riassetamento in chiave italiana, accompagnato, alcune volte, da aggiunte chiarificatrici: «Octavio, galán» diventa, dunque, «Ottavio innamorato», «Don Juan, galán» passa a essere «Don Giovanni, innamorato di Leonora» e «Don Sancho, galán», diventa «Don Sancio, fratello di Lisarda»; in due casi, invece, si registrano mutamenti radicali dei nomi: «Ursino, viejo» diventa «D. Pietro Padre di D. Giovanni», mentre «Celio, criado» è sostituito con «Colanello servo di D. Giovanni», un nome certo più adatto a un personaggio buffo napoletano quale egli effettivamente è, come vedremo; alcuni personaggi, infine, scompaiono dalla tabula: mi riferisco al «Gobernador de Verona» e alla *criada* Nise, che è, però, menzionata nella commedia. Resta invariato il sistema dei ruoli, per cui si tratta pur sempre di interventi minimi, considerando la prassi traduttiva del tempo.

Secondo l'uso italiano coevo, il testo è reso in prosa e ciascun atto prevede una suddivisione in scene¹³; a livello generale di intreccio, la versione di Michele della Marra si mostra sostanzialmente fedele al piano di Calderón nel riprodurre in italiano l'intricata vicenda amorosa originale senza tradire quel complicato gioco di travestimenti, scambi di identità ed equivoci che ne sta alla base; una traduzione fedele nel senso, dunque, ma non certo letterale, poiché nell'atto traduttivo il cosentino manifesta la tendenza costante ad asciugare il testo, alleggerendolo, operando dei tagli o, addirittura, sopprimendo del tutto ridondanze o fioriture retoriche ritenute forse innecessarie, eccessive o poco familiari al pubblico cui lo spettacolo era destinato. Propende, invece, come vedremo più avanti, all'*amplificatio* esplicativa o all'aggiunta vera e propria quando traduce integralmente il testo spagnolo senza operare tagli oppure quando si tratta di concedere più spazio agli interventi, di chiara matrice comica, del servitore Colanello.

Tornando però (almeno per adesso) alla condensazione in quanto tecnica fra le più ricorrenti del modo di procedere di della Marra, posso addurre come *botón de muestra* una battuta di Lisarda, molto rappresentativa degli stilemi calderoniani, che il traduttore sfronda visibilmente. Siamo in apertura di commedia, nella prima scena del primo atto, e la dama, scoper-

¹¹ Si tratta del «Calabrese», non a caso, data l'origine cosentina del traduttore, del «Napolitano», che è presente anche nell'adattamento del testo della commedia, e del «Toscano», in quanto lingua letteraria e intellettuale comune al frammentato territorio peninsulare (cfr. Maione, 2015: 247).

¹² Per un loro commento si veda Maione (2015: 248-251).

¹³ Sono otto nel I atto, sedici nel II e ventuno nel III.

ta la tresca della sorella Leonor con il nobile don Giovanni, tenta di porvi rimedio senza, tuttavia, forzarla a rinunciare al suo amore per timore di sortire l'effetto contrario; di seguito la battuta dell'originale spagnolo e la sua versione in italiano:

LISARDA

Aunque es verdad que pudiera
ofenderme de tu amor,
estás resuelta, y error
notable el reñirte fuera,
pues sé que con eso hiciera
mayor tu amor y tu fe
de lo que al principio fue;
que aunque de amor no he sabido,
que crece más resistido
amor, como es fuego, sé.

Cuentan que se hallan dos fuentes
cuyos templados cristales,
naciendo juntos e iguales,
son varios y diferentes;
pues contrarias las corrientes,
iris de oro, nieve y plata
que una montaña desata,
contienen tanto rigor
que la una mata de ardor,
y la otra de hielo mata.

Yo que aborrezco el amor,
yo que ni estimo ni quiero,
soy la de hielo, pues muero
a manos de mi rigor;
tú que adoras su sabor
y tu mismo daño adquieres,
eres la opuesta, pues mueres
llena de ardor y de fuego:
juntémonos, porque luego
si soy hielo y fuego eres,
templaremos de manera
nuestra condición nociva,
que el cargo del amor viva,
y el de la opinión no muera
[...] ¹⁴.

LIS.

Alzatevi sorella. Gli errori fatti si devono più tosto emendare che riprendere; e mentre Amore (come altri afferma, ch'io no'l so) è un fuoco che più gli si resiste più cresce, vi offerisco la mia assistenza; se non abile a sottrarvi dalle sue fiamme, valevole a che non riduchino in cenere la vostra fama [...] (M, I, 1, p. 6).

¹⁴ Calderón de la Barca (1956: 1128b-1129a) (*Con quien vengo, vengo*); d'ora in avanti tutte le citazioni della commedia calderoniana saranno desunte da questa edizione, indicata con la sigla C, seguita dalla *jornada*, in numeri romani, e dalla pagina in numeri arabi.

La resa italiana, come annunciato, si mostra fedele al senso complessivo espresso dalla battuta originale di Lisarda, tuttavia il suo lungo discorso è ridotto all'osso a seguito dell'espunzione totale, da parte dell'adattatore, dell'*ornatus* calderoniano, espresso, in questo caso, mediante l'estesa similitudine fra le due sorelle e due sorgenti d'acqua, l'una gelida e l'altra rovente, così come fredda e distaccata e ardente e passionale si mostrano, rispettivamente, Lisarda e Leonor nei confronti dell'amore.

Questa modalità di rapportarsi al testo originale, che risponde a una prassi ben documentata nelle riscritture italiane del tempo, risulta predominante nella traduzione di della Marra, che, in un solo caso, già ampiamente commentato da Maione nel suo saggio (Maione, 2015: 253-257), vi unisce anche la tecnica della frammentazione dialogica, ovvero la ripetuta interruzione di lunghi monologhi tramite l'inserimento di varie battute 'secche' da parte di un altro personaggio con lo scopo di stemperare la tensione e mantenere viva l'attenzione del pubblico.

Un approccio traduttivo di questo tipo non può che condurre a un'accelerazione del ritmo drammatico: se nel testo spagnolo, infatti, il dipanarsi della complicata azione scenica è rallentato a bella posta dalla dilatazione, spesso ornata retoricamente, di battute che più volte si risolvono in estesi monologhi, il ricorso, nella traduzione italiana, allo sfrondamento o alla soppressione di ampie porzioni di testo velocizza inevitabilmente lo scioglimento finale.

Un altro elemento rilevante da mettere in luce nella trasposizione di della Marra investe la sfera linguistica e riguarda la figura del *gracioso* Celio, la cui peculiarità nel testo spagnolo, si è già detto, è legata al suo modo di esprimersi ricco di «derroches de ingenio», per dirla in parole di Valbuena Briones, e dunque sconfinante sovente in un umorismo esilarante. Michele della Marra, per il suo Colanello, decide di mutare l'eloquio ingegnoso e ridondante caratteristico di Celio in un più familiare, per il suo pubblico, dialetto napoletano, il quale dialetto, pur abbassandone inequivocabilmente il registro espressivo, non si priva di quelle uscite salaci, pronte e facete caratteristiche del tipo comico del servitore meridionale italiano, ancor più che del *gracioso* spagnolo. Si tratta, ovviamente, di un espediente collaudato per assicurarsi la complicità degli spettatori locali. L'opzione del dialetto napoletano, infatti, unita al maggiore spazio che il traduttore in più occasioni concede alla figura di Colanello, sembra proprio rispondere alla volontà di accrescere l'effetto umoristico dell'opera, allontanando il personaggio dai rigidi schemi della *comedia nueva* per avvicinarlo, piuttosto, alle maglie larghe della Commedia dell'Arte; da qui, inoltre, che non si possa escludere, come già ha osservato Maione, «la possibilità di interventi improvvisativi» (Maione, 2015: 260) da parte dell'attore che impersonava il servo.

Quale esempio di questa espansione del personaggio del servitore nella trasposizione italiana, riporto una battuta di Colanello che introduce il suo dialogo del secondo atto con Lisarda:

CELIO

Octavio y don Juan me dicen
 que a buscar a Nise venga;
 que ella dirá qué me quiere,
 y que la otorgue y conceda
 cuanto me dijere: yo
 no sé qué enigmas son éstas.
 Ellos se vienen de noche
 con disfraces y cautelas
 sin mí, que ya no parezco
 escudero de comedia,
 según que no me hallo en todo;
 y siendo así que recelan
 de mí no sé qué secretos,
 que allá entre los dos conciertan,
 ¡me dicen que hable con Nise!
 Pero Lisarda es aquésta (C, II, 1140b).

COL.

Lo Sio Ottavio, e lo Sio D. Gio(vanni)
 m'hanno 'mpuesto co 'na 'stantia gran-
 ne, che fosse venuto a trovà la Sia Donna
 Nise, la quale spanteca, squaquiglia e fa
 cose de lo diavolo e peo pe sta bellezze-
 tudene mie, e m'hanno ordinato 'spres-
 samente che stia sopra la mia, e non
 faccia niente de lo 'ntonato, anze che
 fenga de corrispondere a tutto chello
 che vo' essa, ma securo cheste stanno
 'mbriache, e parlano a lo sproposito.
 Voglio vedé mo io 'na figliola, che pare
 'na lattuca tennerella 'nnamorata de lo
 Sio D. Colaniello Guallecchia, e bonno
 che fenga de non amare chella bella cosa;
 ste brache salate. Da 'n'auta banna po', pe
 diceretella, so' restato tutto de 'no pezzo
 de l'atrate de sti Segnure, perché 'n ditto
 'n fatto, senza direme manco a Dio siate
 ca lle fave so' chiene, quanto me levano
 di brocca lo cappiello e lo ferraiuolo, se
 ne abbiano noctis tempore pe ghi no
 saccio addove, guardannose sempre de
 no essere scopierte, & cot peo so' tornate
 po' quanno cantava lo puorco, e a prim-
 ma botta co 'na gran cernia tosta m'han-
 no fatto 'na gran tenutamente, e po' con
 'na voccella ha riso, chiammandome be'
 «a la 'mpressa, Colaniello». «Signo».
 «Corri, corri, vanne a fa l'amore co la
 Sia Nise». Bona nova chesta, bona no-
 va pe cierto, pocca 'n quanto a chesto,
 comm'aggio ditto, me 'nce trovo, ca me
 garbizza alquanto, e me dà su l'umore, ca
 si no vorrisse vedè belle pecore abballa-
 re. Uh, ma ecco la Sia Lisarda, stammo
 sopra la nostra (M, II, 3, pp. 37-39)¹⁵.

¹⁵ «Il signor Ottavio e il signor Giovanni mi hanno imposto, con grande insistenza, che venissi a trovare la signora Nise, che smania, si strugge e fa cose del diavolo e anche peggio per la mia bellezza, e mi hanno ordinato espressamente di starmene sulle mie e di non far niente di stonato, anzi di fingere di corrispondere a tutto quello che vuole lei, ma di sicuro questi sono ubriachi e parlano a sproposito. Voglio proprio vedere io una ragazza, che pare una lattughina tenera tenera, innamorata del signor Colaniello Guallecchia, e vogliono che io finga di non amare questa bellezza: e che diamine! D'altra parte, poi, per dirti, sono restato di stucco per il comportamento di questi signori, perché, detto fatto, senza dirmi neppure «siate con Dio, che le fave sono piene», in un attimo prendono il cappello e il mantello, s'avviano nottetempo per andare non so dove, badando sempre di non essere scoperti, e ciò che è peggio sono

Da considerare, altresì, dato lo scambio d'identità fra Colanello e Ottavio, che anche quest'ultimo, per non destare sospetti nel conversare con Lisarda sotto mentite spoglie, assimila la parlata del servo, contribuendo così, a sua volta, a incrementare la portata del dialetto nel testo. Tutto ciò impone, però, al traduttore alcuni interventi correttivi ben esemplificati dal breve scambio di battute fra don Giovanni e Ottavio che riportiamo di seguito:

JUAN

Y si os hablasen (que a Celio le tienen allá por hombre de humor y de pasatiempo), ¿qué habéis de hacer?

OCTAVIO

Pediré licencia a mis sentimientos, y diré mil disparates; que para todo hay remedio (C, I, pp. 1135a-b).

D. GIO.

Colanello è un bel umore, ed ella alle volte si compiace discorrer seco; se vi parla, come andrà? In che modo vi accomodate all'uso del suo goffo linguaggio? OTT.

In quanto al fingere il suo linguaggio, sarà mio peso, avendo in pratica la lingua Napolitana. Nel rimanente dimanderò licenza alle mie passioni, che per poche ore mi dieno tempo di divertirmi in facezie (M, I, 6, p. 22).

In sostanza, il personaggio di Celio-Colanello offre all'autore l'occasione, attraverso l'impiego del dialetto e i riferimenti più o meno evidenti alla realtà napoletana, di emanciparsi rispetto al testo calderoniano, restituendolo in una veste originale che, tra l'altro, corrisponde maggiormente alle aspettative del pubblico di casa Girifalco a cui lo spettacolo era destinato.

Sempre in ambito linguistico, occorre rilevare un ulteriore intervento dell'autore che coincide con un nuovo allontanamento del testo italiano rispetto al suo modello: un intervento dettato, ancora una volta, da imperativi di comicità; mi riferisco all'impiego, nel secondo atto, della lingua spagnola da parte dello stesso Colanello per non farsi riconoscere da don Giovanni e da Ottavio: se nell'originale, infatti, Calderón si era limitato a ricorrere al *disfraz*, annunciando nella didascalia che Celio compariva sulla scena «con capa rica», quindi da *galán*, Michele della Marra arricchisce la scena di una coloritura linguistica inedita, per cui Colanello risponderà alle domande dei due gentiluomini in uno spagnolo sgrammaticato e volutamente caricato che ricorda la parlata del soldato spagnolo spaccone e vanaglorioso ricorrente nella Commedia dell'Arte; il risultato è evidentemente comico. Anche in questo caso, lo sfasamento che si produce rispetto al testo originale viene debitamente introdotto dallo stesso Colanello:

poi tornati quando cantava il maiale e a botta calda, con una gran faccia tosta, mi hanno dato un'occhiataccia, e poi con una vocetta ha riso dicendomi: «Svelto, svelto, Colaniello». «Signore». «Corri, corri, vai a amoreggiare con la signora Nise». Buona notizia, questa, buona notizia di sicuro, perché quanto a questo, come ho detto, mi ci trovo bene, che mi piace molto, e mi tira su il morale più di quanto non mi faccia assistere a un bello scompiglio. Uh, ma ecco la signora Lisarda, stiamocene sulle nostre» (per la traduzione, così come per la trascrizione della battuta in napoletano, mi sono avvalsa delle preziose competenze della collega Roberta Cella, che qui ringrazio).

OCTAVIO

[...]

Caballero, a mí me importa
sola que esta calle deje;
y así le ruego se vaya,
o haráme que se lo ruegue
a cuchilladas.

CELIO

No hará;

porque el pedir desa suerte,
es lo mismo que pedir
limosna con pistolette.

OCTAVIO

Pues váyase de aquí al punto.

CELIO

Dónde es el punto conviene
a saber, si he de ir allá;
si no es que decirme quiere
que irme al punto, es irme al punto.

OCTAVIO

No del vocablo me juegue,
sino váyase.

CELIO

No quiero.

OCTAVIO

Yo le haré que quiera.

CELIO

Tente,

señor.

OCTAVIO

¿Es Celio?

CELIO

Yo soy.

Milagro fue el conocerte,
porque si no, ésta es la hora
que eres un atún de «requiem».

OCTAVIO

¿Qué capa es ésta?

CELIO

Una tuya.

OCTAVIO

Pues ¿qué disfraz es aquéste?

CELIO

Disfraz de hombre enamorado;
que no hay cosa en que se eche
de ver más, cuando lo están,
que en andar limpias las gentes
(C, II, p. 1145b-1146a).

COL.

Non saccio se parla co mmico; ma pe
no essere canosciuto, voglio parlà spa-
gnuolo, ca ne saccio 'no poco. Chi va llà.
OTT.

A me importa che questa strada rima-
nga libera. Perciò vi prego a partire o farò
che ve ne porti la supplica la punta di
questa spada. O là, chi siete?

COL.

Llanos, llanos, Señores, que son hom-
bre come vos, e me parece que me pedís
limosna con las pistolas a las manos.

OTT.

Finiscila, non più replicare, andatevene
in questo punto.

COL.

Yo no soy hombre que piglio los pun-
tos, vos me parites troppos pontillosos,
porque luego ve 'nzorfatis, ponendo
mano a la spadas.

OTT.

Non tante parole, partite.

COL.

No quiero, digos.

D. GIO.

E pur là, partirai per forza in questo
modo.

COL.

Ah, patrone mio, patrone mio.

D. GIO.

Colanello.

COL.

Mannaggia li vischi tuie. Da' 'na botta
a ste spalle.

D. GIO.

Sei tu Colanello?

COL.

Io so' isso, no me canoscite?

D. GIO.

A che ti raggiri qui d'intorno?

COL.

Vao 'ngattimma, ideste so' innamorato
(M, II, 9, pp. 52-54).

L'innesto linguistico in spagnolo, in cui, tra l'altro, il traduttore, ine-
ditamente, ripropone con inevitabili aggiustamenti il gioco di parole ori-

ginale sul termine *punto*, è da leggersi anche come un ulteriore omaggio al dedicatario dell'opera – fisicamente presente alla rappresentazione – e destinato a suscitare l'ilarità, dato il suo carattere volutamente strampalato. Del resto, come ha giustamente osservato anche Maione, si tratta di uno spettacolo dalla evidente natura propagandistica, nel quale «concorrono tutti quegli elementi destinati a enfatizzare e amplificare il sussiego dell'ospite, e dell'entourage che in lui si rappresenta, al potere costituito» (Maione, 2015: 262).

Uno sguardo comparativo sull'adattamento di Angiola D'Orso

A completamento del presente studio si rende necessario esporre anche alcune considerazioni metodologiche sui processi traduttivi, derivanti da una triplice lettura comparativa fra il testo fonte calderoniano e le sue due riscritture seicentesche in italiano. Non sto a dilungarmi su nozioni riguardanti la biografia della nota attrice della Improvvisa. Né sulla sua versione di *Con quien vengo, vengo*, che altri, prima di me, hanno debitamente approfondito¹⁶. Mi limito a ricordare che si tratta di una riscrittura immediatamente posteriore a quella del letterato calabrese e il cui successo editoriale e maggiore diffusione sono testimoniati, come già detto sopra, dall'esistenza di ben tre edizioni nel giro di pochi anni.

Dato l'esiguo spazio a disposizione, i dati che qui presento non sono che una minima campionatura basata su alcune scene del primo atto, comunque sufficienti ad offrire un'idea della relazione che sembra intercorrere fra i tre testi, nonché della prassi traduttiva della D'Orso. Prima di gettare uno sguardo sul testo, però, occorre soffermarsi minimamente sul titolo e sui personaggi: se, nel caso del primo, entrambi i traduttori optano per una versione letterale che conserva la matrice paremiologica dell'originale e la sua stretta valenza semantica connessa con la tematica dell'onore, già nella tabula onomastica si scorgono le prime lievi discrepanze fra i due rifacimenti, poiché Angiola D'Orso, pur mossa a sua volta da un *afán aclarador* che la induce a inserire, come faceva il della Marra, alcune appozizioni che non si ritrovano nell'originale, tende a mantenersi più fedele, conservando sia il nome del padre di Sancho, Ursino – che invece il traduttore calabrese sostituisce con D. Pietro –, sia mantenendo inalterato il nome del *gracioso* Celio:

¹⁶ Sull'attrice si vedano: Marigo (1990); Grifi (2011); De Ciuceis (2015: 5-29); per lo studio del suo adattamento rimando a Cantella (1923); Marcello (2010: 43); De Ciuceis (2015: 111-140).

Octavio, galán.	Ottavio, innamorato.	Don Sancio.
Don Juan, galán.	Don Sancio, fratello di	Leonora, e
Don Sancho, galán.	Lisarda, Leonora.	} sorelle.
Ursino, viejo.	D. Pietro, Padre di D.	Lisarda
Lisarda, dama.	Giovanni.	Ursino, Vecchio.
Leonor, dama.	Don Giovanni, inna-	Don Giovanni, Figlio.
Nise, criada.	morato di Leonora.	Celio, Servo di D. Gio-
Celio, criado.	Lisarda, Dama.	vanni.
El Gobernador de Verona.	Leonora, Dama.	Ottavio, Forestiero ospi-
(C, p. 1127).	Colanello, Servo di D.	te di D. Giovanni ¹⁷ .
	Giovanni.	
	Paggio.	
	Servo di D. Sancio, e	
	Gente armata. (M, p. 1).	

Inoltre, la traduttrice aggiunge a pie di pagina, sotto la lista degli «Interlocutori», una chiosa sull'ambientazione della vicenda – «La scena si rappresenta in Napoli» (O, p. 4) –, quando, invece, nella versione di Michele della Marra non si precisa il luogo dello svolgimento dell'azione, e anzi, le menzioni di Verona presenti nel testo spagnolo vengono sostituite con un più vago «Città». Da segnalare come, nonostante l'ambientazione partenopea, la comica non ricorra, per il personaggio del servitore, alla connotazione napoletana né a livello linguistico né di 'tipo' da Commedia dell'Arte, preferendo limitarsi a riprodurre una parlata bizzarra, ricca di giochi di parole ingegnosi e dunque più prossima a quella che caratterizzava il *gracioso* calderoniano.

In quanto al testo vero e proprio, la versione di Angiola D'Orso rivela chiaramente, come vedremo, un certo debito nei confronti della traduzione precedente, dalla quale si discosta, però, ogni qual volta non condivide le scelte traduttive operate o valuta eccessiva quella tendenza alla condensazione e alla omissione che, come abbiamo visto, caratterizzano la riscrittura di della Marra; tutto ciò in nome di una sua inopinabile maggiore fedeltà, soprattutto nei riguardi dell'*ornatus* del testo originale, verso cui l'attrice dimostra, indubbiamente, una maggiore sensibilità. In quanto al modo di procedere, dunque, è più che plausibile, a mio avviso, che al momento di iniziare la sua trasposizione la D'Orso non solo conoscesse, bensì manegiasse la precedente versione italiana della commedia di Calderón, ovvero che disponesse in concreto di una copia di essa sul suo tavolo, assieme all'originale spagnolo, e che da quella attingesse disinvoltamente, salvo nei casi in cui le soluzioni prospettate non le apparivano soddisfacenti: allora tornava al testo originale per restituirlo con una deferenza di certo maggiore, come si è detto, rispetto a quella mostrata dal precedente traduttore.

¹⁷ D'Orso (1669), da ora in poi indicata con la sigla O, seguita dall'atto in numeri romani e dalla pagina in numeri arabi; per la trascrizione del testo della D'Orso si seguono i medesimi criteri osservati per l'opera di della Marra e indicati nella nota 8 del presente contributo).

Vediamo quindi alcuni esempi di questa ipotizzata pratica traduttiva; il primo, nell'incipit della commedia, mostra la quasi perfetta corrispondenza fra le due versioni italiane, salvo qualche sporadico intervento della D'Orso, ora superfluo, ora teso a migliorare la resa italiana dell'originale:

LEONOR	LEO.	LEO.
No le has de ver.	No che non voglio	No, che non voglio che
LISARDA Es en vano	che la vediate.	la vediate.
defenderle ya.	LIS.	LIS.
LEONOR Resuelta	È vana ogni difesa.	È vana ogni difesa.
estoy antes a hacer...	LEO.	LEO.
LISARDA Suelta.	Prima che cederla,	Prima che vederla, mi
LEONOR	mi risolvo...	risolvo...
...un exceso en él, villano.	LIS.	Lis.
LISARDA	Lasciate.	Lasciate.
Ya el papel está en mi mano:	LEO.	LEO.
¿cómo has de excusarte ahora	... di ridurla in pezzi.	... di gettarla in pezzi.
de que le vea?	LIS.	LIS.
LEONOR Señora,	Già la lettera è nelle	Già la lettera è nelle
hermana, Lisarda, advierte...	mie mani, come po-	mie mani, come po-
LISARDA	trete fare che non la	trete fare ch'io non la
Esto ha de ser de esta suerte.	legga?	legga?
LEONOR [<i>Aparte.</i>]	LEO.	LEO.
¿Quién mis desdichas ignora?	Mia Signora e sorella,	Mia Signora, e sorella,
LISARDA [<i>Lee.</i>]	avvertite...	avvertite...
«Amor, señor don Juan, que	LIS.	LIS.
de amor no pasa a atrevimien-	Ciò ha da essere a	Ciò ha da essere in
to, indignamente adquiere el	questa guisa.	questa guisa.
nombre: dígalo el mío, pues	LEO.	LEO.
me atreve a tanto, que sin	Chi non vede apertamente	Chi non vede apertamente
mirar el riesgo de mi vida, el	le mie sventure?	le mie sventure?
temor de mi hermano, ni el	<i>Lettera</i>	<i>Lettera</i>
recelo de Lisarda, os suplico	LIS.	LIS.
vengáis esta noche por el	«L'amore, o Signor	«L'amore, o Signore D.
jardín, donde entraréis a ha-	D. Giovanni, che	Gio(vanni), che non
blarme; y venga con vos el	non è accompagnato	viene accompagnato
criado, porque, cuando yo	dall'ardire, è inca-	dall'ardire, non merita
aventuro mi vida, trato de	pace di questo titolo;	titolo di vero amo-
asegurar la vuestra» (C, I,	ve ne faccia fede quel	re. Dicalo il mio, che
pp. 1127a).	che vi porto, qualora	per dimostrare la sua
	per maggiormente	perfezione mi rende
	attestarvisi, mi ren-	così coraggiosa che,
	de così coraggiosa	senza riflettere al pe-
	che senza riflettere al	ricolo della mia vita, al
	pericolo della vita, al	rispetto del mio fratel-
	rispetto del fratello,	lo ed all'accuratezza di

ed all'accuratezza di Lisarda, fa che vi supplichi venirne questa notte nel mio giardino, ove sarete introdotto a parlarli. Condurrete con voi il vostro servo, affinché ne' perigli della mia fama non ponga a ripentaglio la vita di colui per cui mantensi viva» (M, I, 1, pp. 1-2).

Lisarda, vi supplico che veniate questa notte al mio giardino, che in quello sarete introdotto a parlarli. Condurrete con voi il vostro servo, acciòché nei perigli della mia fama non si ponghi a rischio la vostra vita» (O, I, 1, pp. 5-6)

Poco più avanti, nello stesso atto, troviamo altri due frammenti degni di nota, nei quali l'attrice alterna la riproposizione quasi pedissequa della traduzione di della Marra a un approccio più emancipato che la porta ad allontanarsene, salvo per riprenderne sporadicamente qualche sintagma; e là dove Angiola D'Orso si affranca dalla riscrittura precedente evidenzia, oltre a un maggior rispetto verso il testo originale, anche una scrittura meno faticosa e contorta, bensì più distesa, fluida e piacevole alla lettura, oserei dire anche meno arcaica e più vicina all'uso moderno:

LEONOR

¿Mil veces no te advertí que no llegases a ver el papel, que había de ser de disgusto y de pesar? Pues quien no lo ha de estorbar ¿por qué lo quiere saber? ¿Mira lo que has conseguido, que andando yo con secreto, con recato y con respeto huyendo de ti, has querido perder el que te he tenido! Pues cuando tú no entendiste mi amor, respetada fuiste; y ya que lo sabes, no; porque no he de olvidar yo, porque tú mi amor supiste.

LISARDA

Sin prudencia y sin consejo, dudosa, Leonor, estoy; y cuando a un discurso voy, más del discurso me alejo. Dos veces de ti me quejo: de parte de nuestro honor

LEO.

No'l diss'io, che l'investigar questo segreto non sarebbe stato di vostro soddisfamento? Chi non compatisce l'altrui miserie non de' bramar di saperle. Nulla con questa azione avete conseguito, anzi, mentre ch'io, ossequiosa, riverente e guardinga, sfugiva questo incontro, voi a viva forza avete voluto che vi perda quel rispetto che con tanta accuratezza vi portava. Godete pur dunque liberamente del mio segreto, che non però con meno vergogna e minor libertà

LEO.

Non lo diss'io che l'investigare questo segreto non sarebbe stato di vostra soddisfazione? Chi non è atto ad eccitare [*sic*, per evitare] un danno non si curi né anco di saperlo. Nulla con quest'azione avete conseguito, anzi, mentre che io, ossequiosa, riverente e guardinga, fuggivo quest'incontro, voi a viva forza avete voluto ch'io vi perda quel rispetto che con tanta accuratezza vi portavo; godete dunque liberamente del mio segreto, mentre anch'io con maggior libertà e meno vergogna

una, y otra de mi amor;
 que amar y callar te ofreces,
 para ofenderme dos veces
 con una culpa, Leonor.
 Cuando tú te aconsejaras
 conmigo para querer,
 la primera había de ser
 que dijera que no amaras.
 Mas si a decirme llegaras
 que amaste una vez, yo fuera
 la primera y la tercera
 que echara el manto al amor;
 que si aquello fuera honor,
 estotro cordura fuera (C, I, p.
 1127b-1128a).

io cesserò di godere
 dell'amor mio.

LIS.

Perplessa, confusa e quasi fuor di me stessa rimango per vostra cagione, o Leonora, poiché quanto più vado rintracciando le vostre discolpe, tanto più se ne rende immeritevole la vostra animosità; onde per due validissime ragioni doppiamente mi riputo offesa da voi: e perché ponendo in non cale l'onore, che abbiamo comune, vi fate lecito così arditamente profanarlo, e perché diffidando de' miei affetti discreditaste l'amor che vi porto. Or ecco, come d'una sola colpa risultano due offese; e come mancando all'onore e alla sorella defraudaste voi medesima degli aiuti de' miei consigli. Avvennga che avrei ben saputo io da principio dissuadervi da questo affetto, essendomi noto, o prevedervi di profittevole antidoto, conoscendolo poscia irreparabile; che'l soffocare in fascia l'amorose propensioni è altrettanto facile e salutevole quanto dannose e di pericolo il non aiutarle nel fine (M, I, 1, pp. 3-4).

non cesserò di godere
 dell'amor mio.

LIS.

Perplessa, confusa e quasi fuori di me stessa rimango per vostra cagione, o Leonora, poiché quanto più unisco l'intendimento in un pensiero m'altolontano. Concludo, però, che, per due potentissime cagioni, dupplicatamente da voi mi chiamo offesa, sì del poco rispetto portato al decoro che si deve al vostro onore, come della poca confidenza usata meco, che discredita l'amore che vi porto. Ecco dunque come da una sola colpa ne nascono due offese; se nel principio mi aveste chiesto il mio consiglio, avrei ben saputo dissuadervi da quest'affetto, o se doppio riconcentrata questa passione mi aveste dimandato parere, avrei ben'io provveduto di profittevole antidoto al vostro veleno, avvenga che le inclinazioni amorose son tali, che il raffrenarle nel principio è salutevole, ma il non aiutarle nel fine riesce o impossibile o dannoso (O, I, 1, pp. 6-7).

A distinguere i due rifacimenti di *Con quien vengo, vengo* è, infine, anche la quasi totale assenza, nell'adattamento dell'attrice, di quelle espunzioni del portato retorico calderoniano che, invece, come abbiamo visto, sono una costante del modo di procedere del traduttore cosentino. Vediamone un caso tratto dalla parte iniziale del lunghissimo monologo pronunciato da Leonor nel primo atto, dove la D'Orso riproduce fedelmente la retorica dell'originale mantenendo la caratteristica tecnica della *recollectio*:

LEONOR

Has nacido sin empeño
 en palabras y en acciones,
 tan dueño de tus pasiones,
 de tus discursos tan dueño
 que no vi en ti el más pequeño
 afecto a mi pena igual,
 para que en desdicha tal
 te descubriese la mía;
 y hace mal quien su mal fía
 a quien no sabe del mal.
 ¿Quién en libertad se vio
 que se duela del cautivo?
 ¿Quién, estando sano y vivo,
 se acuerda del que murió?
 ¿Quién en la orilla rogó
 por el que en el mar fallece?¹⁸
 ¿Quién del dolor se entristece
 que a otro aflige y desalienta?
 Nadie; que nadie hay que sienta
 las penas que otro padece.
*Yo así, esclava, no te hablé,
 porque en libertad te vi;
 muerta, no me llegué a ti,
 porque con vida te hallé;
 desde el mar no te llamé,
 porque en la orilla vivías;
 doliente en las ansias mías,
 no te pedí que sintieras,
 porque sé que no supieras
 sentir lo que no sentías.*
 Pero ya que yo no he sido
 quien te ha dicho mi cuidado,
 y que la ocasión me ha dado

LEO.

Eh Lisarda, non vi dolete di me, ma di voi medesima. Il vedervi così libera dall'amorose violenze, è stata cagione de' miei timori. Il motivo del mio rispetto fu l'origine della mia diffidenza, poiché mal palesa le sue passioni colui a chi non è capace d'esperimentarle. Chi mai si trovò in libertà che gli spiacesse l'altrui catene? A chi, godendo le delizie della vita, sovengano le amarezze di morte? E chi, non esprimendo che piaceri, s'affanna per l'altrui duolo? Niuno; poiché niuno può sentire così al vivo l'affanno ch'altri tormenta.
 [...]

LEO.

Eh Lisarda, non vi dolete di me, ma incolpate voi medesima. Quel conoscervi così ritrosa all'aggradimento de' cavallereschi corteggi, quel pensare infine che non eravate amante, ha originato la causa dei miei timori. Il motivo del mio rispetto è l'origine della mia diffidenza, poiché fa male chi narra il suo male a chi non ha cognizione di quello. Chi mai si trovò in libertà che s'attristasse per il prigioniero? A chi, godendo le delizie della vita, sovengono i singulti di morte? *Chi mirando su la spiaggia l'onde tranquille, si querella della nave che si sommerge?* E chi essendo circondato da piaceri, s'addolora per l'affanno, che un altro affligge? Niuno, poiché niuno può sentire quello affanno, che un altro tormenta. *Così io,*

¹⁸ Il corsivo è mio e sta a indicare i passi dell'originale calderoniano espunti da della Marra ma mantenuti da Angiola D'Orso, nel cui testo riportato pure appaiono in corsivo.

el lance que se ha ofrecido, sabe que amor he tenido y sabe que fue don Juan Colona a quien lugar dan mis favores en secreto, por ilustre y por discreto, por valiente y por galán [...]. (C, I, p. 1128a).

Ma già che l'occasione, e'l vostro affetto maggiormente mi rendono ardita a scoprirvi i miei sentimenti, sappiate che sono amante e che D. Giovanni è l'oggetto de' miei pensieri; di segreto gli concedo favori, m'innamoro il suo valore, ammiro la sua nascita, adoro la sua bellezza, ed aspiro alle sue nozze [...] (M, I, 1, pp. 4-5).

schiaua non vi parlai, perché in libertà vi scorsi, morta a voi non m'unii, perché in vita vi trovai, in mezzo le procelle de' miei dubbi non vi chiesi aiuto, perché su la spiaggia sicura vi viddi, ed al mio tormento non dimandai ristoro, perché di compita salute vi conobbi arricchita, ma già che l'occasione, ed il vostro affetto maggiormente mi rendono ardita a scoprirvi le mie passioni, sappiate che io sono amante, che D. Gio(vanni) adoro, che di segreto li concedo favori, che ammiro il suo valore, che ammiro la sua nascita, che adoro la sua bellezza, che aspiro alle sue nozze [...] (O, I, 1, pp. 7-8).

Come dimostra anche quest'ultimo esempio che abbiamo addotto, l'imperativo categorico che sembra sottendere la linea traduttiva di Angiola D'Orso, se confrontata con quella di della Marra, è un imperativo di lealtà al testo originale, soprattutto per ciò che concerne gli ornamenti retorici dello stile di Calderón, che l'autrice è solita riprodurre puntualmente, eccetto per i casi in cui si impongono adeguamenti al contesto italiano. Quando capita, come ha rilevato Elena Marcello (Marcello, 2010: 247-249), la D'Orso tende a rafforzare la componente comica del testo: una scelta, questa, che, come si è visto, la riavvicina all'approccio del primo traduttore.

Per concludere è senz'altro possibile affermare, in base al raffronto testuale sin qui condotto, che la D'Orso non solo conosce, ma, con tutta probabilità, al momento di intraprendere questo suo nuovo progetto di traduzione, ha concretamente per le mani la versione italiana realizzata dal cosentino negli anni '60 del 1600; il che andrebbe a confermare la nostra ipotesi iniziale circa l'esistenza, fra i tre testi di cui ci siamo occupati, di un'ideale li-

nea di continuità genealogica¹⁹. Ciononostante, e malgrado il debito (pur modesto) che Angiola D'Orso contrae con la prima riscrittura italiana di *Con quien vengo, vengo*, esistono delle vistose differenze fra le due: nel caso di della Marra, infatti, ci troviamo di fronte a una rielaborazione più libera, per cui l'autore, secondo una prassi invalsa nelle riscritture italiane coeve, pur mantenendosi fedele alle linee diegetiche del testo base lo rimaneggia a suo piacimento con una tendenza dominante a riassumerlo, espungendo soprattutto quei «lisci rettorici» che costituiscono, però, la cifra stilistica dell'eloquio calderoniano. Il traduttore di casa Girifalco, inoltre, tende chiaramente alla tipizzazione linguistica, attestata in particolare dalla rifusione della figura del *gracioso* in quella del servitore meridionale, di cui Colanello assume la parlata in napoletano stretto e i tratti comici più distintivi; una scelta, questa, che si deve, come abbiamo visto, alla volontà di aumentare l'effetto comico del suo testo, forse anche in vista del tipo di spettacolo a cui esso era destinato.

Diversamente, la versione di Angiola D'Orso evidenzia un maggior riguardo nei confronti del testo originale, che si traduce principalmente nella sua spiccata sensibilità verso la bellezza espressiva della *comedia* spagnola, che arriva a riprodurre con esiti anche piuttosto felici. È dunque lei, e non della Marra, a riuscire a rispecchiare davvero l'indole del testo di Calderón, e forse non è un caso se sarà la sua traduzione ad ottenere maggior successo e una più ampia circolazione in Italia. Detto tutto ciò, è comunque interessante rimarcare, in chiusura, il 'viaggio' che il testo originale compie in questo processo di rinnovamento continuo che anima l'ambiente culturale italiano del tempo, dando buona prova della fortuna di un'opera quale *Con quien vengo, vengo* che, tra l'altro, la critica, da sempre, non giudica come una delle migliori dell'autore.

Riferimenti bibliografici

- [Allacci L.] (1755), *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Giambattista Pasquali, Venezia.
- Brindicci M. (1994), *Il libro di teatro a Napoli nel XVII secolo*, vol. II, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II (Fac. di Lettere e Filosofia), Napoli.
- Calderón de la Barca P. (1956), *Obras completas*, Valbuena Briones Á. (ed., prólogo y notas), Aguilar, Madrid.
- Cantella A. (1923), *Calderón de la Barca in Italia nel sec. XVII*, Ausonia, Roma.

¹⁹ Tale linea di continuità è fra l'altro destinata a non esaurirsi in territorio italiano, bensì a proseguire verso nuovi orizzonti europei dato che la traduzione di Angiola D'Orso diverrà, a sua volta, il testo intermedio a cui farà riferimento l'inglese John Dryden per la sua versione della commedia calderoniana del 1672 (*The Assignment, or Love in a Nunnery*) (cfr. Marcello, 2010: 244, nota 20).

- della Marra M. (1665), *Con chi vengo vengo, comedia di D. Pietro Calderone tradotta in italiano, e rappresentata nella casa del signor Duca di Girifalco da' suoi familiari, alla presenza dell'Eminentiss. e Reverendiss. sig. Cardinale d'Aragona viceré e capitano generale in questo regno et al medesimo dedicata*, Nouello de Bonis, Nap.
- D'Orso A. (1669), *Con chi vengo vengo comedia tradotta dallo spagnuolo all'idioma d'Italia da Angiola D'Orso comica*, Gioseffo Longhi, Ferrara, & in Bologna.
- De Ciuceis A. (2015), *Angiola D'Orsi. La riscrittura scenica della commedia regolare spagnola nell'Italia del Seicento*, Dalla Costa, Bergamo.
- Grifi M. (2011), *Sulle tracce di Angiola D'Orso, comica e traduttrice dallo spagnolo nella seconda metà del Seicento*, Tesi di Dottorato, Tutor: S. Mamone, Università di Firenze, Firenze.
- Higashi Díaz O. A. (2013), *La «carta» y el «papel» en la comedia de capa y espada de Calderón: género, enredo y suspenso*, «Anuario calderoniano», 6: 183-198.
- Lázaro Niso R. (2017), *La comicidad de un enredo: Con quien vengo, vengo, de Calderón de la Barca*, «Anuario calderoniano», 10: 123-141.
- Maione P. (2015), *Uno spettacolo a misura dei «particolari»: Con chi vengo vengo a palazzo Girifalco (Napoli 1665)*, «Anuario calderoniano», 8: 245-266.
- Marcello E. E. (2010), *Angiola D'Orso y la traducción de Con quien vengo, vengo*, «Anuario calderoniano», 3: 239-257.
- Marchante Moralejo C. (1996) *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 17-63.
- Marigo M. (1990), *Angiola D'Orso, comica dell'arte e traduttrice*, «Biblioteca Teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», 18: 65-94.
- Profeti M. G. (1996a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1996b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1997), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (2000), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2002a), *La recepción del teatro áureo en Italia*, in Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*. Firenze, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2002b), *Calderón en Italia: historia de una ausencia*, in Huerta Calvo J., Peral Vega E., Urzáiz Tortajada H. (eds.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt: 15-34.

- Profeti M. G. (2003), *Calderón in Italia: testi per musica*, in Cancelliere E. (a cura di), *Giornate calderoniane, Palermo, 14-17 dicembre 2000*, Flaccovio, Palermo: 347-360.
- Quadrio F. S. (1743), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, Francesco Agnelli, Milano.
- Reichenberger K., Reichenberger R. (1999), *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual Bibliográfico Calderoniano*, Teil II.1/ Tomo II.1, Reichenberger, Kassel.
- Ruiz Vega F. A. (1998), *Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: Con quien vengo, vengo*, «Berceo», 134: 55-73
- Toppi N. (1678), *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri in Lettere di Napoli, e del Regno delle famiglie, terre, città e Religioni, che sono nello stesso Regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678. Opera del dottor Nicolò Toppi patritio di Chieti... Divisa in due parti...* Antonio Bulifon, Napoli.

IL PRINCIPE SELVAGGIO (1695) DE FRANCESCO SILVANI:
UNA CURIOSA TARACEA DE MOTIVOS
DEL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL¹

Fausta Antonucci

1. Las páginas que siguen deben su existencia a la generosidad de Lorenzo Bianconi, quien, hace algún tiempo, me remitió el enlace a la digitalización de un *libretto* de Francesco Silvani (¿1663-1718?), dramaturgo veneciano autor de cerca de cuarenta libretos de ópera². El texto en cuestión, titulado *Il principe selvaggio*, se representó en el Teatro Sant'Angelo en 1695, con música de Michelangelo Gasparini. Como en el *dramatis personae* aparecen personajes adscritos a las monarquías de Aragón, Castilla y Portugal, Bianconi sospechaba que detrás de la intriga pudiese esconderse algún texto concreto de la dramaturgia española coetánea. Otro indicio en favor de esta hipótesis son las palabras que leemos en el paratexto dirigido al lector que precede otro *libretto* de Silvani, *L'innocenza giustificata* (1699): allí, tras defenderse de las acusaciones de plagio que al parecer movieron contra él unos anónimos, Silvani argumenta que solo en una de sus obras – y precisamente en *Il principe selvaggio* – acudió «a la ayuda y al consejo de otro»³. El texto dramático va precedido de una dedicatoria

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPPM - “Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali”.

² Una revisión sistemática de los *libretti* de Silvani es la que emprende Silvia Urbani (2018).

³ «... tutte le drammatiche composizioni, et altre che siano uscite o stiano per uscire da torchi col mio nome in fronte, sono e saranno tutte fatiche del mio povero e debolissimo ingegno [...] che nel comporle né le ho comunicate con chicchessia, né da chi si sia ho ricevuto un minimo consiglio, se non nel comporre il drama intitolato il *Principe selvaggio*, recitatosi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1695, il quale fu da me composto con l'altrui assistenza e consiglio, e che perciò corre senza nome», Silvani (1699: 13) (Al «Benignissimo e giustissimo lettore»).

ria a Filippo Spinola Colonna en la que el autor, que se firma solo por sus iniciales, declara haber «sacado de los Fastos de Castilla al héroe de [su] drama»⁴. Estas palabras parecen aludir a una imprecisada fuente histórica (anales o crónicas); en la misma dirección apuntan las palabras iniciales de la dedicatoria, que hablan de «la sombra coronada de un Príncipe español» que va a aparecer en escena «sacudiéndose el polvo ultrajante del olvido»⁵.

Volveré más adelante sobre la hipótesis de una posible fuente histórica; ahora me interesa centrarme en el significativo título *Il principe selvaggio*. Remite este título al protagonista, Arideno, que aparece en la primera escena de la obra saliendo de la gruta en donde ha vivido hasta entonces: admirando el cielo lleno de estrellas baja del monte, confunde la luz de una antorcha con la del sol, observa maravillado el agua del río que no ha visto nunca. Enseguida, se le ofrece la oportunidad de mostrar su espíritu noble (sabremos más adelante que Arideno es en realidad Alfonso, príncipe heredero del reino de Aragón): escucha los gritos de una mujer a la que un soldado está raptando, y corre en su ayuda armado solo de un tronco. A su vista, el raptor huye y la dama, que es Eleonora, hija de Sancho rey de Castilla, invita al joven a seguirla a corte. Ni que decir tiene que Eleonora se enamora a primera vista del salvaje, y este de Eleonora, aunque no lo manifieste tanto como ella. Irene, princesa de Aragón que vive en la corte de Castilla porque ha sido desterrada por el usurpador Fernando, también se enamora de Arideno; sus celos, y los de los pretendientes de Eleonora Rodolfo y Luigi, dan pie a las situaciones que tejen la intriga hasta el tercer acto. Finalmente, Eleonora pone a prueba a Arideno haciendo de él su campeón en un torneo, cuyo vencedor será su esposo. Tras la derrota de Rodolfo, entra en campo Irene disfrazada de caballero para combatir contra su amado y morir, ya que no puede competir con Eleonora. Pero el viejo cortesano Diego, que sabe quién es Arideno y ha reconocido a Irene tras la armadura, impide el duelo revelando la verdadera identidad del salvaje, que es príncipe de Aragón y hermano de Irene. La obra se cierra así con dos bodas: la de Eleonora y Arideno-Alfonso, y la de Luigi e Irene.

El componente más novedoso de la intriga que he tratado de resumir es, sin ninguna duda, el que protagoniza Arideno, con sus comportamientos y dudas ante un mundo que desconoce: tanto el natural que rodea la gruta en donde ha vivido hasta el comienzo de la acción, como el de la Corte adonde va a vivir siguiendo a Eleonora. Aparece a menudo en el teatro español del Siglo de Oro el personaje de un joven de origen noble que por razones variadas crece en un ambiente salvaje y vive como un animal, para recobrar

⁴ «Non fu caso il trarre da i Fasti della Castiglia l'eroe del mio drama», Silvani (1695: 3). Carlo Filippo Antonio Spinola, duque del Sesto, estaba implicado por esos años en las actividades del Regio Ducal Teatro de Milán (es el dedicatario de muchos *libretti*); más tarde fue virrey de Sicilia, de 1707 a 1713.

⁵ «Scuotesi d'intorno l'oltraggiose polveri dell'oblio l'ombra coronata di un Principe delle Spagne...», Silvani (1695: 3).

al final su lugar en el mundo tras una serie de pruebas que demuestran su valor y nobleza de alma. Más de cuarenta comedias, sobre todo de Lope y de Calderón, se construyeron alrededor de este tema dramático, de abolen-go caballeresco y mítico-folklórico (ver al respecto Antonucci, 1995); pero ninguna de ellas mereció ser adaptada o traducida en Italia hasta la fecha relativamente tardía de *Il principe selvaggio*. La única, parcial, excepción es *La vida es sueño*, en cuya primera jornada Segismundo aparece vestido con las pieles características del salvaje y con cierto desconocimiento del mundo, aunque en su caso no se trata de un niño abandonado en la naturaleza, sino recluso por su propio padre en una torre-cárcel (acerca de los ecos del tema teatral del salvaje en *La vida es sueño*, remito a Antonucci, 2004). Ahora bien, en cuanto tratamos de discernir en cuál de estas más de cuarenta comedias españolas pudo haberse inspirado Silvani para su *libretto*, nos encontramos con la imposibilidad de dar una respuesta que apunte a un solo título. De hecho, *Il principe selvaggio* es una sorprendente taracea de motivos y situaciones dramáticas que parecen inspirados en diversas obras del teatro del Siglo de Oro. De ser ciertas las relaciones intertextuales que propongo a continuación, dibujarían no solo el cuadro de una amplia circulación de textos teatrales españoles en la Italia de finales del siglo XVII, hecho ya bien demostrado; sino que probarían el excelente conocimiento del corpus teatral áureo por Silvani, o por su anónimo «ayudante y consejero», su capacidad de almacenar datos procedentes de muchas obras diversas pero afines en género y tema, para luego fundirlos y reelaborarlos de forma original.

2. El título puede considerarse la primera prueba de esta competencia dramática. Ninguna comedia del Siglo de Oro se titula así, pero el sintagma escogido por Silvani, *Il principe selvaggio*, da cuenta del oxímoron que caracteriza a tantos protagonistas del teatro áureo español que se parecen a su Arideno: es un salvaje, y al mismo tiempo, sin saberlo, es un príncipe, y todas sus acciones lo revelan. Tan representativo es este sintagma que Stefano Arata lo escogió para titular un estudio sobre la significación y la importancia de este tipo de tramas en el teatro del Siglo de Oro (Arata, 2000). Estaba muy lejos de sospechar que, en 1695, un dramaturgo veneciano había titulado del mismo modo un libreto para una ópera en música. Solo una comedia áurea lleva un título parecido: es *El príncipe de los montes*, de Juan Pérez de Montalbán, dramaturgo que se considera discípulo de Lope de Vega⁶. En esta comedia, el príncipe heredero de Grecia, Segismundo, vive en un bosque de Albania en estado salvaje, debido

⁶ Publicada en la *Parte XXVIII de Diferentes autores* (1634), y al año siguiente en el *Primer tomo de las comedias* de Juan Pérez de Montalbán (1635), sabemos que se representó en Valencia en 1629, por lo que debe de ser contemporánea o posterior en poco a *La vida es sueño*, que muchos estudios acreditados datan en este mismo año. Ver al respecto el «Prólogo» de Claudia Demattè en Pérez de Montalbán (2013: 25-41).

a una desilusión amorosa. Se enamoran de él la princesa de Albania Aurora y su dama Clavela. Ambas se debaten entre los celos y la interdicción social de su amor por un salvaje. En el desenlace, se aclara la prosapia de Segismundo permitiendo así su casamiento con Aurora, mientras Clavela tiene que renunciar a él casándose con su antiguo prometido. Algunos resortes de la intriga de esta comedia son indudablemente parecidos a los de *Il principe selvaggio*: las dos amigas enamoradas de un mismo hombre; la duda sobre el verdadero estatus de este, cuya apariencia salvaje choca con la nobleza de sus acciones y palabras. Sin embargo, son muchos más los elementos que difieren. En primer lugar, el protagonista de la comedia de Montalbán no ha crecido en la naturaleza salvaje sino que se ha retirado allí a consecuencia de una decepción amorosa, al estilo de ciertos amantes desdichados de la novela sentimental. Lo único salvaje en él, por tanto, es el aspecto, y carece de la ignorancia del mundo y de los sentimientos que caracteriza en cambio al Arideno de Silvani. Tampoco es secundaria la diferencia que se observa en la pareja de damas rivales: Aurora vence a Clavela en el corazón de Segismundo por la superior belleza⁷; al contrario, en el *libretto* de Silvani, Arideno no compara la belleza de las dos princesas, porque nunca se muestra atraído por Irene. Finalmente, la misma dramatización del primer encuentro entre el salvaje y la mujer es radicalmente distinta en las dos obras: en la comedia de Pérez de Montalbán el encuentro de Segismundo con Clavela no se muestra en las tablas, sino que se relata, y el de Segismundo y Aurora se realiza en el contexto de una academia de amor rústica, con ribetes de sociabilidad cortesana⁸. Así las cosas, si es posible que para su título Silvani se inspirara en *El príncipe de los montes*, para muchos otros aspectos de su texto tuvo que abrevarse en otras fuentes. Tratemos de comprender cuáles pudieron ser, examinando uno a uno los motivos dramáticos que conforman la intriga del *libretto*.

El primero es sin duda el del joven salvaje que admira elementos del mundo natural que no conoce, habiendo siempre vivido encerrado en una cueva. Se trata de un motivo que no se encuentra ni en Lope ni en Guillén de Castro, y ni siquiera en las refundiciones tardías que se hicieron de algunas de sus comedias con protagonista salvaje: allí, este personaje se ha criado al aire libre, en contacto con las fieras, y su conocimiento del mundo natural es precisamente lo que lo caracteriza frente a los cortesanos⁹. A partir de la década del 20, sin embargo, empieza a aparecer en el teatro un nuevo tipo de salvaje, que desconoce no solo el mundo social sino asi-

⁷ Cfr. la escena final de la primera jornada, vv. 510-836.

⁸ El encuentro entre Segismundo y Clavela lo cuenta la misma Clavela en los vv. 94-285; el encuentro entre Aurora y Segismundo, en el contexto de una reunión rústica, se dramatiza en la escena final de la primera jornada, vv. 498-836.

⁹ Las principales comedias, de Lope y de Guillén de Castro, que llevan a las tablas este personaje son las siguientes: *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El animal de Hungría*, *El hijo de los leones* (Lope de Vega); *El amor constante*, *El nacimiento de Montesinos*, *El nieto de su padre* (Guillén de Castro).

mismo el natural, porque ha vivido recluso en una cárcel. Quizá el primer ejemplo de este personaje sea el del protagonista de *Virtudes vencen señales*, de Luis Vélez de Guevara¹⁰. En el segundo cuadro de la primera jornada sale a escena, empuñando un bastón grande, Filipo, un joven de piel negra, que acaba de huir de la torre en la que ha sido recluso desde su nacimiento. Filipo admira la belleza de los campos, del cielo, del mar, de un río¹¹; a continuación, cae rendido ante la belleza de una mujer, de la que se enamora en el acto¹², aunque al final tendrá que renunciar a ella pues, sin él saberlo, se trata de su hermana¹³. Un personaje parecido es el Aquiles de *El monstruo de los jardines* de Calderón¹⁴. Vestido de pieles, Aquiles se nos presenta, como Filipo, en su primer encuentro con el mundo, cuando acaba de salir de la cueva en la que ha vivido recluso hasta ese momento. Como Filipo, Aquiles admira las bellezas naturales que lo rodean y muchísimo más la hermosura de la primera mujer a quien ve, que es Deidamia dormida¹⁵.

Ambas secuencias podrían haber inspirado a Silvani¹⁶, pero por otra parte las primeras escenas de su libreto presentan asimismo grandes dife-

¹⁰ Publicada en la *Parte XXXII de Diferentes autores* (1640) aunque posiblemente compuesta en los primeros años 20 del siglo XVII. Ver al respecto la «Introduzione» de Maria Grazia Profeti a su edición de la comedia: Vélez de Guevara (1965: 5-60).

¹¹ «Libertad, gracias os doy / que por vos este sol miro, / esta azul máquina admiro / y estos campos viendo estoy: / [...] Desde aquel monte, vecino / del sol, vi ese mar profundo, / y en él, más que en todo el mundo, / admiré el poder divino...» (vv. 571-594; cito de la edición de Profeti, pero modernizando la grafía).

¹² «Este, ¿qué portento es, / que viniendo en forma humana / con belleza soberana / el mundo pone a sus pies? / Yo he visto el cielo, después / sol, campos, mar que al deseo / atrás se dejan, / y creo / que por rara y por hermosa / no iguala ninguna cosa / con el milagro que veo. / ¿Quién eres, deidad, que así / haciendo lisonja al prado, / como del cielo has bajado / desde ese monte?» (vv. 651-664).

¹³ Es un equívoco parecido al de Irene en *Il principe selvaggio* de Silvani, que se enamora, sin ella saberlo, de su propio hermano, y que al final, tras la anagnórisis, tendrá que renunciar a él.

¹⁴ Publicada en la *Cuarta parte* de sus comedias en 1672.

¹⁵ «Ya de la cueva he salido / y al ver del sol la luz pura / se ciega la vista mía. / Salgo a ver el claro día / y doy con la noche obscura. / ¡Qué variedad! ¡Qué hermosura / tan admirable! [...] / Aquel azul resplandor / el cielo debe de ser. / La tierra, a mi parecer, / será este hermoso verdor. / [...] Mas detente, / discurso, que tu voz yerra, / que esto solo [alude a Deidamia dormida] es cielo, es tierra, / mar, árbol, flor, ave y fuente. / Cielo, pues está adornado / del sol y de las estrellas; / tierra, pues colores bellas / su vestido han matizado; / árbol, pues de su tocado / el viento las ramas mueve; / flor, pues aljófares bebe; / mar, pues riza albas espumas; / ave, pues tremola plumas, / y fuente, pues toda es nieve. / De todo cuanto llegué / a ver, esto es en rigor / lo mejor de lo mejor...» (Calderón de la Barca, 2010: 247).

¹⁶ «Sassi al fin rovinosi, / a l'urto di mia man, cadeste infranti! / Arideno, ecco il mondo, / che un tempo là fra que' sepolti abissi / ti disse l'uom; ma il sol dov'è? ma quelle / chiare là su? Chi se ne adorna il seno / il ciel non è? Tremole e palpitanti / saran dunque le stelle. / Per quest'arduo sentiero, / già sveltomi dal cieco antro profondo / discendo anch'io fra gli uomini del mondo. / Questa è terra, e la calpesto,

rencias. En las comedias de Vélez y de Calderón, antes de ver en el tablado al salvaje, el público ya sabe quién es, por lo que ya adivina si el amor que surge en él a la vista de la mujer podrá realizarse o no. En *Il principe selvaggio*, al contrario, el público adquiere este conocimiento solo al comienzo del segundo acto, gracias a un comentario en aparte de Diego; con lo cual, el dilema que agita tanto a Eleonora como a Irene por estar enamoradas de un salvaje, en las escenas 10 y 15 del primer acto, cobra alguna fuerza dramática más. Pero la mayor diferencia con respecto a *Virtudes vencen señales* y *El monstruo de los jardines* es la introducción en la secuencia inicial del motivo de la prueba de valor: antes de admirar la belleza de Eleonora, Arideno la salva ahuyentando a su raptor. Este es un motivo, derivado del mito y el folklore, que se encuentra en algunas comedias españolas protagonizadas por el salvaje: señaladamente en la ya citada *El príncipe de los montes*, de Pérez de Montalbán, en la que Segismundo, en su primer encuentro con Clavela, la salva del ataque de un lobo. Pero es en *Virtudes vencen señales* donde se encuentra quizás la situación con mayores parecidos: cuando Filippo, armado de un grueso bastón, salva a la villana Tirrena del ataque de unos soldados que la están raptando (vv. 1313-1365). Silvani pudo haber mezclado la situación que caracteriza en *Virtudes vencen señales* la primera salida a escena de Filippo (su maravilla ante el mundo y la belleza de la mujer) con esta situación que se da ya en la segunda jornada, y que prueba el valor innato del salvaje.

A partir de este momento, el protagonista de Silvani se traslada a la Corte, donde se ve confrontado con dos sentimientos novedosos, en cuya expresión el dramaturgo tiene buena cuenta de remarcar la ingenuidad y al mismo tiempo el recto sentir de Arideno. El primero es la ambición; la suscitan en el protagonista las palabras cantadas por Eleonora al despedirse de él al final de la Escena 3 del primer acto: «Chi ha grand'alma nella Corte / spesso vince la Fortuna» (p. 14), concepto este repetido luego en la Escena 11 tanto por Arideno como por el criado de Eleonora Alcaste. Este lo concentra además en un solo verso endecasílabo: «e sol chi tien Virtù vince Fortuna» (p. 23), muy al estilo del título de la comedia de Vélez – *Virtudes vencen señales* – que es un octosílabo. Se trata ciertamente de un tópico, y como tal no puede probar la relación intertextual con *Virtudes vencen señales*; pero no deja de ser significativa la repetición del concepto en un contexto dramático análogo y exactamente con el mismo sentido predictivo del destino del protagonista. Cuando Eleonora, en la Escena 12, le ciñe la espada, le explica el significado de los símbolos de la monarquía (corona y cetro) y le dice que se puede ser rey o por nacimiento o por alguna acción valiente, Arideno declara: «Ma se virtù dà il regno, e può una spada / mieter diademi a chi a l'aratro è nato [...] / brando

/ questa è l'aria, e la respiro, / antro cieco, io ti detesto, / sassi rei, con voi m'adiro. / Ma qual lume risplende? È questi il sole / che coi raggi s'inalza / l'ombre a scacciar caliginose e nere? / Ecco la selva, e vi saran le fere» (Silvani, 1695: 11-12).

e virtù mi dian tra l'armi un regno» (pp. 25-26). Recuerdo que, en la segunda jornada de *Virtudes vencen señales*, tras derrotar Filipo a los soldados que estaban raptando a Tirrena, estos, admirados de su valor, quieren nombrarlo su capitán; a lo que Filipo contesta «por Rey juradme / destos campos y llamadme / Rey, que en mi valor veréis / que este título merezco» (vv. 1446-1449); y recuerda el caso de Tamorlán, quien «se hizo / Rey del Asia y satisfizo / a pensamientos tan llenos / de generosa ambición, / siendo primero un gañán» (vv. 1458-1462).

El otro sentimiento al que aludía antes es, evidentemente, el amor. La falta de experiencia del salvaje ante la mujer puede dar pie a un sinfín de situaciones dramáticas interesantes, que de hecho fueron muy explotadas por todos los dramaturgos áureos que llevaron al tablado al personaje. Silvani, al contrario, no parece muy interesado en este aspecto, sino, más bien, en el efecto del sentimiento en la mujer noble, confrontada con la deshonra que supone estar enamorada de un hombre tan inferior a ella. Y aquí es donde entronca, a mi ver, el recuerdo de otro texto dramático áureo que tuvo una enorme fortuna en la ópera italiana del Seiscientos gracias a Giacinto Andrea Cicognini que lo reelaboró en su *Orontea*: me refiero a *El perro del hortelano* de Lope de Vega (Antonucci, 2013). El comportamiento ondeante de su protagonista, la condesa Diana de Belflor, ante el amado secretario Teodoro, que Cicognini trató de reproducir en el de la reina Orontea ante el humilde pintor Alidoro, es el modelo de Silvani en la Escena 7 del segundo acto: allí, Eleonora, incierta entre declararse y guardar silencio, deja a Arideno sumido en la perplejidad. A partir de este momento, cobra mayor fuerza la porción de intriga protagonizada por la rivalidad amorosa de Irene: ignorante del sentimiento de su amiga, Eleonora le pide en la Escena 13 del segundo acto que sonsaque a Arideno acerca de sus sentimientos hacia ella, lo que Irene hará en la escena siguiente.

Es una situación tan repetida en el teatro áureo que no merece la pena ir en busca de algún hipotexto preciso. Pero el nombre de Irene, el lugar del interrogatorio – el jardín de palacio – y el hecho de que Eleonora se esconda allí para escuchar las respuestas de Arideno y salga hacia el final para tomar la palabra en el diálogo, recuerdan esa situación (por cierto, mucho más compleja y mejor trabada) de la tercera jornada de la primera parte de *La hija del aire* de Calderón en la que Irene y Nino escuchan, escondidos tras las murtas del jardín de palacio, cómo Semíramis y Menón se desdicen mutuamente del amor que se han jurado, para obedecer a los celos y los deseos del Rey y de su hermana (Calderón de la Barca, 1987: vv. 2404-2641). No estará de más recordar que Irene es un nombre clásico, típico del teatro de Calderón (nunca aparece un personaje con este nombre en el teatro de Lope de Vega), y que no encaja con los nombres de los demás personajes, en su mayoría españoles, aunque italianizados como en el caso de Leonor (Eleonora), Enrique (Enrico) y Luis (Luigi).

Por otra parte, y más allá del posible eco de *La hija del aire* en la escena aludida, el triángulo Eleonora – Arideno – Irene parece más bien un

recuerdo de tantos triángulos análogos en las comedias españolas con protagonista salvaje: en la ignorancia de su identidad, este a menudo se siente inclinado hacia su hermana o su madre, pero termina eludiendo el riesgo de incesto y casándose con otra mujer¹⁷. Es el caso, entre tantos, de *Virtudes vencen señales*, en el que puede haberse inspirado Silvani para su triángulo, exorcizando sin embargo el riesgo de incesto desde el comienzo, pues Arideno nunca muestra interés por Irene. Este dato no hace sino confirmar algo que ya observamos: Silvani reserva los dilemas y las penas amorosas a las protagonistas femeninas, quitando así a su príncipe salvaje uno de los rasgos que más a menudo lo caracterizaban en el teatro áureo español. Prueba de ello puede considerarse el patético desenlace, en el que Irene se dispone a combatir contra Arideno para morir en la pelea. Para esta porción final de su intriga, es posible que Silvani se inspirara en otro título calderoniano, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*: comedia de gran aparato, mezcla de temas palatinos y caballerescos, en la que se mueven los dos jóvenes del título, hermanos sin saberlo, unidos por un inexplicable afecto, caballero él, salvaje con aspiraciones caballerescas ella (Antonucci, 2014). La comedia se cierra, como *Il principe selvaggio*, con un torneo en el que Marfisa, disfrazada de hombre, se presenta para combatir contra Leonido, sin saber que se trata de Leonido ni que este es su hermano. Obviamente, como en el libreto de Silvani, una oportuna anagnórisis interrumpe el duelo y permite que los dos campeones conozcan su parentesco.

3. Volvamos un momento, para terminar, sobre la onomástica de los personajes de Silvani, que nos depara informaciones interesantes. En el panorama de nombres españoles, además del clásico y calderoniano de Irene, el que desentona más es el del protagonista. Arideno es inicialmente un nombre histórico, el del pirata sarraceno que guió el asalto a Salerno en 1544; de allí, pasó a ser el de un gigante en el *Amadigi di Gaula* (1560) de Bernardo Tasso¹⁸, y luego el de hasta cuatro personajes orientales en otros tantos libretos de ópera de un dramaturgo coetáneo de Silvani, Giulio Cesare Corradi¹⁹. Los ribetes exóticos y a la par agresivos del nombre

¹⁷ Ejemplos de esta dinámica se encuentran en *El hijo de los leones*, de Lope de Vega, y en *El nieto de su padre*, de Guillén de Castro, comedias que probablemente se compusieron en la misma época que *Virtudes vencen señales*. Cfr. al respecto Antonucci (1991).

¹⁸ El *Amadigi di Gaula* (Venecia 1560), poema en octavas y en 100 cantos, traduce y adapta en verso el *Amadis de Gaula*, que funda la estirpe de los libros de caballerías españoles del siglo XVI. El personaje del gigante Arideno aparece en el canto XLIX.

¹⁹ *Il Cresò* (Venecia 1681); *Gierusalemme liberata* (Venecia 1687); *Il Tigrane re d'Armenia* (Venecia 1697); *L'Egisto re di Cipro* (Venecia 1698). Corradi utilizó por tanto el nombre de Arideno antes que Silvani, y es muy probable que este – que compartía con Corradi el mismo ambiente cultural y musical – se inspirara en los

Arideno le parecieron evidentemente los más adecuados a Silvani para un personaje tan extraño en la dramaturgia italiana como el del salvaje. Para su nombre verdadero, al contrario, Silvani se acogió a uno de los más difundidos entre los monarcas de la España medieval, Alfonso; tan famoso y español como el de Fernando, su tío el usurpador, el de Enrique, su difunto padre, el de Sancho, el rey de Castilla que derrota a Fernando. Por otra parte, ninguna de las alusiones supuestamente históricas de la intriga encuentra correspondencia en los anales o «fastos» de Castilla, tal como pretende Silvani en la dedicatoria: ningún Fernando usurpó el trono de Aragón en daño de los hijos de su hermano Enrique, ningún Sancho de Castilla luchó victoriosamente contra un Fernando de Aragón. Ciertamente, hubo en Castilla reyes que se llamaron Sancho y reinas que se llamaron Leonor, así como reyes de Aragón que se llamaron Fernando; hubo guerras entre Castilla y Aragón y hubo usurpaciones, la más famosa de las cuales vio involucrado a un Enrique (de Trastámara) pero como victimario de su hermano Pedro, no como víctima, y en el reino de Castilla, no en el de Aragón.

Mi hipótesis es que Silvani, tras leer alguno de los centones históricos que corrían por la imprenta en esos años, se quedara con unos nombres españoles y unas situaciones que, si bien totalmente inventadas, tenían visos de proceder de la historia medieval española. Tema este que acaparaba el interés de los libretistas contemporáneos, que se apasionaron especialmente por la historia legendaria de la pérdida de España por culpa del rey Rodrigo²⁰; entre ellos el mismo Silvani, en *Il duello d'amore e di vendetta* (1699), en cuyo Argumento menciona al Padre Foresti como uno de los autores italianos que recogieron esta historia. Se trata del jesuita Antonio Foresti, autor del *Mappamondo istorico* (Parma, 1690), una miscelánea en cuyo Tomo IV, parte 2, todo el libro Octavo está dedicado a los reyes de España (Foresti, 1700). Allí se refiere de hecho la historia del rey goda Rodrigo, junto con las de tantos otros personajes entre históricos y legendarios de la edad media española: el Cid, los siete infantes de Lara, Bernardo del Carpio, el conde Fernán González, Pedro I el Cruel... ; pero ninguno de estos

personajes de sus libretos para dar el nombre al protagonista de su *Principe selvaggio*. Silvani vuelve a utilizar un personaje llamado Arideno en el *dramatis personae* de otro libreto suyo, *L'oracolo in sogno* (Mantua 1699).

²⁰ *Roderico*, de Giovan Battista Bottalino o Bottalini (atribución insegura; Milán 1684); *L'amar per virtù* de Donato Cupeda (Viena 1697); *Il duello d'amore e di vendetta* de Francesco Silvani (Venecia 1699). Los menciona, aun sin precisar de qué historias tratan, Fabbri (2003: 298), junto con los libretos que recuerdo en la nota 21, que tratan de otros temas de la historia medieval española, por supuesto con buenas dosis de invención. A estos títulos habría que añadir *Il Sancio*, del que conservamos un *scenario* representado en Módena en 1656, y un libreto *disteso* impreso en Génova en 1671, de Camillo Rima. Ver al respecto Ivaldi (2000). Ivaldi estudia también la compleja historia textual del *Roderico* y de sus diversas y sucesivas versiones.

personajes, y de los demás evocados por Foresti, recuerda ni aun de lejos al salvaje Arideno²¹. La alusión inicial de Silvani a los «Fastos de Castilla» de los que procedería la historia de Arideno en *Il principe selvaggio* no debe entenderse, pues, como indicación de una ‘fuente’ en el sentido propio del término, sino más bien como un remite a alguna de esas misceláneas históricas muy del gusto de la época que habían puesto de moda las dinámicas conflictivas de los reinos peninsulares y la onomástica de sus protagonistas más destacados. En realidad, la trama de *Il principe selvaggio* se entreteje más bien de recuerdos que proceden de obras diversas del teatro áureo español, con buena probabilidad de *Virtudes vencen señales*, de Vélez, pero también de un manojo de comedias calderonianas y, quizás, también de *El príncipe de los montes*, de Pérez de Montalbán. Habría que estudiar qué cambian en el texto de Silvani los libretistas Giovanni Molina y Giuseppe Mangot cuando remozan *Il principe selvaggio* con el título de *Arideno*, para una ópera con música de Fioré que se representó en Turín, en el Teatro Regio, en 1716. Pero esto lo dejaremos para otra ocasión.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci F. (1991), *Algunas notas sobre la autoría de El nieto de su padre, «Criticón»*, 51, 1991: 7-20.
- Antonucci F. (1995), *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Anejos de RILCE / L.E.S.O., Pamplona /

²¹ El material, entre literario e histórico, reelaborado por Foresti es, en lo sustancial, muy parecido al que maneja el autor de otra importantísima miscelánea histórica de la época, la *Historia della perdita e riacquisto della Spagna dai Mori*, el también jesuita padre Bartolomeo de Rogatis. La primera edición napolitana (1648) comprende solo las Partes primera y segunda y se titula *Il regno dei Goti nella Spagna abbattuto, e risorto; ouero La perdita, e riacquisto della Spagna occupata da mori*; sucesivamente la obra, con el título *Historia della perdita, e riacquisto della Spagna occupata da mori*, se amplió hasta comprender siete partes, y tuvo muchísimas reimpressiones, en Nápoles, en Bolonia, en Venecia. En esta ciudad se imprimió en 1650 por Benedetto Guasco, y en 1655 por Guerigli, con interesante dedicatoria a Giovan Francesco Loredano (o Loredan), el fundador de la Accademia degli Incogniti. Las Partes de la segunda a la séptima se imprimieron por el mismo editor hasta 1683. Otros dramaturgos coetáneos se abrevaron en este interesantísimo centón de historias y leyendas relativas a la España medieval mencionándolo abiertamente. Girolamo Gigli en *La fede ne' tradimenti* (1689) dramatiza la historia legendaria del conde Fernán González que cuenta de Rogatis en la Parte tercera de su *Historia*; Domenico David en *La forza della virtù* (1693) se inspira en la historia de Pedro I de Castilla que se cuenta en la Parte Sexta; el *Alfonso primo* (1694) de Noris dramatiza la trágica historia de la hermana del rey Alfonso el casto, Jimena, y del conde de Saldaña, padres del héroe épico Bernardo del Carpio, que de Rogatis cuenta, con marcada misoginia, en la Parte segunda de su *Historia*; en la Parte primera se abreva en cambio *Lamar per virtù* (1697) de Cupeda. La relación entre las misceláneas históricas de Foresti y de Rogatis, así como su influencia en la libretística coetánea, merecería un estudio de conjunto.

- Toulouse [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005] <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12455>> (2019-12-15).
- Antonucci F. (2004), *Calderón riscrittore: il caso de La vida es sueño*, in Nider V. (a cura di), *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento: 45-57.
- Antonucci F. (2013), *Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de Oronteia*, in Bègue A., Herrán Alonso E. (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de «Criticon», 19), Toulouse: 721-728.
- Antonucci F. (2014), Hado y divisa de Leonido y Marfisa: *obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón*, «e-Spania», 18 <<http://e-spania.revues.org/23577>> (2019-12-15).
- Arata S. (2000), *Il principe selvaggio: la Corte e l'«Aldea» nel teatro spagnolo del Siglo de Oro*, in Carandini S. (a cura di), *Teatri barocchi (Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600)*, Bulzoni, Roma: 439-468 [tr. in Arata S. (2002), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Antonucci F., Arata L., Ojeda M. del V. (eds.), ETS, Pisa: 169-189].
- Calderón de la Barca P. (1987), *La hija del aire*, Ruiz Ramón F. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Calderón de la Barca P. (2010), *El monstruo de los jardines*, in *Cuarta parte de comedias*, Neumeister S. (ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid.
- Fabbi P. (2003), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Foresti A. (1700), *Del Mappamondo storico, Tomo Quarto, Parte Seconda. In cui si espongono i Regni, nati dalla declinatione e caduta dell'Imperio Romano in Occidente. Cioè, dall'anno di Christo 420 fino all'anno 1692*. Terza edizione. Giacomo Albrizzi, Venezia. <https://books.google.it/books?id=8iA_AAAAcAAJ&pg=RA6-PP7&lpq=RA6-PP7&dq=Mappamondo+storico,+cio%2C%A8+ordinata+narrazione+dei+quattro+sommi+imperi+del+mondo+da+Nino&source=bl&ots=AuZpf3gVtE&sig=R2gnYBt6AgePfoDzs2vAuqSh8HM&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjdo7Olh67dAhVCTBoKHWfCd3c4ChDoATAAegQIChAb#v=onepage&q=Mappamondo%20storico%2C%20cio%2C%A8%20ordinata%20narrazione%20dei%20quattro%20sommi%20imperi%20del%20mondo%20da%20Nino&f=false> (2019-15-12).
- Ivaldi A. F. (2000), Sancio, ovvero Gli equivoci nel sembiante, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze: 265-304.
- Pérez de Montalbán J. (2013), *Primer tomo de comedias, I (A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes; Cumplir con su obligación; Lo que son juicios del cielo)*, Demattè C., Vaiopoulos K., Crivellari D. (eds.), Reichenberger, Kassel.

- Silvani F. (1695), *Il principe selvaggio*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1695, Nicolini, Venezia.
- Silvani F. (1699), *L'innocenza giustificata*. Drama per musica di Francesco Silvani da rappresentarsi nel famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, Nicolini, Venezia.
- Urbani S. (2018), "Silvani Francesco", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma: 612-615.
- Vélez de Guevara L. (1965), *Virtudes vencen señales*, introduzione, testo critico e note, Profeti M. G. (a cura di), Università, Pisa.

ARMIDORO, ORISTEO E ALTRI PRINCIPI GIARDINIERI SULLE SCENE DELL'OPERA VENEZIANA NEL SEICENTO

Nicola Badolato

L'introduzione del teatro d'opera fu una delle novità musicali più vistose del Seicento, in Italia e in Europa. Nessun'altra forma di produzione artistica moderna si avvale di forze produttive e organizzative tanto differenziate e onerose: drammaturghi, compositori, cantanti, danzatori, strumentisti, architetti teatrali e scenografi partecipano alla realizzazione di un prodotto spettacolare che si fa ora pubblica esibizione dell'autorità sovrana, ora strumento di celebrazione della munificenza dei committenti, ora divertimento collettivo per spettatori paganti (Bianconi, 1986).

È risaputo che il processo di istituzionalizzazione del teatro d'opera si avvia a Venezia nel quarto decennio del Seicento, più precisamente a partire dal carnevale del 1637, quando il reggiano Benedetto Ferrari, alla guida di una compagnia composta dai musicisti che nel 1636 avevano allestito a Padova *L'Ermiona* (testo di Pio Enea II Obizzi e musiche di Giovanni Felice Sances)¹ e da cantori della cappella di San Marco, affitta il teatro di San Cassiano e mette in scena a spese proprie, «con gran magnificenza ed esquisitezza», *L'Andromeda* con le musiche di Francesco Manelli². Il suc-

¹ Già Ivanovich (1681: 389-391) pone *L'Ermiona* all'origine del teatro d'opera veneziano, per le differenze rispetto alle precedenti recite con musica date in città: lo spettacolo non fu infatti associato ad alcuna celebrazione municipale o dinastica, e la platea degli spettatori era composta di «cittadinanza [...] scolari e [...] nobili stranieri, rettori, nobili veneti [...] gentildonne e gentiluomini della città»; cfr. Petrobelli (1965).

² Nato intorno al 1595 a Tivoli, Manelli ricevette qui la sua prima formazione musicale nella locale cappella del duomo, dove fu cantore tra il 1609 e il 1624. Nel 1626 sposò Maddalena Lolli, cantante attiva a Roma negli anni '30. Fu maestro di cappella in S. Maria della Consolazione fino al 1633, e ottenne i maggiori successi fuori di Roma, soprattutto a Venezia: oltre ai drammi su testo di Ferrari, compose le musiche per *La Delia* di Giulio Strozzi (carnevale 1639), *L'Adone* di Paolo Vendramin

cesso dell'iniziativa è tale da spingere l'impresa del San Cassiano a inserire regolarmente in cartellone i drammi cantati, e di lì in poi altri teatri aprono al melodramma³. Nell'arco di un ventennio dalla sua prima comparsa, l'opera pervade già tutta l'Italia e comincia a essere esportata oltr'Alpe, radicandosi definitivamente nella vita culturale delle principali città europee.

Teatro d'opera a Venezia significa, sostanzialmente, produzione in serie di drammi musicali, e ciò dovette certo implicare l'elaborazione di tecniche di scrittura via via sempre più collaudate e standardizzate. I meccanismi di gestione impresariale inducono una prassi basata sulla periodicità stagionale: i drammi presentati annualmente nei teatri sono soggetti a rapido consumo e, di regola, non sopravvivono per più d'un ciclo di recite. Le soluzioni drammaturgiche dovevano essere rapide ed efficaci, dunque basarsi su modelli standardizzati per la costruzione della *fabula* e del *plot*, su osature più o meno fisse eppure tanto elastiche da tollerare ampie varianti.

Le tecniche di orditura e tessitura degli intrecci, piuttosto eterogenee agli inizi dell'opera in musica, subiscono ben presto un processo di graduale ma rapida uniformazione (Fabbri, 2003: 155-201; Glover, 1975-1976). Il dramma è costruito sulla base di alcuni *loci* letterari comuni, e gli intrecci propongono una struttura che diverrà canonica: dapprima divise, due coppie di amanti (talvolta tre) sono infine ricongiunte dopo mille ostacoli e peripezie. Il dramma assume definitivamente l'assetto in tre atti; colpi di scena, canti nel sonno, lettere e monili scambiati, travestimenti, liete agnizioni costellano la narrazione e assurgono a convenzioni irrinunciabili.

Se i soggetti portati in scena nel primo Seicento mostrano un rapporto assai stretto con la tragicommedia pastorale – le *Metamorfosi* e le *Eroidi* di Ovidio, insieme con le *Metamorfosi* di Apuleio sono i serbatoi più fecondi cui i librettisti attingono per la costruzione delle trame operistiche –⁴,

(carnevale 1640), *L'Alcate* di Marco Antonio Tirabosco (carnevale 1642). Dal 1638 fu cantore nella cappella ducale di S. Marco. Morì a Parma nel 1667. Cfr. Petrobelli (1967); e le voci che gli dedicano Whenham (1980) e Morelli (2007). Sulla produzione operistica di Benedetto Ferrari si veda Badolato, Martorana (2013).

³ Nel 1638 gli stessi Ferrari e Manelli vi danno *La maga fulminata*; nel 1639 vi subentra una nuova compagnia retta da Francesco Cavalli con *Le nozze di Teti e di Peleo* (libretto di Orazio Persiani); il SS. Giovanni e Paolo è inaugurato nel 1639 con *La Delia* di Giulio Strozzi e Francesco Paolo Sacrati, cui segue *L'Armida* di Ferrari e Manelli; il Novissimo, costruito nel 1641, apre con *La finta pazza* di Strozzi e Sacrati; al San Moisè vanno in scena *Il pastor regio* (1640) e *La ninfa avara* (1641), testo e musiche di Ferrari; al SS. Apostoli nel 1649 esordisce *L'Orondea* di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Lucio; il San Aponal apre le stagioni d'opera nel 1651 con *L'Oristeo*, *La Rosinda* e *La Calisto* di Giovanni Faustini e Cavalli. Sul primo decennio del teatro d'opera a Venezia si veda Whenham (2004).

⁴ Sull'influenza delle *Metamorfosi* ovidiane nel teatro in generale e nel melodramma in particolare, cfr. Sternfeld (1978); Martindale (1998). La "favola di Amore e Psiche", dalle *Metamorfosi* di Apuleio, è ripresa e parafrasata almeno nell'*Amore innamorato* di Michiel-Fusconi e nella *Virtù de' strali d'Amore* di Faustini (entrambi del 1642). La traduzione italiana di Apuleio più diffusa nel '500 è quella di Boiardo (1518), ristampato

accanto a queste tendenze, a Venezia compaiono ben presto intrecci più attorcigliati e complessi, vicini alle strutture drammatico-narrative più consolidate, in particolare la commedia nei suoi diversi sottogeneri (pastorale, ridicolosa, improvvisata; sulle varie tipologie dello spettacolo teatrale nel Cinque-Seicento, cfr. Pieri, 1983; Pieri, 1989; Carandini, 1999; Falletti Cruciani, 1999. In particolare per l'area veneta, cfr. Muraro, 1971; Rosand, 2004). Si riconoscono dunque alcuni stilemi narrativi tipici di forme letterarie e teatrali come il romanzo e la novellistica – in ispecie quelli dell'esperienza della veneziana Accademia degli Incogniti⁵ – ma allo stesso tempo il teatro di parola e il canovaccio dei commedianti⁶. La prassi stilistica di scomposizione di materiali appartenenti a un sistema di testi plurimi (appendici di testi storiografici, tragedie, commedie, canovacci, novelle, romanzi) si concretizza pertanto in una continua riscrittura fondata sul gioco della combinazione di codici differenti, che solo di rado vengono esplicitamente dichiarati (cfr. Fabbri, 2003).

Gli studi e le ricerche più recenti hanno messo in luce, in molti casi, anche una decisa influenza del teatro aureo spagnolo nella drammaturgia operistica italiana⁷: si tratta ora di vere e proprie riscritture, ora di traduzioni o adattamenti di testi concepiti per la scena spagnola e così trasmigrati per l'Europa, e per l'Italia, attraverso il giro dei comici o la circolazione libraria. Alcuni filoni della *comedia* spagnola ebbero certamente maggior fortuna rispetto ad altri, e se ne è riscontrata di volta in volta la diffusione⁸.

fino al 1549. Sulla fortuna di Apuleio cfr. Haig Gasser (2008); Acocella (2011). Per le loro scelte i drammaturghi si rifacevano sovente alla lettura che dei classici fornivano miscelanee, compendi, volgarizzazioni e traduzioni come la silloge di Natale Conti (1568) (frequenti ristampe, almeno fino a Padova, Frambotto, 1637) e le *Imagini dei dèi degli antichi* di Vincenzo Cartari (1996) (numerose edizioni dal 1556 al 1674). Le *Argonautiche* di Apollonio Rodio e di Valerio Flacco sono citate tra le fonti del *Giasone* di Cicognini da Curnis (2004); ma l'articolo di Antonucci e Bianconi (2013) dimostra che il drammaturgo non attinse alle fonti primarie del mito degli Argonauti.

⁵ Si vedano in particolare le *Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti divise in tre parti* (1651). Sulla novella nel '600, cfr. Porcelli (1985); Spera (2001). Sul romanzo, cfr. Mancini (1970); Mancini (1971); Fantuzzi (1975). Sul rapporto tra romanzo e teatro, cfr. Conrieri (1987).

⁶ Il rapporto tra l'opera veneziana e la commedia dell'arte è stato oggetto di numerosi studi; cfr. Pirrotta (1987: 147-170); e Osthoff (1967). Sulla Commedia dell'arte in generale, cfr. Miklaševskij (1981); Tessari (1969); Mariti (1978); Taviani, Schino (1982). Importanti serbatoi di scenari comici sono nel *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1976); negli *Scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia* (Alberti, 1996); e in Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001). Cfr. anche Testaverde, Evangelista (2007).

⁷ Si vedano per esempio, tra i contributi più recenti, quelli pubblicati in Antonucci, Tedesco (2016): in particolare Tedesco (2016); Bianconi (2016); Badolato (2016); Usula (2016). Cfr. inoltre Badolato (2018); Tedesco (2012).

⁸ Un quadro di queste ricerche, sul versante ispanistico, si legge *in primis* negli studi della collana diretta da Maria Grazia Profeti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, in particolare Profeti (1996a); Profeti (1996b); Profeti (1997); e, per i rapporti con la librettistica, Profeti (2009a); Profeti (2009b).

Come è già stato sottolineato in passato, uno dei soggetti favoriti a metà Seicento è quello del principe che veste i panni del giardiniere per amore, tema caro alla tradizione teatrale europea proprio per il tramite della Spagna: il modello del *Don Duardos* di Gil Vicente, *tragicomedia* elaborata intorno al 1520 e pubblicata nel 1562 ([Vicente], 1562) – a sua volta debitrice verso il *Primaleón* di Francisco Vázquez (1512)⁹ –, è riproposto (seppur con variazioni) nel *Príncipe viñador* di Luis Vélez de Guevara (scritta intorno al 1615 e pubblicata nella *Parte XXX de comedias nuevas escogidas*, 1668)¹⁰; dalla Spagna la medesima tematica passa anche nel teatro francese, che ne propone una variante nel *Prince déguisé* di Georges de Scudéry, *tragi-comédie* pubblicata a Parigi presso Augustin Courbé nel 1636, in parte basata sul romanzo di *Grisel y Mirabella* di Juan de Flores (1524); cfr. Matulka (1931); Adam (1937)¹¹. Un episodio della *Cléopâtre* di Gautier de Costes de La Calprenède, romanzo pubblicato a puntate tra il 1647 e il 1658, *Histoire d'Alcamène et Ménalippe*, è anch'esso basato su uno spunto simile (il romanzo fu tradotto in italiano da Maiolino Bisaccioni e pubblicato in più volumi a partire dal 1665).

Il principe giardiniere di Benedetto Ferrari (1644)

Come ha dimostrato Maria Grazia Profeti (Profeti, 1999, ora in Profeti, 2009c), questo tema si integra nel teatro italiano del Seicento proprio per il tramite del dramma per musica veneziano; la studiosa fiorentina individua il punto di partenza di questa filiazione nel *Principe giardiniere* rappresentato a Venezia nel Teatro SS. Giovanni e Paolo per il carnevale 1644 con libretto e musiche del reggiano Benedetto Ferrari. Il dramma, il cui testo è dichiarato «sconosciuto» da Profeti (2009c: 64), è invece ben noto ai musicologi, ed è stato recentemente pubblicato in un'edizione critica basata sulla *princeps* e sul relativo *Argomento e scenario* (Salis, Venezia 1643 *more veneto*), oltre che sulle successive ristampe letterarie apparse nelle *Poesie drammatiche* dello stesso Ferrari (Ramellati, Milano 1644 e G. P. Cardì e G. Marelli, Milano 1659; cfr. Badolato, Martorana, 2013: 177-216).

Di tutti i drammi per musica di Ferrari, *Il principe giardiniere* – l'ultima sua opera veneziana – è quello che, per argomento e struttura drammatica, più si avvicina alla commedia d'intreccio. La vicenda si basa sul doppio nodo amoroso che lega i principi Armidoro e Floraspe, che sotto falso nome – sono a tutti noti come il giardinier Florano e il cavalier Persino – vivono nella corte delle regine Rosaura e Gelinda, delle quali sono rispet-

⁹ Per il successo dei *libros de caballerías* in Italia cfr. Beer (1989); Neri (2013).

¹⁰ Edizione moderna: Vélez de Guevara (2008). Per le *comedias* basate sul modello qui trattato cfr. Profeti (2009c); Álvarez Sellers (2011).

¹¹ Il romanzo di Juan de Flores viene tradotto anche in lingua italiana da Lelio Aletiphilo (Lelio Manfredi) col titolo *Historia di Aurelio e Isabella*: [Flores], 1548.

Schema 1
 B. FERRARI, *Il prencipe giardiniero*
 (Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1644) • Ossatura

Personaggi

ROSAURA *regina della Persia.*
 GELINDA *regina della Media.*
 SALVIANA *matrona.*
 FURINO *paggio.*
 RUSPILA *generale dell'armi persiane.*
 MUSSÀ *moro, suo cortigiano.*
 ARMIDORO *sotto nome di FLORANO, prencipe d'Armenia e giardiniere di Rosaura.*
 FLORASPE *finto PERSINO, prencipe dell'Arabia Felice e cavaliere privato di Gelinda.*
 SPILLA *vecchia di Gelinda.*
 TRICCA *vecchia del giardiniere.*
 OMBRA DEL RE.
 MAGIA.

Atto I

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
I, I	«Giardino»	FLORANO, PERSINO	<i>Florano, giardiniere di Rosaura, e Persino, cavaliere di Gelinda, ragionano dei loro amori e dello sdegno di Rosaura verso entrambi: in battaglia Florano le ha infatti ucciso per errore il padre. Essi sono in realtà Armidoro e Floraspe, introdottisi a corte come giardinieri per approssimarsi alle rispettive amate.</i>
I, II		RUSPILA	<i>Ruspila, generale dell'esercito persiano, vede Florano, che detesta; ordina al suo servo moro Mussà di ucciderlo, trattenendolo però quando questi tenta di scagliarsi contro Florano. Mussà esorta il suo padrone a tentare di conquistare Rosaura, per poter giungere a occupare il soglio persiano; promette di aiutarlo con una polvere magica.</i>
I, III		SPILLA, TRICCA	<i>Spilla, vecchia di Gelinda, e Tricca, vecchia del giardiniere, compagne in amore, si scambiano opinioni circa la loro canutezza. Sono amanti rispettivamente di Florano e Persino, e sono decise a conquistarli.</i>

I, IV	«Sala regia»	ROSAURA, SALVIANA, FURINO.	<i>La matrona Salviana cerca di persuadere Rosaura a prendere marito; dolente e non udita, si ritira. La regina, piena di furore, medita sulla vendetta da compiere verso l'assassino di suo padre e sull'amore che porta verso Florano, suo giardiniere. È avvisata dal paggio Furino che questi le reca un cesto di fiori.</i>
I, V		SALVIANA, FLORANO, ROSAURA	<i>Salviana introduce Florano, che porge una cesta di fiori a Rosaura; la regina prende una rosa e se la pone al petto; ordina che degli altri fiori s'adornino le dame. Parte impetuosa e le cade un fazzoletto, subito raccolto da Florano, che dopo aver letto le cifre su di esso ricamate cade a terra tramortito.</i>
I, VI		FURINO, FLORANO svenuto, SALVIANA, RUSPILA, MUSSÀ, ROSAURA	<i>Furino pensa che Florano dorma e lo vuol svegliare per chiedergli dei fiori. Vede la sua borsa e s'accinge a rubarla. Viene interrotto da Salviana e poi da Ruspila e Mussà; questi vogliono uccidere Florano, e Rosaura, sopraggiunta, li distoglie da questo intento. Florano si ridesta e decide di non voler abbandonare il suo amore.</i>
I, VII		GELINDA, PERSINO	<i>Gelinda è sdegnata con Persino, che le ha dichiarato il suo amore. Persino si scusa, insiste, e viene rifiutato.</i>
I, VIII		TRICCA, SPILLA	<i>Tricca e Spilla giungono al cospetto di Persino e cercano di sedurlo. Egli le deride e parte, lasciandole confuse e sdegnate.</i>

Atto II

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
II, I	«Scena celeste»	SDEGNO, PALLADE	<i>Lo Sdegno ascende al cielo per spingere gli dèi contro Armidoro e Rosaura; ma Pallade, a forza di saette, lo distoglie dal suo intendimento.</i>
II, II	«Sala regia»	RUSPILA, MUSSÀ	<i>Ruspila si sdegna che Rosaura voglia privarlo del comando dell'esercito, e concerta con Mussà la morte di Florano. Palesa poi al servo con una lettera alcuni segreti, e partono.</i>
II, III		SPILLA, PERSINO	<i>Spilla dà a credere a Persino che Gelinda l'ami e lo invita ad un convegno notturno nel giardino che sta sotto al balcone della stanza della regina. Persino si rallegra e parte. Spilla si compiace che l'amoroso inganno abbia preso sembiante di verità.</i>
II, IV	«Mausoleo»	MUSSÀ, ROSAURA	<i>Mussà si reca presso le tombe regie per sottrarre un osso del re defunto; l'interrompe Rosaura che giunge a piangere sulla tomba del marito. Appena Rosaura parte, Mussà ritorna, nel salire sulla tomba del re, cade e viene spaventato dal fantasma del re. Inorridito, parte.</i>
II, V	«Giardino con loggiato»	TRICCA, FLORANO dormiente, FURINO, ROSAURA	<i>Tricca amoreggia con Florano che dorme; Furino gli ruba la borsa; fugge inseguito da Tricca. Rosaura da una loggia idolatra l'amato dormiente.</i>
II, VI		PERSINO, SPILLA, GELINDA, FLORANO.	<i>Persino viene raccolto da Spilla nel giardino, egli la crede Gelinda e amoreggiano. Gelinda arriva su un balcone e si fa sentire al cavaliere, che rimane confuso. Si sveglia Florano in quell'istante e consola l'amico.</i>
II, VII	«Notte»	FLORANO	<i>Sopraggiunge la notte e Florano contempla nelle stelle gli occhi della sua donna.</i>
II, VIII		ROSAURA, FLORANO, RUSPILA, MUSSÀ	<i>Rosaura, velata, discorre con Florano, ed egli non la riconosce. Quando questa finge di dormire, Florano, alzandole il velo, la riconosce. In preda all'ebbrezza amorosa, Florano palesa la sua vera identità. La regina, conosciutolo per Armidoro, gridando parte. Giungono Ruspila Mussà, ed assaltano il giardiniere per ucciderlo; accorre Persino e uccide in duello Ruspila e Mussà.</i>

Atto III

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
III, I	«Esterno del palazzo di Rosaura»	PERSINO, FLORANO, MAGIA	<i>Persino esorta Florano alla fuga. Giunge la Magia e ordina ai due cavalieri che ritornino a Rosaura. La Magia fa sorgere un mostro dagli abissi e lo invia a infestare la città.</i>
III, II	«Una sala del palazzo»	ROSAURA, SALVIANA, FURINO	<i>Rosaura vuole uccidersi, ma Salviana la distoglie. Semiviva, la regina si asside sul trono. Giunge anelante Furino e reca notizie che un mostro sta distruggendo la città.</i>
III, III		FURINO, GELINDA, PERSINO, SPILLA	<i>Furino fugge spaventato con Gelinda, inseguita da una tigre, prontamente uccisa da Persino. Egli rimane lievemente ferito a un braccio; Gelinda si commove e si innamora del cavaliere. Egli le rivela di essere un principe, poi parte rapidamente al sopraggiungere di Spilla.</i>
III, IV		GELINDA	<i>Gelinda, spinta dal timore e dalla passione amorosa, si lamenta e parte.</i>
III, V		GELINDA, ROSAURA	<i>Gelinda incontra Rosaura; entrambe apprendono che il mostro è stato sconfitto da un cavaliere, e la città liberata. Rosaura apprende che Persino è in realtà il principe d'Arabia, amato da Gelinda. Chiede di rimanere sola.</i>
III, VI		ARMIDORO, ROSAURA, SALVIANA	<i>Armidoro si presenta a Rosaura. Sospesa tra l'amore e l'ira, lascia tra la speranza e il timore l'amante. Salviana introduce i due principi nella reggia.</i>
III, VII		APOLLO	<i>Apollo, nume protettore della Persia, viene ad annunciare le nozze tra Rosaura e Armidoro.</i>
III, VIII		FURINO, TRICCA, SPILLA, SALVIANA, ROSAURA, ARMIDORO	<i>Esce Furino con il corteo regale. Tricca e Spilla si lasciano vedere piene di gioia. Segue Salviana e poi la coppia di sposi.</i>

tivamente innamorati. L'«Argomento» somministra al lettore un antefatto importante: Armidoro ha assassinato in battaglia il consorte di Rosaura, e quest'ultima è decisa a ucciderlo per vendicarsi¹². Su Rosaura ha messo gli occhi anche l'ambizioso generale Ruspila, invero più desideroso d'impossessarsi del regno di Persia piuttosto che dei favori della sovrana. Altri fili amorosi che promanano dai personaggi buffi complicano ulteriormente la matassa, in particolare le vecchie Tricca e Spilla, invaghitesi di Florano/Armidoro e di Floraspe/Persino. I personaggi allegorici e divini compaiono in poche scene come *dei ex machina*: la Magia fornisce ad Armidoro l'arco per uccidere il mostro che lo consacrerà agli occhi di Rosaura, e Apollo indurrà quest'ultima alla clemenza per il bel nemico. Ritroviamo qui una variante della storia di Flérída e Don Duardos, con la riproposizione del tema del travestimento in giardiniere per conquistare l'amata/nemica; e un accenno alla storia di Gridonia e Primaléon, laddove Gridonia promette la propria mano a chi le porti la testa del nemico. Si veda una sintesi del dramma scena per scena, nello Schema 1 (qui alle pp. 305-308).

Sidonio e Dorisbe di Francesco Melosio e Nicolò Fontei (1642)

A guardar bene però, un tassello precedente rispetto al *Prencipe giardiniere* si può trovare in un altro dramma per musica veneziano (che con tutta probabilità Ferrari dovette conoscere): si tratta di *Sidonio e Dorisbe*, dramma di Francesco Melosio musicato da Nicolò Fontei e rappresentato nel Teatro S. Moisè di Venezia durante il carnevale 1642. L'«Argomento» – ne diamo qui di seguito una trascrizione dal libretto stampato a Venezia presso G. B. Surian (Melosio, 1642: 5-7) – ci informa dei rapporti tra i due protagonisti *en titre*:

Sidonio, prencipe de' Fenici, uccise casualmente in giostra Morasto, re d'Egitto, della cui figliola Dorisbe s'era poco anzi per fama invaghito. Rese questo accidente disperato il suo amore, poiché ella, desiderando sopra modo di vendicar la morte del padre, giurò più volte nel tempio della Vendetta di non prender in marito giamai se non chi gli avesse portato il capo dell'abborrito nemico. Egli pertanto, fatto dalla disperazione ardito, abandonando la patria inviossi a Pafo,

¹² Questo motivo sarà ripreso anche nell'*Oristeo* di Giovanni Faustini (1651) e nell'*Artemisia* di Nicolò Minato (1656), due opere di Francesco Cavalli. Nel primo caso, Oristeo (re d'Epiro) vive come giardiniere nella reggia dell'amata Diomeda, lui ch'era stato dapprima suo promesso sposo, indi ripudiato per aver ucciso in battaglia il padre della fanciulla (cfr. qui a p. 314). Nel secondo caso, l'eroina eponima (regina di Caria e vedova di Mausolo), ama Clitarco, che in realtà è il principe Meraspe, ricercato per l'omicidio (accidentale) del re. Ma il tema è documentato anche nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, per esempio nella *comedia* di Lope de Vega *El favor agradecido*, risalente al 1593 e pubblicata nel 1621 nella *Parte XV*.

dove s'era trasferita Dorisbe con Argene sua madre a pretender il regno di Cipro, e procuratosi in abito di villano l'ingresso nel giardino reale, trattenendovisi con ingegnosa finzione di cavar un tesoro fu da Erbosco giardiniero publicato per Cloridoro suo figlio. Quivi scendendo spesso a diporto, Dorisbe cominciò a vagheggiarlo con occhio amante. Onde avvedutosi egli d'aver qualche corrispondenza, presa una notte occasione opportuna di palesarle e la grandezza del suo affetto e l'altezza de' suoi natali (tacendo però sempre il nome di Sidonio), fu da essa nelle proprie stanze accolto. Ma di ciò avvisata Argene da Grimora, moglie d'Erbosco, che fieramente accesa del nuovo giardiniero aveva osservato i di lui andamenti, furono colti all'improvviso insieme ed in diverse prigioni condotti. Disponevano a quel tempo le leggi d'Egitto che trovandosi una vergine ed un cavaliere in fallo amoroso, quello di loro dovesse col fuoco purgar l'errore che prima si fosse palesato amante. Non poté il giudice raccogliere giamai la verità del fatto, poiché ciascuno si confessava reo per render l'altro innocente, onde fu necessario assegnare ad ambidue un breve termine di provedersi di campione per far poi morire quello di essi per cui o non comparisse difensore, o comparendo restasse vinto. Ma usciti con diverse astuzie e Cloridoro e Dorisbe dalle carceri, entrarono sconosciuti in campo a combatter ciascuno in difesa dell'amante contra sé stesso. Si venne all'armi, e Cloridoro abbattuto l'avversario e riconosciuto per Dorisbe, sopraffatto dal dolore, palesò ad Argene esser egli l'odiato Sidonio, e postale in grembo la propria testa, chiese da lei l'osservanza del reiterato giuramento. Placossi la regina ad atto sì generoso, ed ammirando la fedeltà degli amanti, dimenticata ogni offesa, la premiò con allegrissime nozze.

Il dramma di Melosio, dichiaratamente ricavato dall'*Adone* del Marino (XIV, 196-396)¹³, sceneggia la fonte letteraria con la totale eliminazione dei personaggi afferenti alla sfera divina (cfr. Schema 2, pp. 311-313). Anche il poema mariniano, in quest'episodio in ispecie, non va esente da influenze ispaniche. Il racconto degli amori tra Sidonio e Dorisbe infatti – è dato per assodato nell'esegesi marinista – è fortemente debitore nei confronti dei *libros de caballerías* spagnoli, e in particolar modo del *Palmerín de Oliva* di Francisco Vázquez (1511), noto in Italia prevalentemente attraverso il rifacimento in ottave prodotto nel *Palmarino* di Ludovico Dolce (1561), oltre che di un altro poema del *Mondo nuovo* di Tommaso Stigliani (prima parte stampata nel 1617). Altri tramiti e ulteriori mediazioni, dunque, per la penetrazione nella penisola italiana delle tematiche del teatro aureo spagnolo.

¹³ «L'ho tolto dall'*Adone* del Marino nel canto degli errori per metterlo in un drama pieno d'imperfezioni». Melosio (1642: 9). L'unico altro dramma per musica basato sul poema mariniano composto ai primordi dell'opera veneziana è *L'Adone* di Paolo Vendramin e Francesco Manelli (SS. Giovanni e Paolo 1640).

Schema 2
 F. MELOSIO, *Sidonio e Dorisbe*
 (Venezia, Teatro S. Moisè, 1642) • Ossatura

ARGENE *regina d'Egitto.*
 DORISBE *sua figliuola.*
 SIDONIO *principe de' Fenici creduto Cloridoro.*
 VAFRINIO *giocatore suo servo.*
 ERBOSCO *giardiniere della regina.*
 GRIMORA *sua moglie.*

Atto I

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
I, I		SIDONIO, VAFRINO <i>da parte</i>	<i>Sidonio sta ammirando il ritratto di Dorisbe e lamentando la sua triste condizione: è costretto a soggiornare a corte sotto le mentite spoglie del giardiniere Cloridoro, poiché verrebbe ucciso se si scoprisse che in realtà è l'assassino di Morasto, re e padre di Dorisbe. Vafrino lo compatisce, non veduto. Sidonio decide di recarsi al tempio della Vendetta per vedere l'amata Dorisbe.</i>
I, II		ERBOSCO, GRIMORA	<i>Erbosco e Grimora, giardiniere di corte e sua moglie, hanno accolto Sidonio in casa loro e a tutti fanno credere che sia un figlio che Erbosco ha avuto da un'altra donna. Grimora s'è invaghita di Sidonio.</i>
I, III		ARGENE, DORSIBE, Coro di sacerdoti	<i>Argene e Dorisbe meditano di vendicarsi uccidendo l'assassino di Morasto e compiono riti.</i>
I, IV		VAFRINIO	<i>Stupito di quello che ha visto nel tempio, si meraviglia di come Sidonio voglia persistere nel suo amore verso Dorisbe.</i>
I, V		SIDONIO	<i>Nel giardino Sidonio canta versi amorosi per lodare Dorisbe.</i>
I, VI		SIDONIO, GRIMORA	<i>Grimora ribadisce il proprio amore per Sidonio, che la rifiuta, e medita vendetta.</i>
I, VII		SIDONIO, ARGENE, DORISBE, Coro di damigelle	<i>Argene è in pericolo per un serpente. Accorre Sidonio, che la trae in salvo e viene ringraziato. La regina si allontana e la principessa si trattiene con le damigelle nei pressi d'un ruscello; chiedono a Cloridoro di rimanere con loro per proteggerle in caso di nuovi pericoli.</i>

I, VIII	DORISBE, CLORIDORO, DAMIGELLE	<i>Dorisbe con le damigelle improvvisano giochi a tema amoroso; anche Sidonio è coinvolto e coglie l'occasione, seppur per celia, di cantare un'aria in cui dichiara di essere un principe che ha assunto per amore le vesti di un giardiniere.</i>
I, IX	GRIMORA e suddetti	<i>Grimora giunge a richiamare la principessa e le damigelle a corte. Cloridoro è indispettito. Un ultimo gioco di scherma (ballo) chiude l'atto.</i>

Atto II

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
II, I		PEDANTE e <i>dui Paggi di corte</i>	<i>Il Pedante rimprovera i paggi per essersi troppo a lungo trattenuti nel gioco, invece di dedicarsi agli studi.</i>
II, II		VAFRINO, PEDANTE, <i>Paggi</i>	<i>Vafrinio cerca di indurre i Paggi a qualche gioco d'azzardo. Questi rifiutano e se ne vanno.</i>
II, III		VAFRINO, SIDONIO	<i>Sidonio lamenta la propria condizione, Vafrino insiste a voler giocare danari.</i>
II, IV		DORISBE, LUCINDA	<i>Dorisbe confida a Lucinda d'essersi innamorata di Cloridoro. Lucinda tenta di dissuaderla invitandola ad addormentarsi con lei per trovare ristoro dalle fatiche dei giochi appena terminati.</i>
II, v		DORISBE	<i>Invoca il sonno e spera, col riposo, che l'immagine di Cloridoro si allontani dal suo cuore: la disparità sociale tra di loro impedisce infatti di coltivare un simile amore.</i>
II, vi		SIDONIO, GRIMORA	<i>Sidonio sta invocando la luna a pro dei propri amori. Grimora vorrebbe approfittare del momento per sedurlo.</i>
II, VII		DORISBE e <i>i suddetti</i>	<i>Giunge Dorisbe e si palesa a Cloridoro come un'ombra che viene a dichiarare l'impossibilità dell'amore tra loro due, per via della differenza di status. Grimora osserva indispettita. Cloridoro, credendo parlare a un'ombra, rivela di non essere in realtà un villano, bensì un principe. Non palesa però il proprio nome. Dorisbe e Cloridoro si scambiano promesse d'amore. Grimora, gelosa, decide di rivelare tutto ad Argene.</i>

II, VIII	ERBOSCO	<i>Compiange la moglie innamorata del giovane Cloridoro e teme sventure.</i>
II, IX	LUCINDA, ERBOSCO	<i>Lucinda accorre ad annunciare che la regina Argene ha colto Cloridoro con Dorisbe, ed è adirata. Minaccia vendetta contro Cloridoro. Lucinda e Erbosco fuggono. (Segue un ballo di giocatori di carte).</i>

Atto III

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
III, I		VAFRINO	<i>Si lamenta per aver perso al gioco.</i>
III, II		ARGENE e due Consiglieri	<i>Stabiliscono la condanna a morte per Dorisbe e Cloridoro, rei di un amore illecito.</i>
III, III		SIDONIO, DORISBE e Consiglieri	<i>Sidonio e Dorisbe, di fronte ai consiglieri; ciascuno accusa sé stesso. Si stabilisce che scelgano un difensore per un duello che sancisca chi dei due deve morire.</i>
III, IV		SIDONIO, DORISBE	<i>Lamenti ed effusioni amorose.</i>
III, V		ERBOSCO, LUCINDA	<i>Scappati dalla corte, meditano di sposarsi e come mantenersi nel futuro.</i>
III, VI		CARCERATO	<i>Lamenta la propria condizione.</i>
III, VII		VAFRINIO, SIDONIO	<i>Sidonio, in prigione, lamenta la propria condizione.</i>
III, VIII		SIDONIO, GRIMORA	<i>Grimora giunge per liberare Sidonio, in cambio del suo amore.</i>
III, IX		CARCERATO	<i>Lamenta la propria condizione.</i>
III, X		SIDONIO, GRIMORA	<i>Sidonio fugge e lascia Grimora a bocca asciutta.</i>
III, XI		ARGENE, CLORIDORO, DORISBE	<i>Nel duello, Cloridoro e Dorisbe si sfidano l'uno all'insaputa dell'altra. Argene, commossa, concede la grazia ai due innamorati, che possono sposarsi.</i>

E non possiamo neppure escludere *a priori* che Melosio conoscesse anche *Il Sidonio* di Urbano Giorgi (libretto) e Ludovico Bartolaia (musica) stampato a Vienna per i tipi di Matteo Formica nel 1633, ivi rappresentato il 9 luglio di quell'anno «nelle solenni feste solite a celebrarsi ogni anno per la nascita della maestà di Ferdinando Secondo» (così recita il frontespizio del libretto: [Giorgi] 1633), la cui trama è perfettamente accostabile a quella del dramma veneziano.

L'Oristeo di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli (1651)

Le avventure di un principe che si fa giardiniere ritornano sulle scene di Venezia, al Teatro di S. Aponal, ancora una volta nel 1651, con l'allestimento dell'*Oristeo*, uno degli ultimi frutti della decennale collaborazione tra Giovanni Faustini e Francesco Cavalli. Lo spettatore veneziano poteva riconoscere anche in questo lavoro una serie di convenzioni e scene tipiche consolidate sui palcoscenici operistici, grazie a un'attività drammaturgica ormai stabilizzata (un'edizione moderna del dramma si legge in Badolato, 2012: 352-391).

L'ampia *Delucidazione* premessa al libretto introduce l'antefatto della vicenda. Oristeo, re d'Epiro, s'innamora di Diomeda, principessa di Caonia, e la ottiene in moglie. Nello scortare Diomeda verso il suo futuro reame, suo padre Evandro viene ucciso per errore dai seguaci di Oristeo nel mezzo di una zuffa notturna, e di conseguenza l'affranta e orgogliosa Diomeda rifiuta le nozze promesse. Ritrovatosi «abbandonato dalla Fortuna e d'Amore», Oristeo compirà numerosissimi viaggi, prima di tentare nuovamente di persuadere Diomeda a divenire sua sposa¹⁴; lo

¹⁴ Di queste peregrinazioni Faustini fornisce un ampio resoconto, cogliendo l'occasione per sfoggiare le proprie conoscenze geografiche, con citazioni di regioni remote ed evocazioni di toponimi esotici quasi sempre suffragate da fonti classiche e coeve come la *Periegesi* di Pausania o il *Viaggio da Venetia a Costantinopoli* di Giuseppe Rosaccio (Giacomo Franco, Venezia 1606), o le *Navigazioni e viaggi* di Giambattista Ramusio (Aldo Manuzio, Venezia 1550-1559), o le *Isole più famose del mondo* di Tommaso Porcacchi (S. Galignani e G. Porro, Venezia 1576): «Oristeo, vedutosi abbandonato dalla fortuna e d'Amore, fattosi preda d'una tenace melanconia, si parti sconosciuto senza avisare i più domestici e cari dal reno per provare se lontano dalla Caonia potesse levare il pensiero dalle sue fisse immaginazioni amorose, e con la varietà de' pellegrinaggi ch'avea proposto di fare, sanare l'infirmità del core penante. Così, guardate l'acque del soggetto Acheronte, superati i gioghi di Pindo, passò in Tessaglia e sù per le rive del Sperchio arrivò a Tebe: di là imbarcatosi solcò l'Egeo, l'Ellesponto, la Propontide e giunto nell'Eusino approdò a Colco, dove stupefatto della inerudizione di quei geografi che fecero isola quella regione, essendo ella, cangiato l'antico nome in Mengrellia, notissimo continente. Indi inoltratosi nell'Iberia passò fra gl'Albani e di là per l'Ircania al Mar Caspio ad Ircano, dove raddoppiò i stupori per l'imperizia di quei medesimi che, fatto Colco isola, posero le navi tessale a varcar quell'onde e fecero che di là si potesse navigare in Grecia, avendo udito da nativi nocchieri che quel mare, ora

farà per l'appunto introducendosi a corte nei panni di un giardiniere, e sfruttando più d'uno stratagemma. In questo dramma il procedimento dell'assunzione di un'identità simulata è poi ulteriormente valorizzato al femminile, tramite il travestimento che interessa il personaggio di Clorinda, conosciuta come la giardiniera Albinda, che sotto mentite spoglie cerca di conquistare l'affetto dell'amato Trasimede (che invece, sulle prime, è interessato a Diomeda).

Certamente Faustini era conoscitore di prima mano della letteratura teatrale musicale di Venezia, dunque avrà senz'altro tenuto in considerazione, nella stesura dell'*Oristeo*, gli antecedenti sin qui illustrati. Lo dimostrano la sovrapposibilità di vari segmenti narrativi dell'*Oristeo* e del *Principe giardiniere* di Ferrari, oltre all'impiego parallelo di alcuni artifici drammaturgici. E non è escluso ch'egli avesse anche sottomano qualche trama spagnola, se già nel 1649 sembra sfruttare alcuni segmenti lopiani nel suo *Euripo* (si veda a tal proposito Badolato, 2013).

Il principe giardiniere di Giovanni Andrea Moniglia (1664)

Il percorso tracciato da Maria Grazia Profeti nel saggio già citato in precedenza ci conduce in ultimo fuori dai palcoscenici dell'opera, verso un dramma di parola, *Il principe giardiniere* a lungo attribuito a Giacinto Andrea Cicognini (in realtà ascrivibile a Giovanni Andrea Moniglia)¹⁵: non una pura traduzione dallo spagnolo, né una vera e propria riscrittura. Si tratta piuttosto – e lo sottolinea bene Profeti – di un *collage* di frammenti tematici sapientemente coniugati tra loro, laddove una principessa, Florisbe (contesa, oltre che dal favorito del re di Valenza, dal principe di Castiglia e da Oderigo d'Aragona) è innamorata di un giardiniere, Laurindo. Le trattative di nozze tra Florisbe e Oderigo si erano interrotte per una guerra tra i due reami, dove aveva trovato la morte il fratello della principessa, erede del regno di Valenza. Si scoprirà infine che il giardiniere è quello stesso Oderigo con cui Florisbe era fidanzata, non prima di una serie assai complicata di peripezie che procrastineranno fin verso la fine del dramma agnizione e scioglimento (una sintesi delle principali sequenze del dramma qui allo Schema 3, pp. 316-319). Ancora una volta, lo stesso nucleo tematico per così dire rimodellato.

detto con nome barbaro di Bacù, circondato da' suoi vastissimi giri è a sembianza di un lago, e tributato da' propri fiumi, non avendo commercio con altro mare, non conosce per padre l'Oceano».

¹⁵ Per un regesto delle edizioni del dramma, nell'attribuzione a Cicognini, cfr. Cancedda, Castelli (2001: 335-340). Sull'attribuzione a Moniglia cfr. Melcarne (2005); e vedi Michelassi, Vuelta García (2004).

Schema 3
G. A. CICOGNINI, *Il principe giardiniere* • Ossatura

Personaggi

ODERIGO *principe d'Aragona sotto nome di Laurindo.*
 BACOCO *suo servo.*
 FELISDRO *servo del duca di Tirolo.*
 FILIPPO *re di Valenza.*
 FLORISBE *sua figlia.*
 ALVIDA *dama di Florisbe.*
 CASSANDRA *prima dama.*
 DON CARLO *generale di Valenza e favorito del Re.*
 DON FEDERIGO *cavaliere di corte.*
 ALCANDRO *suo servo.*
 DUCA ALFONSO *creduto padre di Don Carlo.*
 DON GIOVANNI *povero cavaliere, fidato di Florisbe.*
 ANSELMO *carceriero.*
 PAGGIO *di Don Carlo.*

Atto I

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
I, I	<i>Giardino</i>	DON FEDERICO, DON CARLO	<i>Carlo confessa a Federico di amare la principessa Florisbe. Costei però non ricambia il suo amore, poiché s'è invaghita del giardiniere Laurindo. Federico narra che la principessa era stata promessa a Oderigo d'Aragona, ma che le trattative erano state interrotte per una guerra tra i due reami, dove il fratello della principessa aveva trovato la morte proprio per mano di Oderigo. Questi era successivamente scomparso. Carlo sospetta che si celi nelle vesti di Laurindo e sta aspettando un ritratto di Oderigo per smascherarlo. Spera così di ottenere i favori del re e di sposare Florisbe.</i>
I, II-V		BACOCO, LAURINDO, ALVIDA, FLORISBE	<i>Bacocco giunge con Oderigo-Laurindo (II). Giungono anche Alvida e Florisbe. Bacocco e Laurindo in disparte le ascoltano. Alvida pensa che Florisbe sia innamorata del principe di Castiglia, e lei per prudenza non la contraddice. Laurindo s'ingelosisce, si palesa e omaggia Florisbe con i fiori (III). Florisbe e Laurindo restano soli, si corteggiano, si scambiano fiori (IV). Giunge Bacocco e ricorda a Laurindo che la principessa lo odierà appena scoprirà la sua vera identità (V).</i>

- I,
VI-VIII
- FELISDRO,
LAURINDO,
BACOCO, CARLO,
FLORISBE
- Giunge Felisdro e porta due lettere a Laurindo, una per lui e una per Bacocco (vi). Poiché vede giungere Carlo, Laurindo scambia la sua lettera con quella di Bacocco. Carlo sequestra la lettera di Laurindo, sperando di smascherarlo, ma è ingannato poiché legge un messaggio della madre e della moglie di Bacocco. Carlo schiaffeggia Laurino per una sua impertinenza (vii). Giunge Florisbe e Carlo le riferisce il contenuto della lettera. Costei si rattrista e ingelosisce credendo Laurindo sposato. Carlo se ne va. Laurindo tenta di spiegarsi ma è scacciato da Florisbe (viii).*
- I, IX-XII
- ALCANDRO,
FLORISBE,
CASSANDRA,
BACOCO,
LAURINDO
- Alcandro giunge per portare a Federico una lettera e un ritratto di Oderigo. Li prende in consegna Cassandra (ix). Giunge Florisbe e chiede di vedere il ritratto: vi riconosce Laurindo, gelosia. Cassandra crede che Florisbe sia sdegnata perché ha riconosciuto Oderigo nel ritratto. Una volta letta la lettera e scoperto che il ritratto rappresenta Oderigo, Florisbe scaccia Cassandra perché innamorata del suo nemico (x). Giunge Laurindo. Florisbe gli mostra il ritratto, con l'intento di smascherarlo definitivamente; lui continua a fingere e si mostra sorpreso di assomigliare così tanto a Oderigo (xi). Giunge Bacocco con la lettera del Re d'Aragona scambiata per quella dei propri genitori. Al ritorno di Laurindo gli rivela pienamente il suo amore, ma il giovane nega ancora di essere il principe (xii).*
-

Atto II

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
II, I-VIII		BACOCO, CARLO, LAURINDO, FLORISBE, RE FILIPPO, ALVIDA	<i>Laurindo si palesa per il principe d'Aragona e sfida a duello Carlo per lo schiaffo ricevuto (I-III). Vengono però interrotti dall'arrivo del re Filippo di Valenza, che fa incarcerare Oderigo (IV). Le lettere del re d'Aragona, arrivate in mano a Florisbe ed ora ad Alvida, sono ora intercettate da Carlo (V-VI). Bacocco viene imprigionato e confessa l'identità del suo padrone (VII-VIII).</i>
II, IX-X	<i>Carcere</i>	FLORISBE, ANSELMO, LAURINDO	<i>Florisbe visita il principe in carcere. Concertano di fuggire e di rifugiarsi in Aragona, ma Laurindo tergiversa, ancora desideroso di vendicarsi dell'offesa ricevuta da Carlo.</i>
II, XI-XIII	<i>Giardino</i>	FEDERICO, CASSANDRA, FLORISBE, DON GIOVANNI	<i>Facezie amorose tra Federico e Cassandra (XI). Florisbe chiede a Cassandra dove stia dormendo suo fratello Carlo (XII). Florisbe con Don Giovanni preparano la vendetta di Oderigo (XIII).</i>
II, XIV- XVIII	<i>Camera di Don Carlo</i>	PAGGIO, DON CARLO, DON FEDERIGO, FLORISBE, DON GIOVANNI, LAURINDO	<i>Mentre Carlo sta per coricarsi, giunge Federico che lo avvisa di una congiura di palazzo. Don Carlo s'addormenta sopra una sedia (XIV-XV). Giungono Florisbe e Laurindo accompagnati da Don Giovanni. Sul punto di uccidere il cavaliere addormentato, la vista di un oggetto lo lascia di sasso. Laurindo risparmia il cavaliere, rinuncia alla fuga e torna in carcere (XVI-XVIII).</i>

Atto III

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
III, I-III	<i>Giardino</i>	DON FEDERICO, DON CARLO, FLORISBE, ANSELMO, DON GIOVANNI	<i>Federico comunica a Carlo che il regno di Valenza è stato squassato da una congiura. Si decide di sopprimere il carcerato principe d'Aragona avvelenandogli il cibo (I). Florisbe consegna a Don Giovanni una lettera in cui gli ordina di ammazzare Carlo (II-III).</i>
III, IV-V	<i>Carcere</i>	LAURINDO, BACOCO, FLORISBE	<i>Scambio di battute tra Bacocco e Laurindo (IV) che si zittiscono appena vedono arrivare Florisbe che libera Laurindo e gli dà appuntamento nel giardino, dove, gli dice, avrà soddisfazione delle offese ricevute da Carlo (V)</i>
III, VI-XIX	<i>Giardino</i>	ALVIDA, FLORISBE, DON GIOVANNI, CARLO, ALFONSO	<i>Alvida annuncia a Florisbe che Don Carlo sta per presentarsi all'appuntamento. Florisbe la licenzia (VI-VII). Florisbe concorda con Don Giovanni l'inganno ai danni di Carlo (VIII-IX). Giungono Carlo e Laurindo. Sta per scatenarsi l'agguato, ma Laurindo lo protegge (X-XI). Florisbe è sconcertata, e Laurindo le confessa che vuole assolutamente parlare con Carlo (XII-XIII). Carlo non è altri che il fratello di Oderigo, rapito durante la guerra: un bracciale lo ha fatto riconoscere al principe proprio nel momento in cui avrebbe voluto ucciderlo (XIV-XV). Lazzi di Bacocco e Cassandra (XVI-XVII). Tutti i personaggi convergono nel giardino, l'agnizione repentina è confermata nella scena successiva, dopo la quale tutto si sistema e i due innamorati possono sposarsi (XVIII-XIX).</i>

Conclusioni

La carrellata sin qui proposta a integrazione di percorsi già tracciati ci consente soltanto di constatare, qui come in molti altri casi già altrove documentati, come la penetrazione di questo fortunato soggetto derivato dalla *comedia aurea* e dalla letteratura cavalleresca spagnola sia stata in realtà di volta in volta mediata da altro. Ritorno su un esempio già accennato, per il quale rinvio a un prossimo lavoro: citavamo prima, e lo ricordiamo ora, il caso del *Prince déguisé* di Georges de Scudéry, una *tragi-comédie* che a sua volta combina il tema del principe giardiniere (Cléarque/Policandre) per approssimarsi alla donna che ama (Argénie) con quello della vendetta di un sovrano (qui una sovrana, la regina Rosemonde) che promette di donare la figlia in sposa a colui che gli porti la testa del suo nemico: un amalgama di temi plurimi, ora derivati dalla letteratura e dal teatro spagnolo, ora dalla tradizione del poema cavalleresco (anche italiano), tra i quali è difficile identificare quali abbiano esercitato in via esclusiva un'influenza diretta sul drammaturgo. Un mosaico di temi già impiegati altrove e qui ricombinati (Dutertre, 1988: 87-144: *Les sujets et leurs sources*). Ebbene qui si apre un ulteriore possibile percorso di filiazione. Questo *Prince déguisé* di Scudéry (1636) presenta diverse analogie almeno con uno dei drammi per musica citati in precedenza, ovvero *Sidonio e Dorisbe* di Melosio/Fon-tei (1642). Il soggetto è il medesimo, il *plot* per molti tratti sovrapponibile, varie sequenze di scene decisamente congruenti.

Si configurerebbe dunque un caso ulteriore di penetrazione di soggetti spagnoli in Italia, nell'opera, per il tramite francese (cosa che non stupisce: si vedano a titolo esemplificativo alcuni drammi per musica di Matteo Noris come *l'Alfonso primo* analizzato da Anna Tedesco in questo stesso volume o come il *Bassiano*, su cui ho lavorato: Badolato, 2016). Melosio, dicevamo, dichiara apertamente di ricavare il suo dramma dal Marino, e questa potrebbe essere letta come una precisa rivendicazione di poetica (Venezia, Incogniti, polemica sull'*Adone* e la modernità). Di certo sappiamo che la circolazione italiana dei testi di Scudéry fu ampia nel Seicento, ed è attestata soprattutto grazie alle traduzioni prodotte da Maiolino Bisaccioni, profondo conoscitore della letteratura francese che gran parte ebbe anche nel contesto dell'opera veneziana, o da Girolamo Brusoni: del primo ricordiamo almeno *La Clelia* (Francesco Storti, Venezia 1655) e *L'Artamene, ovvero Ciro il Grande* (Francesco Storti, Venezia 1656); del Brusoni, i *Discorsi politici dei re del signore di Scudery* (Eredi di F. Storti e G. M. Pancirutti, Venezia 1669)¹⁶.

Resta dunque arduo stabilire i rapporti tra tutti questi testi, che possono invero ben «richeggiare» – per dirla con Profeti – «una materia tradizionale e romancistica (in Spagna) o cavalleresca (in Italia), più che

¹⁶ Rimando ad altra trattazione la strettissima vicinanza tra *Le Prince déguisé* di Scudéry e il *Sidonio e Dorisbe* di Melosio.

rimandarsi l'un l'altro» (Profeti, 2009c: 75). Vero è che nell'analizzare un *corpus* tanto elusivo come quello del teatro aureo e della sua recezione nella drammaturgia operistica di metà Seicento, continuiamo ad imbatterci in strategie che sempre di più si allontanano dal semplice calco, sempre di più si rifanno a tecniche più sofisticate di *ars combinatoria*. Ed è su questo terreno che si articola la sempre affascinante trama dei rapporti tra la drammaturgia spagnola del *Siglo de Oro* e le tecniche di scrittura del melodramma italiano del Seicento: un complesso gioco di rimandi, allusioni, prestiti, rielaborazioni in un continuo e frenetico movimento di transcodificazione da un contesto all'altro, da un genere – il teatro di parola – all'altro, il teatro musicale.

Riferimenti bibliografici

- Acocella M. (2011), *L'Asino d'oro nel Rinascimento: dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Longo, Ravenna.
- Adam A. (1937), *Le Prince déguisé de Scudéry et L'Adone de Marino*, «Revue d'Histoire de la Philosophie», XI: 25-37.
- Alberti C. (a cura di) (1996), *Scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, Bulzoni, Roma.
- Álvarez Sellers M. R. (2011), *Príncipes disfrazados y estrategias de pasión: Don Duardos de Gil Vicente, El príncipe viñador de Vélez de Guevara y La venganza de Tamar de Tirso de Molina*, in Lobato M. L. (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor libros, Madrid: 261-277.
- Antonucci F., Bianconi L. (2013), *Plotting the Myth of Giasone*, in Rosand E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Ashgate, Farnham: 201-227.
- Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze.
- Badolato N. (2012), *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Olschki, Firenze.
- Badolato N. (2013), «*Ecco reciso alfine il groppo de l'inganno*»: *Giovanni Faustini's Euripo from the Sources to the Plot*, in Rosand E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Ashgate, Farnham: 261-273.
- Badolato N. (2016), «*Una struttura lavorata a musaico d'insanie*»: Bassiano, ovvero *Il maggior impossibile di Matteo Noris (1681)*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 223-236.
- Badolato N. (2018), *Da Carlos el perseguido a Il favorito del principe: alle fonti di un dramma per musica di Ottaviano Castelli*, in Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Incroci teatrali italo-iberici*, Olschki, Firenze: 91-124.

- Badolato N., Martorana V. (a cura di) (2013), *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, Olschki, Firenze.
- Beer M. (1989), *Il libro di cavalleria: produzione e fruizione*, in Hempfer K. W. (hg.), *Ritterepik der Renaissance*, Franz Steiner, Stuttgart: 15-33.
- Bianconi L. (1986), *Storiografia del teatro d'opera*, in Bianconi L., *Il Seicento*, Storia della musica vol. 5, EDT, Torino: 175-184.
- Bianconi L. (2016), «*Dal male il bene*»: *partita doppia tra ispanistica e musicologia*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 29-41.
- Boiardo M. M. (1518), *Apulegio volgare*, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, Venezia.
- Cancedda F., Castelli S. (2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze.
- Carandini S. (1999), *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari.
- Cartari V. (1996), *Imagini dei dèi degli antichi*, Auzzas G., Martignago F., Pastore Stocchi M., Rigo P. (a cura di), Pozza, Vicenza.
- Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti divise in tre parti* (1651), Guerigli, Venezia.
- [Conti N.] (1568), *Natalis Comitum Mythologiae sive Explicationes fabularum libri decem*, Aldo Manuzio, Venezia.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).
- Conrieri D. (1987), *La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini*, in Rizzo G. (a cura di), *Sul romanzo secentesco*, Congedo, Galatina: 29-100.
- Curnis M. (2004), «*Vantaggioso patto toccar con gli occhi e rimirar col tatto*». *Drammaturgia, poetica, retorica nel Giasone di G. A. Cicognini*, «Musica e Storia», XII, 2004: 35-89.
- Dutertre E. (1988), *Scudéry dramaturge*, Librairie Droz, Genève.
- Fabbri P. (2003), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Falletti Cruciani C. (1999), *Il teatro in Italia, II: Cinquecento e Seicento*, Studium, Roma.
- Fantuzzi M. (1975), *Meccanismi narrativi del romanzo barocco*, Antenore, Padova.
- [Flores J. de] (1548), *Historia di Aurelio e Isabella, nella quale si disputa: chi più dia occasione di peccare, l'huomo alla donna, o la donna a l'huomo. Di lingua spagnuola in italiana tradotta da M. Lelio Aletiphilo*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia.
- [Giorgi U.] (1633), *Il Sidonio*, Matteo Formica, Vienna.
- Glover J. (1975-1976), *The Peak Period of Venetian Public Opera: The 1650s*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CII: 67-82.

- Haig Gasser J. (2008), *The Fortunes of Apuleius and The Golden Ass: A Study in Transmission and Reception*, Princeton University Press, Princeton.
- Ivanovich C. (1681), *Memorie teatrali di Venezia*, Pezzana, Venezia.
- Miklaševskij K. (1981), *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secc. XVI, XVII e XVIII* (1914), Marsilio, Venezia.
- Mancini A. N. (1970), *Il romanzo del Seicento. Saggio di bibliografia*, «Studi secenteschi», XI: 205-274.
- Mancini A. N. (1971), *Il romanzo del Seicento. Saggio di bibliografia*, «Studi secenteschi», XII: 443-498.
- Mariti L. (1978), *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Martindale C. (1998), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Matulka B. (1931), *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, New York, Institute of French Studies.
- Melcarne N. (2005), *Il principe giardiniero e il suo vero autore: Giovanni Andrea Moniglia*, «Aprosiana», XIV: 55-58.
- Meloso F. (1642), *Sidonio e Dorisbe*, G. B. Surian, Venezia.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2004), *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», XLV: 67-137.
- Morelli A., “Mannelli (Manelli), Francesco”, *Dizionario Biografico degli italiani*, 69: 78-81.
- Muraro M. T. (a cura di) (1971), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Olschki, Firenze.
- Neri S. (2013), *Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)*, in González A., García Rojas A. C., Mariscal K. X. L. (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*, Colégio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Città del Messico: 285-314.
- Osthoff W. (1967), *Maschera e musica*, «Nuova Rivista musicale italiana», I: 16-44.
- Parte XXX de comedias nuevas escogidas* (1668), Domingo García Morrás, Madrid.
- Petrobelli P. (1965), *L'Ermiona di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, «Quaderni della Rassegna musicale», 3: *La nuova musicologia italiana*, Einaudi, Torino: 125-141.
- Petrobelli P. (1967), *Francesco Manelli: documenti e osservazioni*, «Chigiana», IV: 43-66.
- Pieri M. (1983), *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova.
- Pieri M. (1989), *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Pirrotta N. (1987), *Commedia dell'arte e opera, nelle sue Scelte poetiche di musicisti*, Marsilio, Venezia.

- Porcelli B. (1985), *Le novelle degli Incogniti: un esempio di "dispositio" barocca*, «Studi secenteschi», XXVI, 1985: 129-139.
- Profeti M. G. (1996a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1996b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1997), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (1999), *I viaggi di un principe giardiniere*, in De Lancastre M. J., Peloso S., Sereni U. (a cura di), *E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Baroni, Viareggio: 523-540.
- Profeti M. G. (a cura di) (2009a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009c), *I viaggi di un principe giardiniere*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 54-75.
- Rosand E. (2004), *Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte al teatro d'opera a pagamento*, in Nattiez J.-J. (a cura di), *Enciclopedia della musica, IV: Storia della musica europea*, Einaudi, Torino: 403-414.
- Scala F. (1976), *Teatro delle favole rappresentative*, Marotti F. (a cura di), Il Polifilo, Milano.
- Spera L. (a cura di) (2001), *La novella barocca*, Liguori, Napoli.
- Sternfeld F. W. (1978), *The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the "lieto fine"*, «Analecta musicologica», XIX: 48-50.
- Taviani F., Schino M. (1982), *Il segreto della commedia dell'arte*, La Casa Usher, Firenze.
- Tedesco A. (2012), *Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance*, «Criticón», 116: 113-135.
- Tedesco A. (2016), *La Comedia Nueva sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 7-12.
- Tessari R. (1969), *La commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Olschki, Firenze.
- Testaverde A. M., Evangelista A. (a cura di) (2007), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Einaudi, Torino.
- Usula N. (2016), *Alcaide, geólier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 297-312.
- Vélez de Guevara L. (2008), *El príncipe viñador*, Manson W. R., Peale C. G. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark (Juan de la Cuesta Hispanic Monographs).

- [Vicente G.] (1562), *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, Ioam Alvares, Lisboa [Alonso D. (ed.) (1942), Instituto Antonio de Nebrija, Madrid].
- Whenham J. (1980), "Francesco Manelli", in Sadie S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 11, MacMillan, London: 612-613.
- Whenham J. (2004), *Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice*, «Il Saggiatore musicale», XI: 253-302.

DA LA CELOSA DE SÍ MISMA DI TIRSO A LA GELOSA DI SE STESSA,
MELODRAMMA DI ARCANGELO SPAGNA¹

Simone Trecca

1. Sulla figura del canonico viterbese Arcangelo Spagna (1632-1726), in particolare per quanto riguarda il suo profilo di autore di commedie e melodrammi ispirati a modelli spagnoli, oltre ai contributi di D'Antuono e, specialmente, di Antonucci, Resta e Trecca (Antonucci 1998; 2007; D'Antuono, 1998; 2003; Resta, 2016; Trecca, 2007), ha recentemente fatto luce in senso più ampio Mauro Sarnelli (2018), apportando alcuni dati che rendono sicuramente più sensato tentare di ricostruire le tappe della sua attività di scrittore. In questa sede, proveremo a contestualizzare, nei limiti del possibile, uno dei suoi drammi per musica di tematica profana ispirati a modelli spagnoli, *La gelosa di se stessa*, il cui principale ipotesto è *La celosa de sí misma* di Tirso de Molina.

La gelosa di se stessa è il quarto dei sei *Melodrammi scenici* raccolti nel 1709 da Arcangelo Spagna e pubblicati a Roma, per i tipi di Domenico Antonio Ercole, come terzo volume dei suoi libretti, dopo i primi due che riunivano i suoi *Oratorii ovvero melodrammi sacri*². È tuttavia bene ricordare quanto afferma l'autore stesso nel «Dialogo Apologetico della commedia», che proemia la raccolta, vale a dire che si tratta di testi «composti per lo più in età giovanile, ed in tempo, che godevano libero il possesso di comparir su le scene» (MS: v). Volendo considerare affidabile tale asser-

¹ Il presente studio è stato condotto nell'ambito del PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinato da Fausta Antonucci.

² *Melodrammi scenici* (1709). Le citazioni saranno seguite direttamente nel testo dall'indicazione della pagina in parentesi, preceduta dall'abbreviazione MS. Ho consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, collocato [34.2.a.4].

Simone Trecca, Roma Tre University, Italy, simone.trecca@uniroma3.it, 0000-0001-5015-3871
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Simone Trecca, *Da La celosa de sí misma di Tirso a La gelosa di se stessa, melodramma di Arcangelo Spagna*, pp. 327-342, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.17, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

zione, dovremmo dunque far risalire l'elaborazione di almeno alcuni dei melodrammi ad un periodo «giovanile». Di certo, lo studio del caso di cui ci occupiamo in questa sede è in parte facilitato dall'esistenza di una precedente edizione a stampa del testo³, con frontespizio che lo attesta come «Rappresentato in Roma» e prologo in cui si specifica come tale rappresentazione, avvenuta «i mesi addietro», abbia ottenuto «nel Palazzo del Signor Principe di Palestrina i più nobili applausi di Roma Spettatrice» (GSS: s.p.). Ora, questa edizione sciolta del libretto è del 1689 e il prologo, a firma di Giuseppe Antonio Maietta, è datato 4 giugno, pertanto l'indicazione circa la messa in scena è perfettamente coerente con il dato riportato da Sarnelli, che la colloca nel febbraio dello stesso anno, alla presenza dei cardinali Carlo Barberini e Benedetto Pamphili, nel palazzo alle Quattro Fontane, dimora di Urbano Barberini principe, appunto, di Palestrina. Lo stesso studioso non manca di far notare, inoltre, che la conservazione «di alcune parti staccate [della partitura] nell'archivio musicale Borromeo all'Isola Bella avvalora l'ipotesi che il dramma sia stato allestito in occasione dello spotalizio di Camilla Barberini, figlia di Maffeo (e dunque nipote di Carlo e sorella di Urbano), con Carlo Borromeo Arese» (Sarnelli, 2018). D'altra parte, quell'anno il mercoledì delle ceneri cadeva il 23 febbraio e dunque i giorni precedenti si prestavano senz'altro alla realizzazione di un evento semipubblico, sebbene sia il caso di ricordare che non era ancora stato eletto Papa Alessandro VIII, appartenente alla casata Ottoboni a cui lo Spagna era strettamente legato, pontefice «eminentemente carnevalesco nonostante gli ottant'anni che aveva sul groppone» (Ademollo, 1969: 172), bensì era ancora per pochi mesi in carica il predecessore Innocenzo XI, molto meno carnevalesco e, com'è noto, ancor meno amico del teatro.

Se a ciò aggiungiamo che uno Spagna cinquantaseienne non poteva certo considerarsi in verde età, ammettendo che *La gelosa di se stessa* rientri tra i melodrammi menzionati come composti in età giovanile, sarebbe lecito supporre, nonostante l'attestata messa in scena del 1689, una stesura del testo ancora anteriore. Questa potrebbe risalire addirittura (ma qui rasentiamo il gioco di fantasia) al breve papato di Clemente IX (1667-1669), l'ammirato Giulio Rospigliosi, autore e innovatore del genere del melodramma di cui, circa un decennio prima della sua elezione al soglio pontificio, il nostro canonico, allora ventiquattrenne, aveva sicuramente

³ *La gelosa di se stessa* (1689). Ho consultato la copia digitalizzata dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, coll. [34.1.A.26.3]. Le citazioni da questa versione riporteranno, direttamente nel testo, l'indicazione della pagina in parentesi, preceduta dall'abbreviazione GSS. Come ricorda Saverio Franchi (1987: xxv), molti spettacoli aristocratici, tra cui quelli allestiti presso i collegi (ricordiamo che Spagna metteva spesso in scena presso il Collegio Salviani), di fatto «erano semipubblici e in molti casi si passò dalla stampa di fogli volanti riportanti il semplice "argomento" alla pubblicazione di veri libretti teatrali, che oltre a dare il giusto merito agli autori costituivano un elemento di pubblicità e un oggetto di collezionismo».

potuto apprezzare in scena almeno due opere derivanti da commedie aeree spagnole⁴. Nulla autorizza ad escludere che, ancora trentenne, il nostro autore iniziasse a cimentarsi anch'egli in qualche esercizio di adattamento per musica di quelle commedie il cui gusto aveva contribuito ad importare a Roma proprio il cardinale Rospigliosi, già nunzio in Spagna tra il 1644 e il 1653; d'altra parte, pochi anni dopo la morte di Clemente IX egli pubblica, nel 1675, una delle sue commedie tratte da Calderón de la Barca, *La dama folletto, ovvero Le larve amorose*, andata in scena con tutta probabilità l'anno successivo ma plausibilmente già rappresentata in precedenza⁵.

In assenza di informazioni certe sulle date di composizione, non è ovviamente possibile formulare ipotesi valide al riguardo; ciononostante, un primo esame dei materiali attualmente consultabili con i quali ci è stato tramandato il testo de *La gelosa di se stessa* può fornire qualche appiglio in più. Non abbiamo ancora detto, infatti, che oltre alle due edizioni a stampa il nostro melodramma è tradito anche da due testimoni manoscritti, entrambi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ai quali possiamo aggiungere, nella stessa sede, l'intera partitura adespota⁶. Il primo elemento da osservare è che, sebbene sia più che plausibile che tanto l'edizione del 1689 quanto la partitura debbano essere ricondotte, almeno cronologicamente, ad un allestimento pressoché coevo, non è affatto certo che si trattasse dello stesso evento performativo, date le notevoli differenze riscontrabili tra i due esemplari, specialmente nei testi delle arie, ma non solo. Non è questo il luogo per scendere in un'analisi dettagliata, tuttavia vi è a mio avviso almeno un aspetto sul quale occorre richiamare l'attenzione: mentre GSS colloca l'inizio dell'azione drammatica, per

⁴ Di nuovo all'interno del menzionato *Discorso apologetico della Commedia*, afferma lo Spagna di aver assistito alle rappresentazioni di *Le armi e gli amori* e *Dal male il bene*, sulla cui ascendenza spagnola si vedano almeno Profeti (1996); Profeti (2004: 111-114). Entrambi i melodrammi andarono in scena nel teatro Barberini, in occasione dei festeggiamenti per la visita di Cristina di Svezia, durante il carnevale del 1656, anno in cui inizia (secondo Sarnelli, 2018) l'incarico di Arcangelo Spagna al servizio del cardinale Francesco Barberini seniore. Come ricorda Profeti (2004: 112), già papa, Rospigliosi decide di far allestire nel 1668 la *Comica del Cielo*, rifacimento della *Gran comedia de la Baltasara* (scritta in collaborazione da Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello e Francisco de Rojas Zorrilla): anche questo grandioso e fortunato spettacolo, con scenografie del Bernini, è tra quelli cui Spagna nel *Discorso* dichiara di aver assistito.

⁵ Come ricorda Fausta Antonucci, anche per le commedie dello Spagna esiste un medesimo riferimento al fatto che fossero state composte «in gioventù per privato trattenimento della Casa; si sono poi rappresentate successivamente quasi tutte nel Collegio Salviati, e dal medesimo rivedute, et in parte corrette» (*Lo stampatore al lettore*, in *Comedie in prosa... del Canonico don Archangelo Spagna*, In Roma, MDCCXI. Per Domenico Antonio Ercole, citato in Antonucci, 2007: 18 nota).

⁶ Si tratta, rispettivamente dei manoscritti segnati *Barb. lat.* 3862, cc. 26r-55v (che contrassegneremo d'ora in avanti con la lettera L); *Barb. lat.* 3895, cc. 47r-76v (da adesso, C); *Barb. lat.* 4213-4215 (in questa sede, P). Devo la segnalazione del manoscritto della partitura a Lorenzo Bianconi, che ringrazio.

bocca del protagonista Floro, all'ingresso della città di Roma ed in tempo di carnevale, P fa dire al personaggio che ci troviamo sulle «spiagge latine» e in epoca di villeggiare. Anche i due manoscritti del libretto riportano quest'ultima collocazione degli eventi iniziali, mentre MS riproduce il testo dell'edizione precedente⁷, e in modo coerente, tra le «Mutazioni di scene» indicate dopo l'elenco dei personaggi, non prevede il «Bosco» che invece prescriveva L, bensì un generico «Strada».

Ciò non deve tuttavia far pensare a una stretta parentela tra i manoscritti a fronte di un'altrettanto solida affinità tra i due testi a stampa, dal momento che non solo questi ultimi presentano numerosissime differenze, di cui diremo qualcosa più avanti, ma neanche i rapporti tra i primi sono di facile e univoca interpretazione. In che modo un'analisi dei due manoscritti del libretto può aiutare nel tentativo di districare la matassa? Cominciamo col dire che entrambi, al pari dell'edizione del 1689, vengono denominati con il termine «dramma», e che solo nella raccolta del 1709 questi testi per musica sono definiti «melodrammi», il che ci riporterebbe a collegare L, C e GSS, quest'ultimo a sua volta vincolato, anche se in modo problematico, alla partitura. Tralasciando dunque per il momento la versione de *La gelosa* dell'edizione più recente - e verosimilmente dovuta, come in altri casi, alla volontà dello scrittore di fissare un testo letterario da lui considerato autorevole⁸ -, ci concentreremo innanzitutto sugli esemplari manoscritti (libretti e partitura) e sulla loro possibile relazione con la prima edizione del 1689. Lo faremo seguendo due piste interpretative che, alla luce di un primo esame dei materiali, risultano le più plausibili e tra loro non contraddittorie.

Innanzitutto, vedremo come il manoscritto che abbiamo qui contrassegnato con la lettera C presenti più elementi di affinità con la partitura e, in generale, risponda maggiormente a esigenze di messa in scena; in secondo luogo, tenteremo di mostrare che il manoscritto L potrebbe corrispondere a una stesura del testo anteriore a C. Quanto al primo aspetto,

⁷ Ma vi antepone, diversamente da GSS, un assolo di Floro, un'aria da capo il cui testo recita: «Caro lido, che d'honori / Il Ciel prodigo arricchì: / Danno a Febo i tuoi splendori / Maggior luce in questo dì» (MS: 125). Sulle molte differenze tra le due edizioni a stampa torneremo in seguito.

⁸ Non mancano prove di quanto il canonico volesse, ormai al termine della sua carriera, affermare la propria autorevolezza letteraria, specialmente a partire dall'epoca in cui, come fa notare Mauro Sarnelli (2018), «Con l'elevazione al soglio di Clemente XI Albani (1700), legato congiuntamente ai Barberini e agli Ottoboni, la presenza di Spagna sulla scena culturale romana conobbe un'impennata in particolare sotto il profilo editoriale, con il varo della stampa dell'*opera omnia*: i due libri degli *Oratorii* (1706), dedicati rispettivamente al papa e a Ottoboni (con 24 oratori italiani, di cui l'ultimo è una nuova versione del già ricordato melodramma su sant'Eustachio, e uno latino); i sei *Melodrammi scenici* [...] preceduti da un *Discorso in difesa della comedia* (1709), dedicati al cardinale Barberini; gli oratori XXV-XXX (1711-1716); e dodici *Comedie in prosa*, in tre libri (1711-1717), dedicati rispettivamente a monsignor Giovanni Ottoboni, a Lodovico Sergardi e «a chi legge».

va subito notato che in quest'ultimo esemplare sono presenti molte indicazioni, sotto forma di didascalie che vanno ad integrare il paratesto, circa i cambi di ambientazione: ne è un esempio - ne evito molti altri per motivi di spazio -, nella scena 10 del primo atto, l'esplicita menzione del giardino, luogo ideale perché la cantante che interpretava la protagonista Irene potesse eseguire il suo assolo, che occupava l'intero segmento. A ciò vanno aggiunte le notazioni relative all'evento spettacolare in senso esteso, evidenti soprattutto alla fine del primo e del secondo atto, quando si indica che seguirà un «Intermezzo di Ballo». Vi sono poi diversi luoghi del manoscritto in questione che riportano interi segmenti coincidenti con le lezioni della partitura ma non con L né con le due edizioni a stampa: il più emblematico si trova probabilmente verso il finale del II atto, e consiste nella presenza esclusiva in C e P di due scene comiche (la XIII e la XIV, con due assoli rispettivamente di Cornelia e di Batocco, i due servi buffi)⁹. Ma altrettanto significativa in tal senso può essere considerata una variante dell'aria a due tra Irene e Floro, nella quinta scena del I atto, che accomuna di nuovo C e P, discostandosi da L, la cui lezione invece è in questo punto molto più affine all'edizione del 1689.

Abbiamo volutamente detto, poco sopra, che C si discosta da L perché vi sono alcune caratteristiche di quest'ultimo manoscritto che inducono a supporre che sia stato composto con una certa anteriorità rispetto all'altro. In particolare, sono da notare i molti punti in cui si è intervenuti, non solo con cancellature e interpolazioni di varia natura, ma soprattutto incollando dei foglietti che vanno ad integrare o sostituire parti di testo. Per fare pochi ma illustrativi esempi, la scena 10 dell'atto primo che abbiamo sopra menzionato, contenente l'assolo di Irene nel giardino, è un segmento aggiunto al manoscritto proprio con questo sistema; allo stesso modo, nel secondo atto, si completa un'aria di Irene con una seconda strofa aggiunta che chiude la prima scena, alla quale va a sommarsi un'aria di Cornelia, indicata come scena seconda, con conseguente nuova numerazione delle scene successive. Ora, entrambi questi interventi, nel manoscritto C (e nella partitura), si trovano già incorporati e, dunque, assimilati nella stesura di prima mano: il manoscritto L sembrerebbe dunque una versione precedente, sulla quale vennero apportate le modifiche necessarie all'effettiva rappresentazione in musica, modifiche che in C e P - che pure non sono esemplari immacolati ma, anzi, molto maneggiati - sono comunque già state recepite. Potrebbe anche trattarsi di un esemplare più vicino all'ori-

⁹ In generale questo fenomeno riguarda soprattutto le parti comiche, che come vedremo meglio più avanti hanno un certo peso nelle diverse forme di rielaborazione cui è di volta in volta sottoposta l'opera che qui studiamo. In aggiunta all'esempio qui riportato, possiamo segnalare il caso di un'altra aria della serva buffa Cornelia, nella scena prima dell'atto II (C, c. 57v), completamente cancellata e sostituita a margine con un'altra («Le zitelle che son belle fan tutte così...»), che corrisponde a quella della partitura; o, ancora, un'altra sua arietta in allegro che chiude la scena quinta dello stesso atto, presente in C e P ma totalmente assente in L, GSS e MS.

ginale o comunque ad una prima stesura del libretto da parte di Spagna, rivisto poi per la pubblicazione del 1689, che di fatto non recepisce, invece, molte delle modifiche presenti negli altri due manoscritti¹⁰.

Ma vi è ancora un ultimo fattore che può far supporre che L sia una versione più primitiva del libretto, quello che potremmo considerare il residuo di una stesura a noi non pervenuta, forse più aderente al testo fonte di Tirso de Molina di quanto non lo sia quella pubblicata nella raccolta dei melodrammi del 1709, che prenderemo in considerazione nella seconda parte di questo contributo per un'analisi comparata. Siamo praticamente all'epilogo del dramma, e l'autore fa cantare ai due giovani protagonisti un'aria a due in cui, specialmente nella strofa di Floro, si fa esplicito riferimento ad un elemento chiave, la candida mano della dama, che come vedremo, lungi dall'essere un topico del linguaggio amoroso e del corteggiamento, era invece nella *comedia* tirsiana il principale anello della catena diegetica e dell'impianto drammaturgico, nonché segno di riconoscimento dirimente che consentiva lo scioglimento felice della trama. Giova specificare che in nessuno degli esemplari de *La gelosa di se stessa* a noi giunti la mano di Irene assume questa funzione, anzi, di fatto si tratta di un elemento totalmente silenziato in questi adattamenti, se non per la sua fugace apparizione nel manoscritto qui considerato più antico, e non già nel pieno del potenziale semantico e drammatico di cui era dotata in origine, bensì in un contesto di enunciazione già risolto, dopo che la dama ha ormai offerto la sua destra al giovane:

FLORO Bella man di neve e giglio
 tu dai vita al morto core
 se l'ardor che vibra il ciglio
 smorza il gel del tuo candore (L, c. 56r)

Nulla stride con il resto del libretto, sebbene questo sia il primo e ultimo riferimento alla mano e il segno di riconoscimento che ha consentito l'epilogo positivo sia molto più banalmente l'anello che nel primo atto Floro aveva dato in pegno a Irene. Possiamo infatti leggere questi versi come l'espressione dell'entusiasmo amoroso del giovane, esternato attraverso immagini stereotipate del linguaggio amoroso senza alcuna altra pretesa di coesione testuale. Ci troviamo tuttavia di fronte ad un accostamento con quell'«ardor che vibra il ciglio», evidentemente riferito al fatto che proprio mentre gli concede infine la mano, la dama finalmente scopre il suo volto: le due parti del corpo, dunque, si trovano messe contemporaneamente in

¹⁰ Anche se la presenza del dettaglio delle mura latine al posto delle spiagge e del carnevale al posto del villeggiare non esclude che l'edizione del 1689 tenesse conto del copione di un'altra rappresentazione rispetto a quella cui potrebbero far riferimento C e P. Sarebbe interessante verificare se tra i frammenti della partitura conservati all'Isola Bella vi sono riferimenti al carnevale come nelle due edizioni a stampa.

evidenza e, per di più, nella strofa cantata da Irene vi si aggiunge un rimando esplicito alla bocca di lui, al suo labbro, altro elemento che in Tirso viene almeno in due occasioni associato alla mano della protagonista. Proprio nell'epilogo della *comedia*, per esempio, leggevamo:

MAGDALENA Y para última certeza,
esta mano os desengañe,
pues fue, idolatrando en ella,
principio de vuestro amor.
MELCHOR Conózcola, y con vergüenza
en ella sello mis labios¹¹. (Tirso de Molina, 2005: vv. 3596-3601)

Il fatto che il testo della summenzionata aria a due sia stato completamente soppresso in tutti gli altri esemplari del libretto dello Spagna, sia manoscritti (compresa la partitura) sia a stampa, potrebbe avvalorare l'ipotesi che il frammento fosse un residuo, poi scartato, di una stesura più fedele alla fonte spagnola, almeno per quanto riguarda l'importanza della mano della dama e le sue funzioni diegetiche.

Qualche parola, infine, va spesa sul confronto tra le due edizioni del libretto, le quali presentano tra loro molte differenze nonostante sia presumibile che per quella del 1709 si sia in qualche misura tenuto conto della precedente, se consideriamo che lo stesso errore di numerazione delle scene è presente in entrambe (due scene consecutive del primo atto sono contrassegnate con l'ordinale quinta). Il canonico è intervenuto molto, ma sempre ed esclusivamente con modifiche di natura testuale, senza alcuna alterazione di tipo drammaturgico: assolutamente invariata la trama e la catena diegetica, così come qualsiasi aspetto strutturale. Volendo categorizzare alcune delle principali tipologie di variazione, possiamo senza dubbio evidenziarne due: l'aggiunta di arie (ve ne sono 5 in più rispetto a quelle presenti in GSS¹²) e la tendenza a ridurre le arie a due strofe in arie a strofa unica con ripetizione da capo, oppure a sostituire per intero quelle precedenti con lo stesso meccanismo di riduzione. A quest'ultimo tipo di modifica si accompagna quasi costantemente un cambio metrico significativo, di modo che sono pochissime le arie immutate nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, senza tuttavia che nessuna delle versioni delle arie del libretto del melodramma MS corrisponda ad altre pre-

¹¹ Le citazioni dalla *comedia* di Tirso saranno seguite direttamente nel testo dall'indicazione del numero dei versi, in parentesi. Sempre nel terzo atto, Melchor, trovandosi di fronte a due sedicenti contesse da lui amate, chiedeva pieno di confusione che gli mostrassero la mano per sigillare il suo amore con un bacio: «Pero la mano, que fue / de mi amor primera causa, / tengo dentro el alma impresa, / y la memoria la guarda. / Mostradme, señoras mías, / cada cual la suya y salga / victoriosa la que oblique / que mi amor llegue a besarla» (vv. 3043-3050).

¹² Ma comunque meno di quelle presenti nei mss. C e P, evidentemente composte appositamente per la messinscena.

senti in nessuno dei manoscritti. Volendo considerare il testo pubblicato nel 1709 come versione letteraria autorizzata, possiamo certo notare che con questi interventi si genera una maggiore uniformità testuale, con più evidenti parallelismi strutturali all'interno dell'opera e una distribuzione più equilibrata dei pezzi chiusi tra i quattro cantanti, caratteristiche che sembrerebbero rispondere, sebbene in forma ancora instabile, ad alcuni dei tratti evolutivi del genere librettistico a cavallo tra Seicento e Settecento individuati da Francesco Giuntini (1994: 18-24).

2. Ma, per stimare appieno la natura degli interventi adattativi del canonic rispetto all'ipotesto tirsiano, è necessario ormai abbandonare l'intricato groviglio nel quale abbiamo cercato fin qui di orientarci, e procedere ad un'analisi più specifica di quella che, alla luce delle considerazioni che precedono, dovremmo poter considerare la versione che l'autore ha voluto tramandare ai posteri, come testo letterario autorizzato, intervenendo ancora molto rispetto alla precedente edizione sciolta del 1689 sulla quale forse, essendo più legata all'evento scenico di pochi mesi prima, non aveva avuto molto controllo. Non lo faremo, però, prima di presentare sinteticamente l'argomento dei singoli atti de *La celosa de sí misma*, da cui si potranno inoltre apprezzare meglio anche i pochi cenni alla trama e agli elementi drammaturgici che abbiamo necessariamente dovuto anticipare nelle pagine che precedono:

Don Melchor e il suo servitore Ventura giungono a Madrid, dove il giovane, nobile ma povero, si reca per la prima volta allo scopo di prendere in moglie Magdalena, la quale porta in dote sessantamila ducati. Essendo giorno di festa, i due ascoltano messa presso il convento della Victoria: qui Melchor vede una misteriosa dama velata (che in realtà è la stessa Magdalena), o meglio, la mano che la donna scopre per farsi il segno della croce, e si innamora all'istante di quella immagine. Quando questa esce dalla chiesa in compagnia della sua serva Quiñones, assistiamo a due scene di corteggiamento parallele, quella tra i due giovani nobili e quella comica tra i rispettivi sottoposti. Melchor è respinto da Magdalena, che tuttavia accetta il borsello che quegli le offre, sostenendo di averlo recuperato dopo che un uomo lo aveva rubato a lei durante la funzione. In realtà sia il borsello sia i duecento scudi che contiene costituiscono gli unici averi del giovane, per la cui perdita Ventura non manca di redarguirlo, facendogli notare che in cambio ha potuto vedere solo una mano e che dunque il gioco gli è costato 40 scudi per dito. In effetti la dama ha nuovamente sfilato un guanto perché Melchor potesse, il giorno seguente, riconoscerla con certezza, dato che intende tornare alla Victoria per restituire il borsello al vero padrone. Giunta in casa, Magdalena riconosce di essersi innamorata del forestiero, ma, cambiandosi d'abito per ricevere il futuro marito, spera che sia amante e discreto come lo sconosciuto che le ha rapito il cuore. Intanto, riceve la visita dei vicini del piano di sopra, don Sebastián e sua sorella doña Ángela, che si presenta

come una donna bella e fiera, refrattaria al matrimonio, e, poco dopo suo padre don Alonso, insieme al fratello don Jerónimo, le presenta Melchor, che lei riconosce immediatamente, mentre il *galán* non riconosce lei, nonostante Ventura gli assicuri che si tratta della stessa donna incontrata in chiesa poche ore prima. Jerónimo, alla vista di Ángela, se ne innamora.

Il secondo atto si apre con le considerazioni di Magdalena, la quale è infastidita dall'atteggiamento di Melchor che, giunto a Madrid per sposarsi, corre dietro alla prima dama che gli mostra una mano; poiché però quella mano è la propria, risulta che è gelosa di se stessa. In preda a questi sentimenti contrastanti, decide di andare come promesso alla Victoria, ma vestita a lutto e in modo tale che nessuno possa riconoscerla. Una volta in chiesa, la giovane rimprovera il suo corteggiatore perché sa che in realtà deve sposarsi con una tale Magdalena, nobile, bella e ricca, ma lui le risponde che quella bellezza è nulla al confronto della sua mano. Mentre la donna concede al suo pretendente di vedere i suoi occhi, scoprendone uno alla volta, alternativamente, Ventura interroga il vecchio scudiero di lei, Santillana, il quale finge che la sua padrona sia la contessa di Chirinola. Anche l'intreccio amoroso è in procinto di complicarsi, perché don Sebastián, innamorato di Magdalena e geloso di Melchor, trama con la sorella Ángela, che intanto si è innamorata del giovane forestiero, un modo per evitare il matrimonio indesiderato: faranno correre la voce che Magdalena ha promesso la propria mano a Sebastián, e Ángela cercherà la complicità dei due servi per raggiungere i propri scopi. Dopo aver regalato un anello a Ventura, scoprirà che la sua rivale non è più la vicina di casa, bensì una misteriosa contessa di Chirinola, argomento che il fratello userà immediatamente per dissuadere don Alonso dal dare in moglie la figlia a un uomo già impegnato e offrendosi lui stesso, con i suoi seimila ducati di rendita, come sposo, aggiungendovi la sorella Ángela come possibile partito per l'altro suo figlio, don Jerónimo. L'atto si chiude con una scena in cui don Melchor, che si è recato in casa di Magdalena per congedarsi, è in realtà congedato sarcasticamente da tutti i personaggi, che, nel felicitarsi per il suo matrimonio altolocato, lo abbandonano uno alla volta. L'ultima a farlo sarà proprio Magdalena, annunciandogli però che la contessa, sua amica, sta partendo per l'Italia per sposarsi.

Al giovane non resta che ripartire a sua volta per León lasciando definitivamente Madrid, nonostante Ventura gli consigli di tornare sui suoi passi e sposare Magdalena e così, infatti, si apre il terzo atto. Intanto Santillana arriva con un biglietto della contessa, che gli chiede di non partire perché le nozze italiane erano un'invenzione, e gli manda, tra le altre cose, duemila scudi. Quiñones, come aveva fatto il suo omologo nel secondo atto, decide per convenienza propria di aiutare anche Ángela, alla quale consiglia di recarsi anche lei vestita a lutto alla Victoria, e di fingersi la contessa: ciò darà luogo, poco più avanti, a una spassosa scena in cui il povero Melchor si vedrà conteso tra due dame velate, ciascuna delle quali offrirà segnali di riconoscimento (Magdalena, un occhio; Ángela, il borsello che le aveva fornito Quiñones), prima

di abbandonare entrambe la chiesa non appena vedranno arrivare i rispettivi fratelli. Santillana, però, dice a Melchor che la sua padrona vuole che le faccia visita quella stessa notte, all'una, a casa di Magdalena: all'ora stabilita quest'ultima, dal balcone, fingendosi la contessa, gli dice che dovrà effettivamente partire per l'Italia ma che gli sarà grato se vorrà sposare la sua amica Magdalena, cosa che egli accetta solo perché è lei a chiederglielo. La reazione della donna è per lui talmente sorprendente - lo rimprovera per aver così facilmente abbandonato l'impresa - che ritratta immediatamente giurando che Magdalena è un mostro. Ma lei cambia voce e, fingendo che arrivi proprio la giovane ingiuriata, rimprovera di nuovo duramente il *galán*. Ad interrompere la scena è don Alonso, che assieme agli altri personaggi maschili era in strada a vedere chi fosse ad importunare sua figlia di notte: quando scopre che è Melchor, gli chiede come mai lui, che avrebbe potuto parlare con Magdalena legittimamente, si riduce ora a vederla di nascosto. Ma il giovane confessa di essere lì non per sua figlia, bensì per la contessa, che immediatamente appare a confermare quanto egli dice: si tratta tuttavia di doña Ángela, che intende approfittare della situazione per ottenere finalmente il suo scopo. A sciogliere tutti i nodi sarà ciò nonostante Magdalena, che mostrando la sua mano attesterà di essere lei (pur non essendolo affatto) la contessa corteggiata da Melchor. Il matrimonio che dal principio era stato previsto si celebrerà dunque solo dopo questa intricata trama, e sarà accompagnato da quello di Jerónimo con Ángela e da quello di Ventura con Quiñones.

Anche il melodramma è diviso in tre atti, rispettivamente di 11, 14 e 16 scene, con un totale di 49 arie, di cui 13 polimetriche, e recitativo in settenari ed endecasillabi. Quest'ultimo non è in versi sciolti ma in rima, come è solito fare Spagna, riprendendo lo stile del suo ammirato modello Rospigliosi, sulla cui scrittura librettistica pronuncia parole encomiastiche sia, come abbiamo visto, nel citato «Discorso apologetico della commedia», sia nel prologare il primo volume dei propri *Oratori*, dove lo elogia diffusamente, rivendicando la validità di alcuni aspetti formali, tra cui proprio il recitativo in rima.

I principali e più macroscopici interventi adattativi riguardano, in primo luogo, la drastica riduzione dei personaggi, che passano da 10 a 4, secondo uno schema molto caro al nostro autore, che vede contrapporsi due giovani nobili e due anziani: in questo caso, diversamente ad esempio da *Chi può s'ingegni*, altro rifacimento per musica di una commedia aurea¹³, la coppia dei vecchi buffi non ricopre ruoli parentali bensì appartiene alla servitù. In effetti, le figure che nel testo di Tirso svolgevano le funzioni dei guardiani dell'onore (don Alonso, don Jerónimo e don Sebastián) sono completamente assenti nel melodramma: è pur vero che anche nella *pièce* spagnola non si trattava di personaggi particolarmente caratterizzati in tal

¹³ Su tale dinamica nel melodramma qui menzionato, si veda Trecca (2007).

senso, essendo il primo, padre di Magdalena, dotato di grande magnanimità e saggezza, mentre gli altri due, fratelli rispettivamente di Magdalena e di doña Ángela, agiscono all'interno dell'intreccio amoroso anch'essi come innamorati e, dunque, per fini personali più che per badare all'onore delle dame. Il punto, semmai, è che Arcangelo Spagna, specialmente nell'eliminare don Sebastián, il secondo pretendente della protagonista, e la sorella, che invece aspira alla mano di Melchor tentando di ottenerla con l'inganno (duplicando il gioco dei travestimenti intorno al quale ruota la trama principale), ne ha per così dire riversato le funzioni attanziali sui personaggi dei due servi buffi, Batocco, al seguito di Floro (Melchor), e Cornelia, al servizio di Irene (Magdalena). Ovviamente, l'operazione non può essere senza conseguenze, soprattutto perché i due assorbono, allo stesso tempo, anche i tratti distintivi del *lacayo* (Ventura) e della *criada* (Quiñones) tirsiani, con un effetto di amplificazione che investe soprattutto la resa comica.

Gli inganni dei servitori non sono solo finalizzati ad ottenere benefici materiali e favori, come nella *comedia*¹⁴, ma essenzialmente a tentare un'ardita scalata sociale. Nel corteggiamento tra pari, Batocco pensa che Cornelia sia una contessa e, viceversa, Cornelia è convinta che Batocco sia un nobiluomo (equivoco dal quale nessuno dei due, chiaramente, ha interesse che l'altro esca). Quando però la trama si complica e i due iniziano ad assumere anche i ruoli che in origine avevano il secondo *galán* e la seconda *dama*, si realizza una significativa amplificazione del tono comico-burlesco dell'opera, molto più vicino ad un gusto carnevalesco e legato, da un lato, alla tradizione della commedia dell'arte, dall'altro, al filone comico dei drammi per musica che si sviluppa a partire dalla seconda metà del XVII secolo, piuttosto che all'impianto estetico e ideologico della commedia aurea¹⁵. D'altra parte, è evidente che Spagna apprezza de *La celosa de sí misma* l'abile tessitura di azioni e dialoghi parallelistici, come quelli tra il corteggiatore e la dama e tra i rispettivi servi, questi sì molto più rispondenti al gusto spagnolo: non essendo particolarmente dotato - se è lecito dirlo - nel crearne di propri, conserva tutti quelli che gli è possibile mantenere al netto delle semplificazioni di cui abbiamo detto sopra.

¹⁴ Come fa notare Gregorio Torres Nebrera, tra i diversi parallelismi che Tirso crea nel costruire i personaggi dei due servi, fa sì che «ambos, movidos por un egoísmo interesado, se muestren momentáneamente desleales a las respectivas causas de sus señores, sin dejar de aconsejarlos o servirlos en otros momentos» (Tirso de Molina, 2005: 81, *Introducción* di Torres Nebrera).

¹⁵ Si tratta di una concessione cui lo Spagna indulge spesso, indubbiamente andando incontro al gusto del suo pubblico di arrivo, tuttavia può essere utile in questa sede ricordare che i due manoscritti C (libretto) e P (partitura), come abbiamo visto in precedenza, facevano un uso ancora più ampio della caratterizzazione burlesca, con parti aggiunte e modificate. Se accettabile di considerare il ms. L e l'edizione a stampa del 1709 come gli esemplari su cui il canonico può aver avuto maggiore controllo, potremmo addirittura arrivare a supporre che egli tentasse di moderare tale inevitabile deriva caricaturale.

Entrando ora più nel merito della materia poetica, potremmo dire di una semantica, del testo tirsiano, un altro macroscopico intervento adattativo riguarda tutti quei segnali fisici di riconoscimento o mancato riconoscimento della misteriosa dama: è totalmente eluso, come avevamo anticipato, il motivo della mano, così come non vi è più traccia di quello degli occhi; parimenti, cade sotto le cesoie dell'adattatore l'intera scena in cui Magdalena arriva a giocare persino con la propria voce, «recitando» alternativamente la parte della contessa di Chirinola e di se stessa. Ne *La gelosa di se stessa*, l'epilogo felice non si deve allo scioglimento del mistero intorno alle parti del corpo della dama (di volta in volta coperte o scoperte), bensì, molto più banalmente, ad un anello che Floro aveva lasciato in pegno alla dama mascherata all'inizio dell'opera.

Altri motivi sono invece ripresi, sebbene rielaborati attraverso varie strategie di appropriazione estetica e ideologica o morale. Ne è un esempio il *topos* della città labirinto e babelica con cui si aprono sia la *comedia* sia il melodramma, ovviamente con la trasposizione da Madrid a Roma: qui non trovano spazio, però, tutti quei tratti degradanti della corte esplicitati dal *gracioso* Ventura, anche attraverso la metafora topica che accosta i *peligros* e gli *engaños* di cui si può rimanere vittima per le strade di Madrid con i rischi che correrebbe una nave carica d'oro attraverso l'oceano, dove «cada manto es un escollo» (v. 49). Nel testo di Spagna, inoltre, si perde il bel parallelismo metateatrale tra il labirinto urbano e l'intricata trama della *comedia*, che ruoterà attorno agli inganni in cui lo sprovveduto Melchor, il provinciale non avvezzo alle malizie della corte, cadrà di lì a poco, come aveva previsto Ventura. Sempre in apertura, viene ripreso il tema della dote, sul quale ironizzano sia il servitore tirsiano che quello di Arcangelo Spagna: tuttavia il tema del denaro, che tanto peso ha nella *comedia*, viene quasi da subito trascurato nel melodramma, in cui, come abbiamo detto, prende piede invece il motivo dell'ascesa sociale, estremamente amplificato rispetto al modello, dove pure timidamente appariva, dal momento che Magdalena, a partire dal secondo incontro con Melchor, si fingeva contessa. Esemplificativo è quanto dice in merito Batocco, nella scena nona del primo atto (MS: 134):

BATOCCO In somma è verità
che sempre resta al basso
chi povero si fa [...]
Chi temuto esser vuò
non si mostri poltrone,
per prova io ben lo sò.
Vedrai delle persone
salutarti lontano
con la berretta in mano:

Non vi sia gente alcuna,
che inarcando le ciglia

di questa mia fortuna
 si faccia meraviglia.
 Altri si son veduti
 più poveri pistonì,
 che poi son divenuti
 della casa padroni.
 Non &c.

Riguardo al nucleo principale dell'azione, la trama amorosa che coinvolge i due giovani, è senz'altro opportuno dire che, mentre Melchor incontra la *tapada* durante una messa festiva nel Convento de la Victoria, famoso perché vi si radunavano le dame dedite all'usanza dei corteggiamenti, sui cui abusi Tirso sembra voler ironizzare, Spagna trasferisce il tutto in tempo di carnevale, giustificando così il fatto che, come sottolinea Batocco, le donne vadano, molto più lecitamente, «sotto mentite gonne». Ma non si perde solo questo aspetto, per così dire, sociologico: il punto è che il contesto sacro in cui si svolge questo primo incontro assolve ne *La celosa de sí misma* una funzione estremamente importante come ambientazione ideale per quella che a tutti gli effetti, d'accordo con Marc Vitse, dobbiamo leggere come una rivelazione di stampo mistico, che darà avvio al processo di cieco innamoramento di Melchor, incapace di riconoscere la dama neoplatonicamente idealizzata, al di fuori del particolare della sua angelica mano (si vedano le pagine che dedica a questa commedia: Vitse, 1990: 501-517). Proprio perché è stato molto sminuito questo tratto della caratterizzazione del giovane, forse ne *La gelosa di se stessa* si sente maggiormente un atteggiamento stigmatizzante nei confronti della ipotetica incostanza in amore di Floro, che in parte stempera la tendenza molto marcata a una resa melodrammatica, con i continui riferimenti dei due amanti ad Amore, che ha il potere di «frenare i passi», assalire rocche, ecc.

3. Viene da chiedersi, alla luce di tutte le notevoli differenze fin qui esposte, quanto si possa ancora considerare *La gelosa di se stessa* un adattamento della omonima commedia aurea. È indubbio che il processo di rielaborazione ha in molti sensi manipolato l'ipotesto, snaturandone l'impianto poetico e drammaturgico, con banalizzazioni delle dinamiche tra i personaggi ed edulcorazioni dei tratti più sottilmente umoristici o esplicitamente satirici. Tuttavia, vi sono alcuni echi testuali che rendono più che probabile il fatto che il canonico abbia consultato direttamente l'opera di Tirso. Un esempio significativo si trova nella scena seconda del secondo atto, dove il momento della comparazione tra le due dame, nel dialogo tra il giovane innamorato e il suo servitore, ricalca quello tra Melchor e Ventura, tanto da riusare due dei termini di comparazione dispregiativi con i quali, nella commedia tirsiana, il *galán* liquidava la promessa sposa per l'infinitamente più bella dama *tapada* (mai vista, al di fuori della mano). Nel melodramma, però, a pronunciare i versi peggiorativi è Batocco, ri-

ferendoli a Cornelia (che egli crede contessa), per spingere il suo padrone nelle braccia di Irene, la cui bellezza invece decanta:

<p>MELCHOR Ésta es asco, es un carbón, es en su comparación el yeso junto al cristal. A sus divinos despojos no hay igualdad. (vv. 1178-1182)</p>	<p>BATOCCO Più bella è Irene, e se le fa gran torto dell'altra con l'una e quel paragone, che i granci alla Luna, la neve al carbone. Se questa rimiro è un pezzo di gesso. (MS: 140-141)</p>
---	---

Di chiara ascendenza tirsiana anche certe dinamiche drammaturgiche e sceniche. Dopo il primo incontro fortuito tra Magdalena e Melchor, la dama, nel privato delle sue stanze, assieme a Quiñones, si spoglia dell'abito che ha nascosto la sua identità e gli attribuisce i cattivi pensieri che in lei ha generato l'incontro. Vi si trova una corrispondenza molto evidente nell'adattamento dello Spagna, nel momento in cui Irene, nella scena quinta del secondo atto, si rivolge direttamente ai suoi abiti con termini del tutto affini:

<p>MAGDALENA Iguálame ese vestido, que con el otro que dejo los pensamientos desnudo que aquel forastero pudo engendrar. Dame ese espejo. vv. 1004-1008)</p>	<p>IRENE Ecco già vi depongo habiti menzogneri. E silenzio v'impongo male accorti pensieri. (MS: 141)</p>
--	---

Quest'ultimo elemento, oltre a mostrare un legame con il testo di Tirso, ci invita al contempo ad escludere l'influenza di un altro adattamento della *comedia*, *La jalouse d'elle même* di Boisrobert, pubblicato nel 1650¹⁶. Qui, infatti, è del tutto assente questo motivo chiave della commedia, di cui invece lo Spagna sembra aver intuito fin da subito l'importanza e la forte teatralità, se consideriamo che si tratta di un elemento presente in tutti gli esemplari consultati.

Vi è infine la comica sequenza in cui lo sprovveduto Melchor si trova di fronte a due *tapadas*, due presunte contesse di Chirinola, che cercano entrambe di convincerlo circa l'autenticità della propria identità a dispetto di quella dell'altra, offrendo diversi segnali in modo che il *galán* possa riconoscere la giusta amata. In questa scena le due dame a più riprese si offendono alternativamente per il fatto di non essere riconosciute e alternativamente fingono di andarsene per indurre il giovane a trattenerle: la dinamica è ripresa fedelmente da Spagna, che certo, come abbiamo

¹⁶ Per uno studio comparativo della commedia tirsiana e del rifacimento francese, si veda Vitse (2004).

visto anche in altri casi, non rinunciava facilmente ai quadri in cui più si evidenziava la vena comica della scrittura di Tirso¹⁷.

Pur essendo molti, come è tipico dello stile di riscrittura del canonico, gli interventi che tendono ad addomesticare la fonte, sia al genere specifico del libretto, sia al gusto del pubblico di arrivo, non mancano dunque elementi che ci spingono a confermare una chiara e diretta ascendenza tirsiana de *La gelosa di se stessa*, la cui articolata trasmissione, di cui abbiamo tentato di rendere conto nella prima parte di questo breve contributo agli studi sulle riscritture per musica di Arcangelo Spagna, ci deve comunque invitare a considerare che questi processi di rielaborazione erano tutt'altro che lineari e, soprattutto, che a caratterizzarne la gestazione era una estrema instabilità dovuta agli aspetti pragmatici legati alle circostanze della produzione e rappresentazione degli spettacoli. Com'è molto probabile alla luce dell'esame che precede, l'edizione del 1709 costituisce la versione per così dire letteraria e definitiva del nostro melodramma, voluta dal suo autore, tanto da giustificare l'aver condotto la nostra analisi comparativa con la fonte spagnola quasi esclusivamente tenendo conto di essa. Tuttavia, ciò non può in nessun modo tacitare le tracce, i residui o i vuoti lasciati da un processo di rimaneggiamento sicuramente complesso e articolato, il cui studio può contribuire – specialmente se inserito in un discorso più ampio intorno all'attività di rifattore del canonico viterbese – a far luce, almeno in parte, sulle sue pratiche adattative in relazione alle dinamiche di contesto che le determinavano e influenzavano, o alle quali egli in qualche modo tentava di resistere o porre un freno.

Riferimenti bibliografici

- Ademollo A. (1969), *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna.
- Antonucci F. (1998), *Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de La dama duende: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII*, in García de Enterría M. C., Cordon Mesa A. (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Universidad de Alcalá, Alcalá: 173-184.
- Antonucci F. (2007), *Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 13-36.
- D'Antuono N. (1998), *Tirso de Molina and Italy. La celosa de sí misma and its Italian counterpart*, «Romance Languages Annual», 10: 525-528.
- D'Antuono N. (2003), *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte*, in Lattanzi A., Maione P. (eds.), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli: 213-235.

¹⁷ Su questo e altri aspetti della comicità di Tirso nella *comedia* di cui ci occupiamo in questa sede, si veda soprattutto Mata Induráin (1998).

- Franchi S. (1987), *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Giuntini F. (1994), *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Il Mulino, Bologna.
- Mata Induráin C. (1998), *Comicidad "en obras" y "en palabras" en La celosa de sí misma*, in Arellano I., Oteiza B., Zugasti M. (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsonianos, Pamplona: 167-183.
- Profeti M. G. (1996), "Armi" ed "Amori": *la fortuna italiana di Los empeños de un acaso*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 99-120.
- Profeti M. G. (2004), *Comedia áurea y ópera italiana*, in Díez Borque J. M., Alcalá Zamora J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Seacex, Madrid: 109-122.
- Resta I. (2016), *El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcangelo Spagna: Dar tiempo al tiempo e Il tempo è galant' homo*, «Etiópicas», 12: 169-186.
- Sarnelli M. (2018), "Spagna, Arcangelo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma <http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangelo-spagna_%28Dizionario-Biografico%29/> (2019-03-24).
- [Spagna A.] (1689), *La gelosa di se stessa, dramma del sig. Arcangelo Spagna accademico Infecondo... Rappresentato in Roma. Dedicato all' Ill.mo signor D. Michele de Tassis marchese de Paul, conte de Zel, &c. e corriero maggiore perpetuo di sua Maestà Cattolica*, Per Gio. Francesco Buagni, Roma.
- Spagna A. (1709), *Melodrammi scenici dedicati all' Eminentiss. e Reverendiss. signore il signor cardinale Francesco Barberino dal canonico Archangelo Spagna, e preceduti da un Discorso in difesa della Comedia*, libro terzo, per Dom. Ant. Ercole, Roma.
- Tirso de Molina (2005), *La celosa de sí misma*, Torres Nebrera G. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Trecca S. (2007), *La discreta enamorada di Lope dalla 'comedia' al melodramma: Chi può s'ingegni di Arcangelo Spagna*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 127-156.
- Vitse M. (1990), *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Vitse M. (2004), *De La jalouse d'elle même de Boisrobert a La celosa de sí misma de Tirso de Molina*, in Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro: 97-126.

LE GARE D'AMICIZIA E D'AMORE DE ARCANGELO SPAGNA:
UNA POSIBLE REFUNDICIÓN DE DUELO
DE HONOR Y AMISTAD¹

Ilaria Resta

1. Hacia mediados del siglo XVII, la cómica Brigida Bianchi reparaba en su prólogo a la comedia *L'inganno fortunato, ovvero L'amata aborrita*² en la difusión de la comedia nueva procedente de España y, en particular, en los procesos de reescritura a los que las piezas ibéricas se sometían:

Sono così esperte nei parti scenici le penne ibere che senza l'aiuto loro non si può in questa professione tentare cosa di riuscita. Parlino per me Francia, Italia e altre province se non è vero che tutto giorno, senz'ottener altri passaporti, introducono o scopertamente o di furto le Muse comiche delle Spagne, quando per farle genitrici, quando per servirsene da Licina (Bianchi, 1659: ijv-ijij)³.

Ciñéndonos a Italia y, más en detalle, a la situación de la dramaturgia romana en esa misma época, algunos estudios principiaados por Antonuc-

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación, en el que participo como miembro investigador, PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

² Se trata de una adaptación de la comedia *La despreciada querida*, de Juan de Villegas, examinada por Marchante (1997).

³ He decidido mantener el lema «Licina» del original, en lugar del más habitual «Lucina», porque considero que no se trata de una errata, sino más bien de una variante lingüística. En el *volgarizzamento* trecentista de las *Heroides* ovidianas por parte del florentino Filippo Ceffi se recoge el mismo término: «ond'io sono divenuta in doppio numero beata: Licina, la dea del parto, atandomi m'ae conceduti figliuoli» (cfr. Ovidio, 2009: 478). Todavía en el siglo XIX se aprecian casos – eso sí, muy raros – de oscilaciones vocálicas de esta variante, como en la obra de Francesco de Bourcard: «Le Greche invocavano ne' dolori del parto Giunone Ilicia, e le Romane Giunone Licinia» (de Bourcard, 1866: 187).

Ilaria Resta, Roma Tre University, Italy, ilaria.resta@uniroma3.it, 0000-0002-9782-4027

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

Ilaria Resta, *Le gare d'amicizia e d'amore de Arcangelo Spagna: una posible refundición de Duelo de honor y amistad*, pp. 343-362. © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.18, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

ci, y que se suman a otras aportaciones críticas, han venido acreditando la trascendencia de este fenómeno en la escritura dramática del canónigo Arcangelo Spagna⁴. En efecto, pese a las singulares declaraciones de Spagna acerca de su voluntad de ajustarse a los cánones clásicos – una intención que él mismo explicita en el segundo volumen de sus comedias en prosa –, también el religioso romano guiña el ojo a la moda ibérica a la par de muchos contemporáneos suyos.

Es palmaria la presencia del teatro español en la producción en prosa de este autor ante todo en lo que concierne a una morfología estructural que se inclina hacia la tripartición de la pieza, de contra a la división en cinco actos dictaminada por la preceptiva clásica; pero es sobre todo en los entramados narrativos de sus comedias donde se aprecia el ascendente español. Apuntando a los textos en prosa, de un total de trece comedias (doce publicadas en los tres volúmenes de *Comedie in prosa*, a las que hay que añadir la temprana edición de *La dama folletto*, Spagna, 1675), de momento se han identificado siete refundiciones de piezas españolas, con cierta predominancia de Calderón. Una influencia que, sin embargo, Spagna nunca manifiesta en las portadas o en los preliminares, ni siquiera en casos evidentes de reescrituras estrechamente vinculadas con el hipotexto español. Es peculiar el caso de *Il tempo è galant'homo*, obra publicada como suelta en 1709 en Roma por los herederos de Corbelletti, y posteriormente reeditada en 1711 como primera pieza del primer volumen de *Comedie in prosa*⁵: en esta, sigue casi al pie de la letra la comedia *Dar tiempo al tiempo* de Calderón llegando a citar de paso y en español el título de otra comedia calderoniana, *Las manos blancas no*

⁴ Antonucci ha examinado la relación entre la comedia calderoniana *La dama duende* y dos comedias de Spagna: *La dama folletto*, o *vero Le larve amorose e Il vero incanto è l'amore* (cfr. Antonucci, 1998). La transmisión en Italia de *La dama duende*, también de cara a las obras de Spagna ya citadas, ha sido analizada asimismo por D'Antuono (1997) y Gori (2000). Antonucci también ha escudriñado el vínculo entre *El astrólogo fingido*, de Calderón, y la comedia *Il finto astrologo*, de Spagna, quien, en este caso, reelabora el texto calderoniano a partir de otra pieza intermedia: *L'astrologo non astrologo*, de Carlo Costanzo Costa (cfr. Antonucci, 2007). Por su parte, D'Antuono ha demostrado cómo el melodrama de Spagna, *La gelosa di sé stessa*, es una derivación de *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina: cfr. D'Antuono (2003). La circulación en Italia de la pieza calderoniana *El secreto a voces* y su relación, entre otras comedias, con *Il segreto in voce*, de Arcangelo Spagna, ha sido profundizada por Mazzardo (1997). Con respecto al vínculo entre el melodrama de Spagna, *Lo sdegno con lo sdegno si vince*, y la comedia *El desdén con el desdén*, véase Profeti (2014). Trecca, por otra parte, ha detectado la estrecha vinculación entre otro melodrama de Spagna, *Chi può s'ingegni*, y *La discreta enamorada*, de Lope de Vega: cfr. Trecca (2007). Por mi parte, he profundizado en la relación entre *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón, y la comedia de Arcangelo Spagna *Il tempo è galant'homo*: cfr. Resta (2016). Finalmente, para un panorama general sobre la influencia de la comedia nueva en Spagna véase Resta (2016: 172-177).

⁵ Spagna (1709); Spagna (1711). Sobre los problemas de transmisión textual de las comedias en prosa de Spagna se sugiere Resta (2016: 169-172).

ofenden, pero eludiendo toda referencia acerca de un préstamo (Resta, 2016: 179). Es esta cuando menos una prueba fehaciente de su apego por la producción ibérica que, a todas vistas, conocía de primera mano: no tengo constancia, en efecto, de otras comedias italianas que hayan readaptado la comedia *Dar tiempo al tiempo* antes que nuestro canónico, por lo que se puede razonablemente suponer que Spagna leyese las comedias españolas en lengua original.

Lo cierto es que los textos examinados hasta ahora revelan una índole heteróclita en lo que toca a su manera de domesticar el hipotexto, pues una modalidad de reescritura más contigua con las piezas españolas – cuyo reconocimiento es, por lo tanto, inmediato – se combina con un patrón redaccional distinto. En este segundo caso, se aprecia una perspectiva escritural más autónoma, que destaca por una manipulación sustancial de los ingredientes narrativos arraigados en el teatro áureo; estos, en ocasiones, se conciertan con fragmentos de ascendencia italiana (procedentes de otras reelaboraciones previas) y con otros de su propio cuño. En este sentido, ya Antonucci se ha pronunciado en favor de una modalidad asimilable al collage, un paradigma de escritura que Spagna adopta en *Il finto astrologo* (Antonucci, 2007: 23), así como en *La dama folletto* y en *Il vero incanto è l'amore* (Antonucci, 1998), su segunda refundición del mismo tema, mucho más emancipada que la primera con respecto a los dos hipotextos – español e italiano – de los que procede.

2. El caso que examinaré se vincula con esta segunda forma de escritura, aunque resulta todavía más enredado: no consiste solamente en una libre adaptación de una comedia española, sino que el contacto con esta última, posiblemente, está mediado por un texto italiano de otro autor – *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, de Lodovico Adimari – que funciona a modo de eslabón intermedio. Provenzal en su momento, y posteriormente Profeti, al analizar la comedia de Adimari pusieron en evidencia su derivación de *Duelo de honor y amistad*, de Jacinto de Herrera y Sotomayor (1669: 238)⁶. Autor especialmente conocido entre sus contemporáneos por sus líricas de circunstancia, la participación de Herrera en la producción teatral coeva se circunscribe a la comedia ya mencionada, a otra pieza en colaboración y a un texto de teatro breve (Urzáiz Tortajada, 2002: 362-363). Sin duda puede resultar sorprendente que la obra de un segundón, y encima con un repertorio tan poco extenso, gozara de tanto prestigio fuera de las lindes ibéricas hasta el punto de que su única comedia compuesta individualmente, que sepamos, haya generado dos distintas refundiciones en Italia. Para lanzar una hipótesis al respecto, habrá que volver a las palabras de Brigida Bianchi citadas arriba. Hay que apuntar, en concreto, a dos ele-

⁶ Para la bibliografía correspondiente a la relación entre la comedia de Herrera y Adimari véanse Provenzal (1902: 31) y Profeti (1987: 240), después publicado en Profeti (1996).

mentos clave: en primer lugar, hace falta remarcar una vez más la fascinación de los italianos hacia la dramaturgia española barroca, un interés que prospera entre mediados del XVII y principios de la centuria siguiente; en segunda instancia, recuérdese que la predilección por los dramaturgos más afamados, con Lope y Calderón al frente, es mayoritaria⁷. El caso que nos atañe no se desvía del estatuto general y podría aclararse en vista de una incorrecta atribución de esta comedia, que empieza a difundirse copiosamente en impresos sueltos a nombre de Calderón siguiendo una praxis fraudulenta testimoniada por la crítica⁸. *Duelo de honor y amistad*, en concreto, aparece por primera vez, y a nombre de Jacinto de Herrera y Sotomayor, en la *Parte XXXII* de las *Comedias nuevas escogidas*, volumen que sale en Madrid en el año 1669 de la imprenta de Andrés García de la Iglesia. Sin embargo, ya desde el siglo XVII asistimos a la proliferación de una serie de sueltas calderonianas: una edición zaragozana, por los herederos de Diego Dormer, de 1674, además de varios ejemplares antiguos desprovistos de cualquier indicación tipográfica⁹.

⁷ Véanse, en particular, los estudios de Marchante relacionados con la recepción italiana de Calderón y Lope: Marchante (1996), luego ampliado en Marchante (2002); Marchante (2009). Es cierto, por otra parte, que la atracción por el teatro ibérico se irradió también a los epígonos, cuyas obras circularon principalmente gracias a las *Partes de diferentes autores*, según comprueba Salomé Vuelta García en su estudio a propósito del fondo Orsi en este mismo volumen.

⁸ Algunos ejemplos de la difusión ilegal en España de comedias atribuidas a Calderón se pueden hallar en Profeti (1983). De la misma manera, *El marqués del Cigarral*, obra de Castillo Solórzano, circula por España en el XVII como obra de Agustín Moreto, mientras que en Italia llega a conocerse a nombre de Calderón en un códice manuscrito que reseña Marchante (cfr. Marchante, 2002: 88). Otro caso peculiar es el de *No hay bien sin ajeno daño*, de Sigler de Huerta, que readapta Giulio Rospigliosi en su comedia *Dal male il bene*. Si bien está comprobado el conocimiento directo que Rospigliosi tenía del teatro español, también como consecuencia de sus numerosos viajes a España, para el caso específico de la transmisión de esta obra Profeti sugiere que se pensó que fuera o de Lope o de Calderón. Consúltese, a tal propósito, Profeti (2009). Con respecto a la adaptación de Rospigliosi, remitimos al trabajo de Bajini (1995).

⁹ En la BNE se conservan tres ejemplares. El colofón del primero, con signatura T/5826, contiene informaciones tipográficas completas: «En Zaragoza: *Por los Herederos de DIEGO DORMER. Año 1674*». De las otras dos sueltas conservadas en la Biblioteca Nacional, la que posee la signatura T/11079 está íntegra, aunque desprovista de toda indicación sobre el lugar, la fecha de publicación y el nombre del impresor. La tercera, con signatura T/55271/6, también incorpora el nombre de Calderón en la portada como las otras dos; empero, se trata de un texto muy deteriorado, truncado en la mitad de la segunda jornada y que carece totalmente de la tercera. Otras bibliotecas europeas (British Library, London Library, Biblioteca Vaticana, Bibliothèque Nationale de France, Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel y Biblioteca de la Universidad de Oviedo) y dos estadounidenses (University of North Carolina at Chapel Hill y Pennsylvania University Library) también conservan un testimonio de la misma pieza. El que se halla en Oviedo, cuya signatura es CGP-006-0, tampoco contiene datos tipográficos como dos de los ejemplares de la BNE,

Resulta plausible suponer que Adimari, y posteriormente Spagna, creyeron adaptar un texto procedente de la pluma calderoniana. En este sentido, en el proemio a las damas, Adimari declara haber trasladado en «volgare» su comedia «già scritta da famoso compositore [...] nella castigliana favella» (Adimari, 1679: §5v). Por si fuera poco, en el prólogo en verso antepuesto a la pieza, el autor deja hablar a la Comedia que, convertida en un personaje mediante el recurso prosopopéyico, revela su procedencia española y su título: *Duelo de amor y amistad*. Las investigaciones llevadas a cabo no me han permitido identificar, de momento, otra versión de la comedia de Herrera con este título. La Barrera menciona un anónimo *Duelo de amor y amistad*, impreso en 1682 (de la Barrera y Leirado, 1860: 544); es este un dato que no concuerda con mis pesquisas, aunque podría tratarse de la enigmática comedia homónima atribuida a cierto Dr. Gómez. En la base de datos DICAT, de hecho, aparecen tres distintas representaciones de piezas con este título que se escenificaron en la primera mitad del XVII: una de 1631, otra de 1633 y la última de 1644, atribuida esta claramente al Dr. Gómez (Ferrer Valls, 2008)¹⁰. Además, el examen de las sueltas ya mencionadas embrolla aún más este galimatías, en consideración a un dato interesante que paso a ilustrar. Don Ramón, uno de los personajes principales, cierra la comedia con estos versos: «Perdonad / las faltas, senado illustre, / que entre uno y otro galán / llamó a este caso el poeta / Duelo de honor y amistad»¹¹. Es esta la versión tal como aparece en las *Comedias nuevas*,

pero su portada es distinta al integrar, antes de la indicación «IORNADA PRIMERA», una decoración vegetal rematada en los bordes por una cruz y una manecilla. El cotejo con la portada del testimonio custodiado en la Biblioteca Apostolica Vaticana, signatura R.G.Lett.Est.IV.310, nos permite afirmar que se trata del mismo ejemplar. Por otra parte, la portada de la suelta de la British Library, cuya referencia es 11725. ee.2.(1.), y la de la London Library, con signatura P.997.(6), coinciden con el testimonio deteriorado de la BNE. Finalmente, no he podido consultar la suelta conservada en la Bibliothèque Nationale, aunque, por la descripción que se ofrece en el catálogo, y teniendo en cuenta que es la única en indicar a Herrera y Sotomayor como autor, es muy razonable suponer que no estamos ante una suelta, sino más bien ante un ejemplar desglosado de las *Comedias nuevas*. En síntesis, parecen existir por lo menos cinco distintas ediciones sueltas de la pieza con autoría atribuida a Calderón de la Barca: se trata de la edición de los herederos de Diego Dormer, que llamaré S₁, correspondiente a BNE T/5826 y University of North Carolina; S₂, relativa a BNE T/11079; S₃, que abarca el ejemplar, con signatura LI Mischband 5(11), de la Herzog August Bibliothek; S₄, que comprende BNE T/55271/6, British Library, London Library y Pennsylvania University Library; S₅, que integra la edición de la Biblioteca de Oviedo y la de la Biblioteca Apostolica Vaticana. Aprovecho para agradecer al personal de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo y de la British Library por su amabilidad y la rapidez con las que han aclarado gratuitamente mis dudas acerca de los ejemplares conservados en sus fondos.

¹⁰ Existe también un baile manuscrito, titulado *Duelo de amor*, conservado en la BNE con signatura Mss/15788; tras una atenta lectura de esta pieza, sin embargo, no se advierte ninguna concordancia con la comedia de Herrera y Sotomayor.

¹¹ La cursiva es mía.

en la suelta de la BNE con signatura T/11079 (Fig. 1) y en el ejemplar de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (Fig. 2); los demás testimonios, en cambio, proporcionan una versión distinta del último verso que se convierte en «Duelo de amor y amistad» (Fig. 3). En la portada de la suelta zaragozana de 1674, por último, en el título se aprecia una curiosa tachadura manuscrita que borra el término *honor* sustituyéndolo por *amor*¹² (Fig. 4).

Los datos a disposición impiden determinar, por ahora, si la comedia del enigmático Dr. Gómez es la misma que la de Herrera. Es asimismo dificultoso establecer si la decisión de Adimari de adoptar el binomio *amore/amicizia* procede de algún que otro ejemplar impreso, hoy perdido, que circularía con este título; más probablemente, el florentino decidió adoptarlo por haber consultado una de las sueltas que clausuraban la pieza con «Duelo de amor y amistad». De todos modos, quisiera recalcar la afinidad de títulos entre Spagna y Adimari; esta, quizás, podría representar la primera señal del contacto que el canónigo tuvo con la refundición del florentino ya desde la elección del término «gare», antes bien que el de «duello» que, curiosamente, encabeza una comedia italiana de 1572: se trata de la *Erofilomachia, ovvero il duello di amore e amicizia*, escrita por Sforza degli Oddi. Valga decir que, tras haber consultado esta pieza, puedo descartar una vinculación con la obra de Adimari y de Arcangelo Spagna y, por supuesto, con la de Herrera pese a algunas tenues afinidades. Se advierten de hecho, ciertas analogías enlazadas con el motivo de la amistad que sobrepasa los intereses privados de dos amigos dispuestos a sacrificar su amor, pero es este un asunto ampliamente aprovechado ya desde el cuento medieval; más allá de este vínculo, en efecto, no hay evidencias más contundentes que suelden estas piezas con la *Erofilomachia*.

En lo que concierne a Spagna, en cambio, es llamativa la elección de un título que parece calcado del de Adimari, con la excepción de la inversión de *amore* y *amicizia*, los dos argumentos principales que ponen en marcha el desarrollo de la trama. Cabe recordar que ya en otras ocasiones Arcangelo Spagna se ha reconocido como un lector atento del repertorio de sus coetáneos italianos; más en lo específico, con la comedia *Il marito delle quattro moglie*, incluida en el *Libro secondo delle comedie*, se vale de un expediente similar, atribuyendo a su obra un título procedente de una pieza de Giacinto Andrea Cicognini: *La moglie di quattro mariti* (Cicognini, 1656; cfr. Símini, 2012: 88; Resta, 2017: 215). Se trata de una comedia que, a su vez, reelabora distintas piezas españolas, y de cuyo título Spagna se sirve de manera ostensible según se declara en la portada misma, jugando con un mecanismo de inversión de los términos del original parecido al de *Le gare d'amicizia e d'amore* (Spagna, 1717).

¹² Los Reichenberger señalan una comedia titulada *Duelo de amor y amistad* entre las sueltas supuestas de Calderón que Vera Tassis menciona en la séptima parte de sus comedias, aunque con toda probabilidad se trata de *Duelo de honor y amistad*; cfr. Reichenberger (1979: 763).

3. No ahondaré en la relación que guardan las obras de Herrera y Adimari, para la que remito a las contribuciones de Provenzal y Profeti ya citadas. Solamente señalaré que en la comedia de Adimari se evidencia un proceso de reescritura que vincula de forma muy estrecha *Le gare dell'amore e dell'amicizia* con *Duelo de honor y amistad* pese a los elementos de originalidad incluidos. Esta relación, de hecho, se ha asentado con bastante seguridad a pesar de las divergencias del título mencionado en el prólogo y también a pesar de las disconformidades en la trama que se deben especialmente a exigencias de domesticación textual. En la transición de Adimari a Spagna gran parte del hilo conductor de Herrera se pierde, así como se modifica el reparto de personajes de forma sustancial. El único anclaje al posible hipotexto español remite al episodio que justifica su título: esto es, una competición entre dos amigos con la que prueban su mutua amistad renunciando a la dama querida que, por una serie de circunstancias fortuitas, es la misma.

En la comedia de Herrera, pese al título, cabe observar que la acción gira alrededor de otro nudo central: la presencia de una pareja de hermanas, una fea y lista, la otra guapa y tonta, que finalmente coronarán su deseo nupcial. Haciéndose eco de *La dama boba*, aunque con la adición de la fealdad de una de las dos mujeres, el núcleo de la intriga se dirige constantemente hacia Leonor, la astuta y mayor de las dos hermanas, que, como una sabia estratega, consigue enredar la historia hasta salirse con la suya. Asistimos, así, a un juego esquizofrénico con dos pretendientes que en un primer momento requiebran a la menor, Teresa, hasta que por fin Leonor consigue restaurar el orden con la consecuente boda para ambas. En *Le gare d'amicizia e d'amore* de Spagna este nudo central se modifica parcialmente: en particular, se conserva un esquema actancial cuatripartito que en un primer momento resulta desequilibrado, ya que los dos galanes cortejan a la misma dama tal como en Herrera. Sin embargo, aquí las dos mujeres son primas, aunque el vínculo de fraternidad entre Rosaura, hija del rey de Sicilia Dionisio, y su prima Elvira es tan estrecho que, en el primer acto, las dos se dan a conocer como hermanas a los galanes que ignoran su identidad. En Arcangelo Spagna, por lo tanto, desaparece la contraposición ingenio/fealdad > estulticia/belleza que marca el eje central de la trama de Herrera, si bien se señala igualmente la presencia de una dama que sobresale por su deformidad física: se trata de la enigmática Elisa, amante del viudo rey Dionisio, a quien ella controla gracias a sus artes mágicas y a un anillo encantado que hace que el soberano la considere hermosísima.

Sería cuando menos osado conjeturar una contigüidad entre la fealdad de Elisa en Arcangelo Spagna y la de Leonor en la comedia de Herrera, sobre todo si reparamos en la carencia de ingredientes taumatúrgicos en la pieza española. Es más probable que, a la hora de componer su comedia, el canónigo recuperara y reusara temas y motivos heterogéneos, no solamente emparentados con el horizonte dramático español. Por lo tanto, no descarto la posibilidad de que la alusión a la atracción que Elisa ejerce sobre Dionisio, gracias a su encantamiento, esté emparentada con

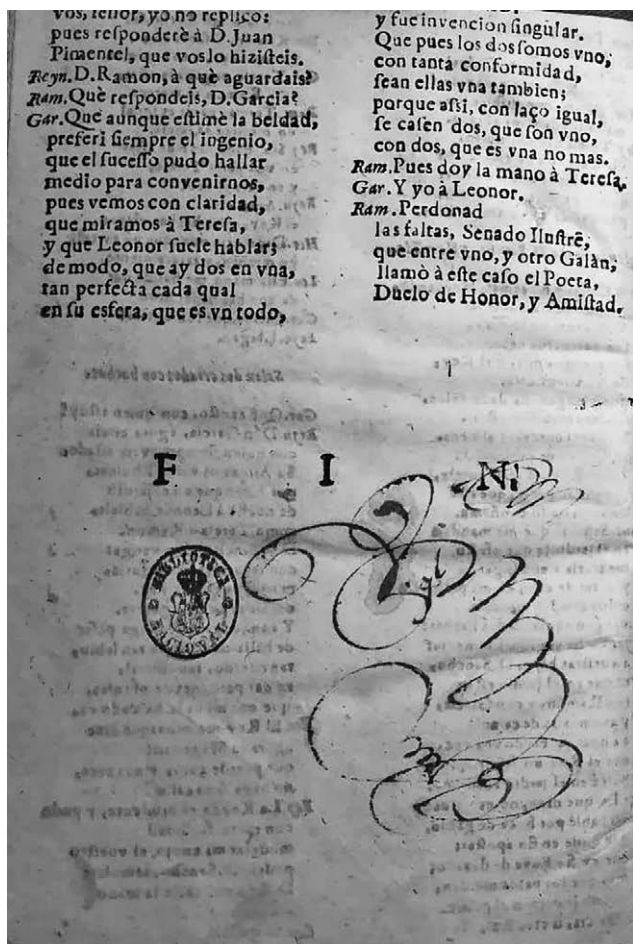


Figura 1. Biblioteca Nacional de España, signatura T-11079.

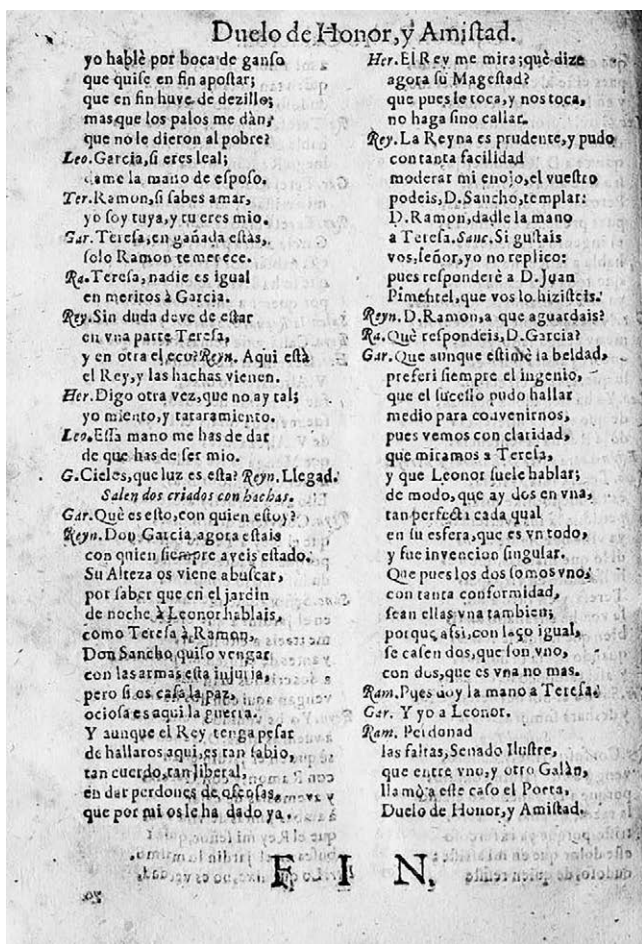


Figura 2. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, signatura LI Mischbd 5 (11).

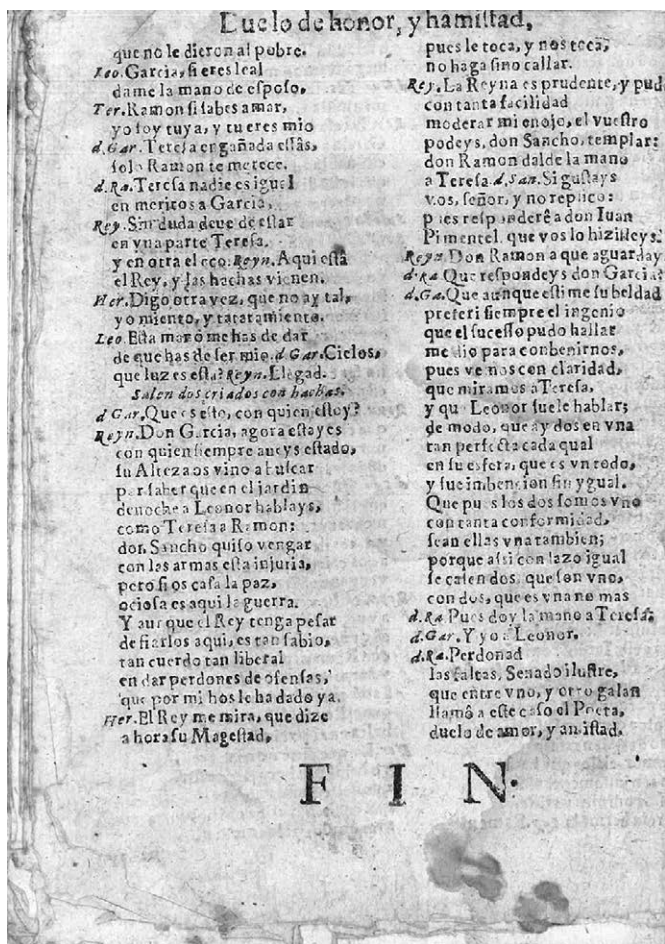


Figura 3. Biblioteca de la Universidad de Oviedo, signatura CGP-006-0.

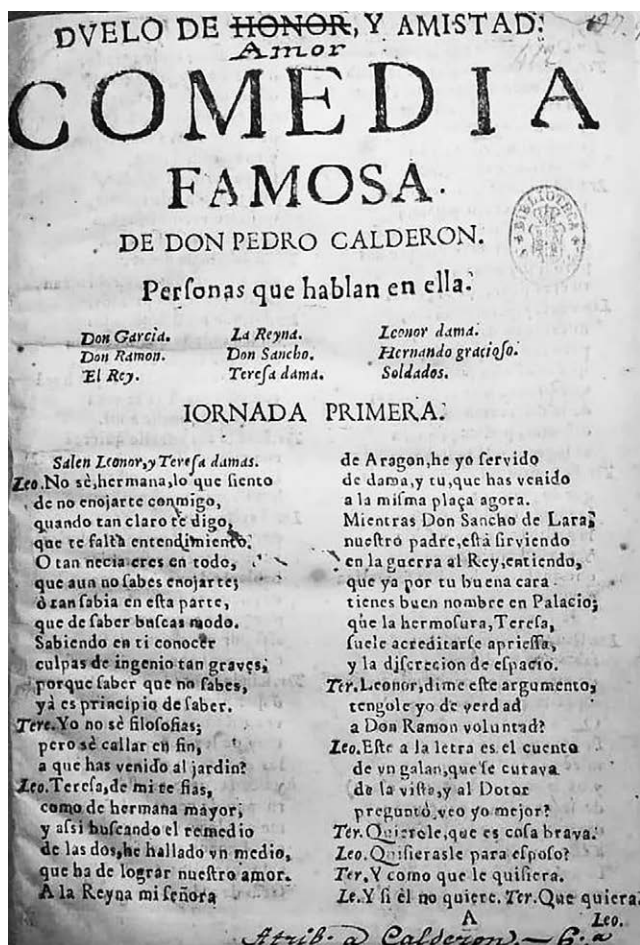


Figura 4. Biblioteca Nacional de España, signatura T-5826.

el episodio de Rugero, personaje ariostesco, presa del embrujo de la maga Alcina. No nos olvidemos, en este sentido, de la fortuna que el poema caballeresco de Ariosto tuvo en la época, incluso en la literatura española del Siglo de Oro; sin contar con que, al final del primer acto, Arcangelo Spagna se aprovecha de otra evocación del *Furioso*, poniendo en boca del ridículo Polidoro una referencia irónica a Medoro y Angélica¹³.

En las comedias de Herrera, Adimari y Spagna, pese a ciertas variaciones argumentales, se vislumbra una idéntica estructura actancial formada por dos parejas, así como es análoga la competición entre dos galanes que, tras enamorarse de la misma mujer, compiten para demostrar la amistad que los une a través de su sacrificio. Estamos ante una serie de secuencias enhebradas en el hilo argumental desde el final del segundo acto, cuando los dos amigos entienden que la dama que cortejan es la misma. No obstante, es posible apreciar algunas leves alteraciones en estas obras que podrían manifestar un contacto directo entre Adimari y Spagna. Por ejemplo, en Herrera, don García clausura la segunda jornada con una referencia al espinoso dilema que le atribula: la elección entre el amor por su dama y la amistad y el respeto hacia don Ramón. En Adimari, la variación del hipotexto es palmaria en este segmento, puesto que el dramaturgo florentino cierra la escena XV con un largo soliloquio de don Giovanni que suplantará la concisión de la fuente y, sobre todo, conlleva una determinación resolutiva por parte del galán. Este, pese a su inicial vacilación, finalmente escoge la lealtad inclinándose a favorecer a su amigo don Rodrigo:

GARCÍA

No es fácil decir a cuál:
a ella le he dado el alma,
a él también la di ya,
ambos lo merecen todo.
Pónganos el cielo en paz,
que en todo el duelo hay ninguno
tan difícil de ajustar
como entre dama y amigo,
duelo de honor y amistad.
(Herrera y Sotomayor, 1669: 238)

DON GIOVANNI

O don Rodrigo dovrà morire, o voi
dovete perder Teresa. Pensateci e risolvete. [...] Che risolvo? Che penso? Per sottrarmi all'oscurità del laberinto che m'imprigiona ben veggio che due sentieri restano aperti. [...] L'amore m'ha legato a Teresa, l'amicizia a don Rodrigo. [...] Sì, sì viva il leale amico. Mora intanto l'infelice don Giovanni, e la mia sola morte, per la vita conservata a Rodrigo, e per l'affetto non diminuito a Teresa, resti alla memoria dei posteri qual nobilissimo trionfo d'amore e d'amicizia (Adimari, 1679: 141-143, Acto II, Escena XV).

¹³ «Come vuoi che ne sii ignaro, se corrono a legioni le Angeliche a questo fortunato Medoro» (Acto I, Escena XIII; Spagna, 1717: 40).

En la comedia de Spagna observamos un segmento parecido al de Adimari, aunque resulta seccionado en dos momentos escénicos y narrativos distintos. El primero se realiza en la escena IX, cuando Roberto decide renunciar a la dama de la que se ha prendado por ser la misma que requiebra su amigo Duarte; sin embargo, la trama, según ya se ha aclarado, se diferencia de los hipotextos español e italiano y, por ende, Roberto todavía desconoce que esta mujer es, en realidad, su prometida Rosaura:

ROBERTO

La beltà di quella dama, di cui amante anche vi dimostraste, ebbe forza ad incatenare tenacemente il mio arbitrio e rendermi tributario delle sue vaghe maniere; l'amicizia che vi professo, dall'altro canto, ed il considerarla come vostra, armarono il mio petto a resistere vigorosamente contro assalti sì fieri. Onde è che a fronte di due così potenti nemici, amicizia ed amore, quali pene io provassi ridirlo non saprebbe la lingua. [...] Ma libero mi trovo da tali angustie: a voi cedo ora libero il campo; sia pur vostra quella dama (Adimari, 1679: 58-59, Acto II, Escena IX).

Al final del segundo acto la frecuentación entre la dama y el galán culmina en la agnición, de modo que los dos jóvenes descubren mutuamente su identidad. Sin embargo, en lugar de aclarar los malentendidos, la revelación identitaria produce una nueva oscilación en el codiciado *happy ending* con un distanciamiento voluntario y recíproco; en efecto, Rosaura y Roberto, impelidos por la culpa y la necesidad de mantenerse leales a sus amigos, deciden acallar sus sentimientos para favorecer respectivamente a Elvira y Duarte. Es aquí cuando, tal como en Adimari, el acto se cierra con el binomio *amore/amicizia*, si bien esta vez queda fragmentado a partir de un diálogo entre los cuatro enamorados:

ROBERTO Di beato, infelice mi trovo.

DUARTE Ma se questa è la dama l'amor di cui prevenne l'amico...

ROSAURA Ma se questo è il cavaliero con cui ho promesso alla duchessa di impiegarmi acciò l'ottenga per sposo...

DUARTE ...svanisce la mia speranza.

ROSAURA ...precipitano i miei contenti.

ROBERTO Ah, sorte perversa!

ELVIRA Ah, fato acerbo!

DUARTE Oh, amore!

ROSAURA Oh, amicizia!

(Adimari, 1679: 74, Acto II, Escena XVIII)

Es posible observar otros ejemplos que atestiguan una posible asimilación en Arcangelo Spagna de la comedia del florentino. En la pieza del canónigo romano, tal como en Herrera y Adimari, la competición verbal entre los dos galanes se da al principio del tercer acto. En *Duelos de honor y amistad*, don García y don Ramón entablan una disputa en la que

ambos se muestran dispuestos a dejar toda pretensión acerca de la bella Teresa; empero, la llegada del criado Hernando trunca este altercado que emprende un giro inesperado cuando reciben un papel de parte de Teresa, por lo que infieren que la dama ha convocado a ambos para la siguiente noche. Es ahí cuando los galanes declaran lo que sienten: don García manifestará su desenamoramiento; por el contrario, su amigo don Ramón profesará su firmeza amorosa.

- GARCÍA Término le pediré,
mas ya podrá convenirnos
esta razón que, después
que sé que a Teresa amáis,
la causa oculta no sé,
quizás por estar más lejos
de poderos ofender,
vive Dios que su hermosura
me parece menos bien.
- RAMÓN Pues después que yo he sabido
que vos amarla sabéis
me parece a mí mejor:
o porque la miro en fe
de que ha de ser vuestra esposa,
o porque así venga a hacer
algo más cuando la dejo
por amigo tan fiel.
- GARCÍA Yo no la quiero.
- RAMÓN Yo sí.
- (Herrera y Sotomayor, 1669: 246)

En Adimari, en cambio, la disputa entre don Giovanni y don Rodrigo se hace más obstinada, y al terminar la escena VIII - en la que se produce un cambio espacial y actancial - ambos galanes siguen porfiando en querer sacrificarse por el amigo. Es este un fragmento narrativo original que, además de seguir una senda distinta respecto a la comedia de Herrera, guarda a la vez muchas similitudes con la escena I de Spagna. Pese a una mayor vevedad, su epílogo es parecido, y hasta se reitera el mismo concepto de *cedere* con que Giovanni en Adimari y Duarte en Spagna renuncian al amor en pro de la amistad:

- GIOVANNI Io dopo aver saputo che voi amate Teresa, per maggior sicurezza di non offendervi, mi sento violentato a fuggirla, né più la sua bellezza mi par quella di prima.
- ROBERTO Ora vi cedo libero il campo.
- RODRIGO È a me, per il contrario, dopo aver inteso che la gradite, mi sembra assai più bella e vezzosa, o perché comincio a considerarla come vostra consorte, o pure per avere il merito di perder molto cedendola a un amico.
- DUARTE Lascio per vostro amore l'impresa.
[...]
- GIOVANNI Io non l'amo. Punto!
- ROBERTO Per la via mutai di proposito.
- RODRIGO Io l'amo più che me stesso.
[...]
- DUARTE E io depongo adesso le mie pretese.
- GIOVANNI L'amerei, forse, vedendola sposa di don Rodrigo.
- ROBERTO Non posso scordarmi della parola data di dovermi impiegare a vostro favore.
- RODRIGO Allora l'odierei, come cagione del tormento di don Giovanni.
- DUARTE Né io di voler procurare l'adempimento de' vostri desideri.
- GIOVANNI Ho risoluto.
- ROBERTO Accettai simil offerta quando quella dama non fosse stata Rosaura.
- RODRIGO Ho deliberato.
- DUARTE E io quando Rosaura non fosse stata quella dama.
- GIOVANNI Voglio che ceda l'amore.
- ROBERTO Chi, dunque, deciderà queste gare?
- RODRIGO Voglio che vinca l'amicizia.
- DUARTE Amicizia e amore.
- GIOVANNI (Adimari, 1679: 175, Acto III, Escena VII)
- ROBERTO Il debito dell'amicizia mi porta a lasciar quest'amore.
- DUARTE Amore fa cedermi all'amicizia.
(Spagna, 1717: 75, Acto III, Escena I)

Es cierto, por otro lado, que Spagna, en su afán de reelaboración, duplica los segmentos afincados en este 'duelo de amistad' que se reiteran en su comedia involucrando también a Rosaura y Elvira; trasluce, de esta suerte, una correspondencia equilibrada entre secciones escénicas afines, desarrolladas en paralelo y repartidas entre personajes masculinos y femeninos. Considérese, verbigracia, la perfecta simetría entre la escena IX (58-60, Acto II) y la escena XIII (64-66, Acto II), en la que Rosaura declara su deseo de renunciar al misterioso naufrago conocido mientras paseaba con su prima en los jardines del castillo. De la misma manera, otro segmento duplicado se evidencia en el tercer acto, que reproduce con Rosaura y Elvira la competición verbal entre Duarte y Roberto mencionada arriba. Parece este un *usus scribendi* de Spagna, considerando que ya Mazzardo para el examen de *Il segreto in voce* observaba «[uno] sdoppiamento di nuclei narrativi che vengono riutilizzati» (Mazzardo, 1997: 81).

4. Más allá de las simetrías narrativas, cabe reparar en otra cuestión sugestiva vinculada con el mecanismo de reelaboración de las piezas áureas que Spagna adopta en *Le gare d'amicizia e d'amore*. La comedia de Herrera, en concreto, no es el único manantial del que Spagna se provee, puesto que en los dos primeros actos se advierten constantes ecos temáticos de *La vida es sueño*, casualmente - o quizás no - una obra de Calderón, tal como a Calderón se había atribuido la comedia de Herrera. Más allá de la coincidencia onomástica con la protagonista femenina, Rosaura, reverberan algunos motivos emparentados con la obra cumbre calderoniana, aunque valga decir que el canónigo los reelabora haciéndolos propios. Es paradigmática la secuencia relacionada con la narcotización de Rosaura por parte de su padre al principio de la comedia: en este caso, Dionisio aleja a su hija por expresa voluntad de su amante Elisa, que cree así eliminar el único impedimento para su subida al trono como futura reina. El soberano encierra a Rosaura en un castillo en la misma Sicilia, aunque la dama desconoce su paradero. La nueva e inusitada situación, a la que Rosaura se somete por una ciega obediencia al padre, le ocasiona, sin embargo, una serie de dudas acerca de su extraña condición y su aislamiento de la corte. Ya desde la mitad del primer acto, y seguidamente al principio del segundo, se impone una tensión persistente entre sueño y realidad, fantasía y verdad, con alusiones constantes por parte de Rosaura: la dama incluso llega a dudar de la existencia del jardinero cortés y del naufrago misterioso con quienes se topa en el jardín del palacio. Se trata ciertamente de leves reminiscencias de *La vida es sueño*, muy personalizadas desde luego, pero que, a mi entender, manifiestan un conocimiento inequívoco de la comedia calderoniana por parte de Spagna.

Merece una breve reflexión final la filiación de la pieza del canónigo con una subcategoría dramática que podríamos definir de tipo mixto y que, una vez más, sería reveladora de un parentesco con su hipotexto español. Pese a la presencia de un rey y una reina, *Duelos de honor y amistad* posee todas las características de una comedia de capa y espada, y el hecho de que intervengan colateralmente los soberanos viene a ser el síntoma de esa «hibridación genérica» de la que habla Antonucci y que define de forma distintiva el teatro áureo (Antonucci, 2013). En *Le gare d'amicizia e d'amore*, el cambio actancial que introduce Spagna conlleva la presencia de unos personajes principales pertenecientes a un estamento alto - monarca, princesa, infantes -, aunque el tono de la obra y su núcleo narrativo siguen emparentándola con la comedia urbana. Por otra parte, conviene reparar en que el registro heroico que en algunos momentos se advierte en Herrera - y que Adimari conserva - se ve ninguneado en la comedia de Spagna, cuyo estilo en ocasiones roza lo bufonesco. No me refiero solamente a las secuencias festivas protagonizadas por el criado romano Tarugo, equivalente del gracioso español, sino que la dimensión cómica se cifra tanto en la presencia de Polidoro, un galán ridículo y presumido muy similar al figurón del teatro áureo, como en la ridiculización de la imagen del soberano Dionisio. Presa del embrujo de Elisa, este se perfila como un monarca débil y totalmente subyugado, a tal punto que las decisiones que toma bajo el efecto del anillo encantado le confieren

un aire grotesco: de ahí que ensalce y galardone al toscano Tarugo, dejando perplejos a Duarte y Roberto, pero es especialmente al final del tercer acto cuando esta línea caricaturesca alcanza su cima. En la última escena de la pieza, Duarte arroja al mar el anillo para romper el encantamiento, lo que finalmente le permite a Dionisio ver la deformidad de Elisa. Sin embargo, la recuperación de la cordura parece solo momentánea para el monarca ya que, al salir este del escenario, su postrera muestra de locura se materializará en la escena de forma lingüística gracias al relato de Polidoro: entendemos así que, por el efecto de la sortija, cuyo encantamiento no se ha agotado todavía, Dionisio se ha desnudado y se ha lanzado al agua con tal de perseguir las olas de las que se ha prendado¹⁴.

En definitiva, el examen de la comedia de Spagna delata una vinculación subyacente con Herrera que, con mucha probabilidad, se produce gracias a un nexo intermedio constituido por la pieza de Adimari. Estamos ante una forma de reelaboración extrema, que se contrapone a una modalidad de reescritura más adherente al hipotexto español, una modalidad estilística que el canónigo romano adopta, en cambio, en casos distintos, como en *La dama folletto* o en *Il tempo è galant'homo*¹⁵. La ausencia de noticias con respecto a la fecha de composición de sus piezas no permite avanzar una hipótesis sobre la posibilidad de que esta mayor emancipación en el proceso de reescritura evidenciado en *Le gare d'amicizia e d'amore* - última comedia del último volumen de sus *Comedie in prosa* - pertenezca a una fase madura y de mayor experimentación. Lo cierto es que el conocimiento de las comedias áureas por parte de nuestro dramaturgo es amplio y ostensible, y tampoco en este caso Spagna renuncia a darle un toque español a su repertorio en prosa.

Referencias bibliográficas

- Adimari L. (1679), *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, Alla Condotta, Firenze.
 Antonucci F. (1998), *Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de La dama duende: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII*, en García de Enterría M. C., Córdón Mesa A. (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Universidad de Alcalá, Alcalá: 173-184.

¹⁴ No se puede descartar la posibilidad de que este epílogo inverosímil, que remite a una alteración de los roles sociales por la presencia de un soberano bufonesco, esté relacionado con el clima carnavalesco del ambiente romano, época en la que se pusieron a escena en espacios privados, como colegios o palacios de nobles, algunas obras de Spagna: por ejemplo, es el caso de *Il tempo è galant'homo*, representado en el Collegio Salviati. Con respecto a los hábitos culturales romanos en la época del Carnaval se sugieren, entre otras, las siguientes lecturas: Clementi (1939: 271 y sucesivas); Fagiolo Dell'Arco, Carandini (1978-1979); Ciancarelli (2008).

¹⁵ Sobre este proceso de acomodación del hipotexto en *La dama folletto* véase Antonucci (1998); respecto a *Il tempo è galant'homo* cfr. Resta (2016: 179).

- Antonucci F. (2007), *Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 13-36.
- Antonucci F. (2013), *Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope*, «Teatro de Palabras», 7: 141-158.
- Bajini I. (1995), *Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi*, in Cattaneo M., Scaramuzza M. (coord.), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Bulzoni, Roma: 67-101.
- Bianchi B. (1659), *L'inganno fortunato, ovvero L'amata aborrita*, Claude Cramoisy, Paris.
- Ciancarelli R. (2008), *Sistemi teatrali nel Seicento: strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma.
- Cicognini G. A. (1656), *La moglie di quattro mariti. Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*, Sebastiano Zecchini, Perugia.
- Clementi F. (1939), *Il Carnevale Romano nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII*, parte I, edizioni R.O.R.E.-NIRVF, Città di Castello.
- D'Antuono N. (1997), *The Italian Fortunes of La dama duende in the Seventeenth and Eighteenth Century*, in Lauer R., Sullivan H. W. (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, New York: 201-216.
- D'Antuono N. (2003), *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte*, in Lattanzi A., Maione P. (a cura di), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli: 213-235.
- de Bourcard F. (1866), *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, vol. 2, Stabilimento Tipografico Nobile, Napoli.
- de la Barrera y Leirado C. A. (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Imprenta de Rivadeneira, Madrid.
- Fagiolo Dell'Arco M., Carandini S. (1977-1978), *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, 2 vols., Bulzoni, Roma.
- Ferrer Valls T. (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, Reichenberger, Kassel.
- Gori G. (2000), *Fortuna italiana di La dama duende*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. IV, *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze: 61-104.
- Herrera y Sotomayor J. (1669), *Duelo de honor y amistad*, in *Comedias nuevas escogidas nunca impresas*, Andrés García de la Iglesia, Madrid.
- Marchante C. (1996), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 17-63.

- Marchante C. (1997), *L'Inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola*, «Cuadernos de Filología Italiana», 4: 117-141.
- Marchante C. (2002), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana Firenze*, Alinea, Firenze: 43-94.
- Marchante C. (2009), *Lope en Italia: traducciones, adaptaciones y scenari*, in M. G. Profeti (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Mazzardo S. (1997), *La fortuna italiana de El secreto a voces: collage, gemmazione, riscrittura*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze: 63-95.
- Ovidio P. N. (2009), *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*, Zaggia M. (a cura di), Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Profeti M. G. (1983), *Los empeños que se ofrecen de Montalbán / Los empeños de un acaso de Calderón*, in García Lorenzo L. (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid: 249-254.
- Profeti M. G. (1987), *Intertexto y contexto: Le gare dell'amore e dell'amicizia frente a Duelo de honor y amistad*, «Dispositio», XII, 30-32: 237-253.
- Profeti M. G. (1996), *Intertexto y contexto: Le gare dell'amore e dell'amicizia frente a Duelo de honor y amistad*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 121-139.
- Profeti M. G. (2009), *Ancora Rospigliosi e la Spagna*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 123-146.
- Profeti M. G. (2014), *Dal Desdén con el desdén alla Principessa filosofa: percorsi teatrali tra Spagna e Italia*, in Dalle Pezze F., De Beni M., Miotti R. (a cura di), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*, Universitas Studiorum, Mantova: 267-277.
- Provenzal D. (1902), *La vita e le opere di Lodovico Adimari*, Licinio Cappelli Editore, Rocca S. Casciano.
- Reichenberger K., Reichenberger R. (1979), *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 1, Thiele und Schwarz, Kassel.
- Resta I. (2016), *El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcangelo Spagna: Dar tiempo al tiempo e Il tempo è galant' homo*, «Etiópicas», 12: 169-186.
- Resta I. (2017), *Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: La moglie di quattro mariti de Giacinto Andrea Cicognini*, «Anagnórisis», 15: 211-230.
- Símimi D. (2012), *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa Multimedia, Lecce/Brescia.

- Spagna A. (1675), *La dama folletto, ovvero Le larve amorose*, F. Leone, Ronciglione.
- Spagna A. (1709), *Il tempo è galant'homo*, eredi di Corbelletti, Roma.
- Spagna A. (1711), *Il tempo è galant'homo*, in *Comedie in prosa. Libro primo*, Domenico Antonio Ercole, Roma.
- Spagna A. (1717), *Le gare d'amicizia e d'amore*, in Spagna A., *Libro terzo delle comedie in prosa*, Domenico Antonio Ercole, Roma.
- Trecca S. (2007), *La discreta enamorada di Lope dalla 'comedia' al melodramma: Chi può s'ingegni di Arcangelo Spagna*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 127-156.
- Urzáiz Tortajada U. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. I, Fundación Universitaria Española, Madrid.

TRES INGENIOS AL SERVICIO DE UN CANÓNIGO:
DE LA CORTESANA EN LA SIERRA... A L'INFANTA VILLANA
DE CARLO CELANO¹

Elena E. Marcello

Desde la perspectiva traductológica², *L'infanta villana* de Carlo Celano (Celano, 1719) puede considerarse una adaptación de *La cortesana en la sierra y fortunas de don Manrique de Lara*, obra de tres ingenios: Juan de Matos Fragoso (I jornada), Juan Bautista Diamante (II jornada) y Juan Vélez de Guevara (III jornada)³. En el maremágnum terminológico el vocablo convive con otros – *reescritura*, *recomposición*, *refundición*, *transposition* o traducción para la escena, *versión*, etc. – con los que se pretende distinguir el producto, cultural y dramáticamente adaptado para otro escenario, de la traducción literaria y, a la vez, se intenta enlazar dicha operación con la autonomía autoral del traductor/drama-

¹ Este trabajo se enmarca en el programa PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, financiado por el MIUR italiano y en el proyecto *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (FFI2014-53872-P) subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad español.

² Véase, por ejemplo, Bassnett (1998a, 1998b); Boselli (1996); Braga Riera (2011).

³ Informamos de ello en un Congreso que se celebró en Nápoles a finales de 2015, cuyas actas no se publicaron: E. E. Marcello, *I modelli drammatici "auriseculares" di Carlo Celano: da Lope a Solís*, convegno *Napoli e la cultura teatrale ispanica*, organizado por el Griso de la Universidad de Navarra, la cátedra de Historia del Teatro de la II Universidad de Nápoles, la Fondazione Pietà de' Turchini-Centro di Musica antica y el Instituto Cervantes de Nápoles, Nápoles, 3-5 de diciembre de 2015. Sobre Carlo Celano y sus adaptaciones, remitimos, por límites de espacio, solo a nuestros más recientes trabajos donde se encontrará la bibliografía anterior: Marcello (2017); Marcello (2019); Marcello (en prensa).

Elena E. Marcello, Roma Tre University, Italy, elena.marcello@uniroma3.it, 0000-0001-9679-0251
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena E. Marcello, *Tres ingenios al servicio de un canónigo: de La cortesana en la sierra... a L'infanta villana de Carlo Celano*, pp. 363-380, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.19, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

turgo. La palabra *adaptación* nos avisa de que, para escribir la comedia, Celano seleccionó el material dramático (personajes, motivos, recursos, componentes verbales y no verbales) aplicándolo a un género, la comedia, cuyos elementos rectores – poéticos y dramáticos – diferían en parte de los del prototexto, y pensando tanto en el receptor como en la puesta en escena. En este sentido, el canónigo es un buen representante de la eclosión traductora teatral que impera en el siglo XVII en sus dos vertientes (teatro para la lectura y para la escena), pues abastece de comedias las plazas privadas – centros educativos, academias, conventos y particulares – y públicas napolitanas, si bien no revele tener conciencia de traductor (pero sí de literato, estudioso, intelectual y, ocasionalmente, dramaturgo). Al mismo tiempo, las ediciones de sus *commedie regie* son el testimonio fehaciente tanto del resultado espectacular, como del éxito del teatro leído. Impelido por las circunstancias, Celano adapta las piezas españolas y escribe teatro italiano. Desconocemos, sin embargo, su efectiva implicación en la puesta en escena, mientras vamos indagando su modalidad adaptativa preferida (¿esa selección se realiza reduciendo antes en *soggetto* el prototexto o se realiza directamente en la fase de reescritura de la comedia *distesa*?), y tampoco tenemos constancia de ediciones o *scenari* impresos antes de la representación (los testimonios editoriales son todos posteriores a la puesta en escena, que, a menudo, queda sin identificar).

Al dar forma a *L'infanta villana*, algunas constantes adaptativas de Celano (partición en tres actos, tendencia a respetar las unidades de tiempo y espacio, figuras del donaire de raigambre italiana, etc.) son comunes a muchos *rifacitori* del teatro español en Italia; otras, en cambio, son más personales y atañen, en esta ocasión, al contexto más propiamente cómico y al componente métrico de la fuente.

Los datos bibliográficos advierten que *L'infanta villana* podría ser una de las últimas producciones del canónigo, pues se imprimió póstuma en 1694. En el conjunto de las comedias *spagnoleggianti* de Celano, pertenecería a la madurez del autor, sería una obra escrita al final de su trayectoria dramática. Se trata de una conjetura que, debido a la delimitación cronológica imprecisa de su corpus, todavía no podemos corroborar. Y sin embargo, con respecto a las primeras pruebas (*i. e.*, ediciones), en la pieza se perciben algunas divergencias, porque, aun conservando cierto moralismo congénito atribuible al enredo serio, en *L'infanta villana* resulta más acentuada la vertiente cómica y más desligada de la acción, de modo que los interludios jocosos se muestran parcialmente independientes del enredo principal.

La cortesana en la sierra y su relación con *L'infanta villana*

Su fuente, *La cortesana en la sierra...*, se inspiraba vagamente en un episodio histórico de la España medieval, que había adquirido en literatu-

ra hispánica matices legendarios: el fracasado enlace de la infanta Teresa, hermana del rey Bermudo II de León, con el rey de Navarra. En la comedia 'colaborada' el motivo queda desdibujado, y lo mismo puede decirse de otra pieza anterior, *El labrador venturoso* (1620-1622) de Lope, quien agudizó el conflicto entre los hermanos concibiendo unas bodas de la infanta castellana con el rey moro de Toledo. Argumento y protagonistas eran afines a los intereses dramáticos del canónigo napolitano y en sintonía con los gustos de su público, como atestigua la reiteración del motivo de la desigualdad amorosa y del recurso del disfraz «bajo» en su producción. Ambos aparecen ya en sus primeras piezas y, en líneas generales, el disfraz de campesino, villano, pastor, paje, etc., que causa desconcierto por la incoherencia entre el hábito y el lenguaje o la actitud de quien lo lleva, suele dar principio a la acción cardinal y seria de la pieza. Piénsese en Mireno de *L'ardito vergognoso*, cuya fuente es la comedia tirsiana *El vergonzoso en palacio*, en la reina de Rodas Rosilda vestida de paje de *Dall'amore l'ardire*, en «Albino creduto villano» y en «Belisa creduta pastorella» de *La forza della fedeltà*, hasta llegar a *L'infanta villana*, donde el recurso se duplica para provocar un doble enamoramiento, escenas de celos especulares y debates amorosos paralelos.

Esa duplicación ya existía en la comedia española. Los tres ingenios, en efecto, habían ocultado a los enamorados – la infanta Elvira y el conde Manrique – detrás del traje/función de campesina y segador, respectivamente. Cuando, a raíz del enfrentamiento con el rey de León y la intervención del traidor Ordoño, los jóvenes huyen de la corte, por separado y disfrazados, y se refugian en los montes de Ávila, encuentran en esos parajes a los nobles don Fernando y doña Violante. De ese encuentro brota, por el cruce de parejas y la desigualdad estamental, la complicación amorosa circular, previsible, pero necesaria al curso dramático: don Fernando se enamora de la joven Elvira (ahora Inés), don García (ahora Antón), de doña Violante, y esta última del segador don Manrique (ahora Pedro).

Delimitemos ahora el prototexto/hipotexto utilizado por Celano en su adaptación. Las más recientes investigaciones (Jauralde Pou, 2010: 948-949, I) circunscriben la tradición textual de *La cortesana en la sierra...* a un manuscrito del siglo XVII conservado en BNE (ms. 16188), de difícil accesibilidad para el canónigo napolitano, a otro posterior, de alrededor de 1756⁴, y a cinco impresos: por un lado, la *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España...* (Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Francisco Serrano de Figueroa) de 1667; por otro, cuatro sueltas dieciochescas: una valenciana de 1793, una posiblemente madrileña y dos sin lugar ni año, pero que se consideran de la segunda mitad del siglo. Al no existir noticias de otras impresiones con-

⁴ Conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Sig. Tea 1-18-14, que atestigua una representación de 1756. Además, también se guarda la partitura de Antonio Guerrero (Mus 25-5).

temporáneas al autor (ni en misceláneas ni *sueeltas*), es lógico suponer que Celano utilizara la *Parte veinte y siete...* como prototexto/hipotexto de su reelaboración y, por esa razón, la adoptamos nosotros para las citas modernizando grafía y puntuación.

En *La cortesana en la sierra...* se percibe distintamente la huella de los diferentes dramaturgos, tanto en los recursos aprovechados para su dramatización, como en la conexión del enredo con la música⁵, factores que pueden alegarse como muestra de esa singularidad compositiva. En la primera jornada, Matos Fragoso rescata el mito de Píramo y Tisbe para glosar con música los versos «Si solo en el padecer / tienen mis penas alivio, / ¡qué se me da a mí del mal, / siendo él propio mi bien mismo!» ([Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1667: 93-131; 96-97) y enaltecer los sufrimientos de la pareja principal; en la segunda, no constan textos cantados, si bien en el siglo XVIII se introducirá una canción de labradores («A la rosa encarnada / los sauces y los chopos: / alegrémonos, alegrémonos todos», [Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1793: 12) para definir el ambiente agreste de apertura; en esta jornada Diamante configura, tras el extenso monólogo de Elvira, ya en el papel de la criada/campesina Inés, el juego de los equívocos; en la última, Vélez de Guevara moldea los debates paralelos acerca de la impropiedad de un amor entre desiguales, así como las escenas de celos, hasta el desenlace final. Su contribución musical se ciñe a un romance cantado, que enlaza con la acción de la primera jornada y coincide con la llegada del rey, causa primigenia de las peripecias de los protagonistas («Presa está la infanta Elvira / de León en el alcázar, / porque el conde don Manrique / quiere y deja al de Navarra...») [Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1667: 125). Los insertos musicales dotaban la pieza española de un soporte mélico funcional a la acción, bastante contenido y usual en el teatro del Siglo de Oro. En *L'infanta villana*, en cambio, todo vestigio melódico desaparece por completo.

En cuanto a las coordenadas espacio-temporales, la acción de *La cortesana en la sierra...* transcurre en Castilla a lo largo de tres o cuatro meses. La primera jornada dura un día, pero con un manifiesto cambio de espacio dramático: del palacio real de León se pasa a la ciudad de Ávila, de donde saldrán los protagonistas del segundo enredo. El acto se cierra, por lo tanto, con el anuncio de dos partidas: por un lado, los dos amantes (don Manrique, acompañado del criado Nuño y del amigo don García, y la infanta, escoltada por el traidor Ordoño) abandonan la corte; por otro, un noble con sus hijos (el viejo don Diego, don Fernando, galán obligado a la fuga porque hirió a un pretendiente de su hermana, y doña Violante) se retiran en el campo. La segunda jornada tiene lugar en los alrededores de los montes de Castilla, donde llegaron, tras una semana de viaje, los fugitivos. También en la ter-

⁵ En el siglo de las Luces se potenciará el elemento mélico, como muestran algunos de los impresos dieciochescos, reelaboraciones del texto de los tres ingenios que, por lo que pudimos sondear, no son demasiado invasivas.

cera jornada la acción se articula, tres meses después, entre escenas agrestes e interiores – la mansión de don Diego – hasta los consabidos enlaces.

El breve trazado argumental y dramático resulta imprescindible para definir el grado de reescritura operada por Carlo Celano⁶. Como es habitual en el canónigo, la distribución en tres actos de *L'infanta villana* no se corresponde con la repartición del material dramático de su fuente. La primera jornada española, preparatoria de la intriga, no se escenifica; de ahí deriva que las correspondencias entre la acción de *La cortesana en la sierra...* y la de su adaptación arranquen de la segunda jornada, donde las primeras apariciones de los protagonistas sirven para relatar los antecedentes: a saber, la traición de Ordoño que promueve la reclusión de la infanta y de su galán, don Manrique de Lara; la fuga de ambos; y, finalmente, el encontronazo de don Fernando con el pretendiente de doña Violante. Esa operación conecta con el respeto de las unidades aristotélicas, insoslayable en el contexto dramático del canónigo napolitano. Al seleccionar solamente las dos jornadas finales, Celano concentra la acción en un lugar único exterior, una «campagna con casino/ bosco», variantes de la escena agreste o pastoril; compacta el tiempo dramático en un día y abre la comedia con padre e hijo que discuten acerca de la vida en el campo, lejos de la mundanidad urbana – debate en el que se incrusta el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea –, y la infanta, armada de puñal, que acaba de sustraerse al intento de violación del traidor matándolo (I, 1-2). Estamos ante una presentación impactante, trasunto de la correspondiente escena española que, quizás, no es demasiado original, pero cumple con su obligación: captar de inmediato la atención del público focalizándola en la protagonista femenina y, a la vez, ponerlo en antecedentes. A esta apertura siguen cuatro segmentos escénicos: 1) la llegada de los criados y el aleccionamiento de la infanta Eleonora/Elvira ahora «villana» (I, 3-4); 2) la presentación de Martico/Manrique y Lanzullo/Nuño (I, 5-6; 7-9); 3) el salvamento de Irene/Violante con la recompensa otorgada a su defensor (I, 7, 10-12); y, finalmente, 4) el reconocimiento del amante disfrazado por parte de la infanta con algunas escenas cómicas (I, 13-17).

La supresión de la primera jornada de *La cortesana en la sierra...* se compensa, como suele ocurrir en las *opere-regie* de Celano, con secuencias lúdicas: se amplifican los agentes cómicos y los interludios originarios se distribuyen diversamente. Como ya señalé en otra ocasión, esa constante del dramaturgo napolitano debe analizarse en paralelo con la configuración del *dramatis personae*, en donde suele reducirse el número de los personajes nobles y multiplicarse el de los criados o personajes ridículos. La

⁶ Merece reseñarse lo que, a todas luces, parece un guiño de autor y atañe a la onomástica (sobre todo ficticia, es decir, relativa a las falsas identidades). Celano aplica diversamente los nombres propios de su fuente: en *L'infanta villana* el nombre del gracioso español (Nuño) se transforma en el *alter ego* de su amo, ahora disfrazado de segador («Conte Marrico di Lara, sotto nome di Nugno»); en *Lardito vergognoso* es el segundo criado, el lacayo Tarso, quien recibe el nombre del gracioso español, y en *La sofferenza coronata* se efectúa un intercambio de nombres pastoriles.

comedia española contaba con tres figuras cómicas: el criado Nuño, quien detenía el predominio escénico, la graciosa Gileta y el labrador Pascual. En Celano, el napolitano Lanzullo es el criado principal; se añade luego el granjero (*fattore*) jorobado Sorbolo, mientras que los rústicos Gileta y Pascual se sustituyen con la vieja y sorda Alaja y con Ciarleta, cuyo nombre *parlante* proclama su manía. Los cuatro personajes con sus atributos remiten al universo cómico de la tradición teatral italiana: aquejados por defectos físicos (sordera, joroba) y psíquicos (logorrea), están connotados también desde el punto de vista lingüístico, aunque en esta comedia el plurilingüismo se reduzca al solo contraste con el dialecto napolitano.

Con el objeto de sondear las modalidades de esa transposición dramática de Celano, nos centraremos en dos segmentos textuales. Para la vertiente seria, analizaremos el monólogo de apertura de Elvira/Eleonora; para la cómica, ofreceremos unas calas de la comicidad verbal original española y el único caso de transferencia cómica del prototexto al metatexto.

Del conceptismo español al patetismo lírico italiano

La exposición de los avatares de Elvira, antecedentes de la acción, abarcaba en la comedia española 272 versos, un extenso romance que, por razones de espacio, no transcribimos completo. De todos modos, son suficientes los comienzos de los segmentos discursivos (que numeramos, mientras evidenciamos en cursiva el texto traducido casi literalmente) para dar cuenta de cómo varía el planteamiento lingüístico y estilístico de Celano, quien resume sucintamente los acontecimientos y los desbroza de casi todo el armazón retórico español (metáforas, paralelismos, descripción de la tormenta que enmarca el intento de violación, referencias bíblicas y literarias), esgrimido para sustentar y amplificar tanto los afectos de los personajes como las acciones, y reajusta ostensiblemente el efecto estético del monólogo.

ELVIRA. Yo, generosos reparos
de mis penas, que así os nombro,
desde que este ofrecimiento
me hizo creer piadosos,
soy una infeliz mujer;
si explicaré mal el modo
de mis desdichas, en eso
está mi mayor abono,
que persuadir con la queja
a la piedad del socorro,
es acción de desdichado
que tiene algo de dichoso.
[1] *Un honrado labrador
fue mi padre, y no le nombro*
o porque no es de importancia
nombrarle o por *el decoro*

D. ELEONORA. [1] *Figliuola io
sono d'uno quanto onorato tanto
ricco contadino, e s'io dicessi
ch'in ricchezze non v'è chi
l'avanza nella nostra villa, non*

*de escusar con el silencio
nueva causa a sus desdoras.*
[2] *En mi aldea* (que también
disimulo por lo propio)
desde mis primeros años
rendí al yugo poderoso
de Amor el cuello, ofrecí
a la coyunda los hombros,
pero con tantos pretextos,
con tan hidalgos abonos,
con tan decentes disculpas,
que lo digo y no me corro.
Correspondida, en efeto,
por escusar episodios,
o amante correspondiente,
que esto es más digno y más propio,
solo aguardaba cobarde
a que mi querido esposo,
que con este nombre quedan
los escrúpulos ociosos,
me pidiese, y él, de amante
u de infeliz temeroso,
dio en la dilación motivos
a nuestros males penosos [...]
[3] En este tiempo, ¡ay de mí!,
no porque ignorase el todo
destos intentos *mi padre,*
trató mi boda con otro
mayoral vecino suyo,
no de timbres más gloriosos,
no de más ilustres prendas,
ni de alientos más heroicos,
sino mayor en dominios,
en tierras más poderoso,
más abundante en ganados
y más rico de tesoros. [...]
[4] *Tenía entonces el mando*
de la aldea, y sospechoso,
a mi esposo hizo prender,
apadrinando con otros
pretextos de su prisión
el motivo injusto propio.
[4b] Si hasta allí le amaba, allí
se hizo el amor más brioso,
a volcán pasó la llama;
el que era apenas arroyo
creció a mar; el que era estrecho
mar se acreditó de golfo [...]
[5] Así mi esposo infelice,

mentirei; *taccio* sì il suo nome e
della patria *perché non restino*
macchiati dalle disavventure
mie, quali da chi non sa che cosa
sia amore, si dicono cagionate
da' miei propri mancamenti
e dal poco zelo ch'io m'abbia
avuto all'onor di mia casa.
[2] *Era nella nostra villa* un
giovane per senno, per maniere,
per valore e per nascita, che
non era punto inferiore alla
mia, pur troppo apprezzabile;
Amore avvalendosi dell'età
uguale alla mia e della sua
beltà, ch'era pur troppo gentile
e del continuo conversare in
nostra casa, l'impresse nel mio
cuore e me nel suo, a segno
che (per compendiarla) ambi
giurammo con fede di sposi
d'altri non esser mai, se non
che io di lui & egli di me, né
altro vi passò. [3] Essendo poi
lo sposo mio disuguale alla
mia casa solo nel possesso de'
beni di fortuna, *mio padre*
cercò di farmi moglie ad un
figliolo d'un altro ricchissimo
contadino. Io negai col pretesto
di non voler allontanarmi dagli
occhi paterni. [4] Or non so
come, per fiero mio destino, si
discruopono gl'affetti nostri,
la potenza di mio padre fa
imprigionare l'amato sposo mio
e me chiude in una stanza. Ma
che non può l'affetto e che non
tenta amore? [5] Il mio diletto,
con l'aiuto de' suoi cari amici
scappa dalla carceri. *Un empio,*
fingendosi fedele al mio bene, mi
fa penetrare ch'in [sic] una selva
non molto lungi dalla nostra
villa aspettando ei mi stava, e
che s'io resolver mi volevo, egli
sicura allo sposo mio condotta
m'avrebbe. [4b] Amore ch'ha
natura del foco, che quanto

viendo que su peligroso
tormento solo estribaba
en mí, que era su tesoro,
guardarme intentó, fiando
de un amigo cauteloso
alma y vida en gusto y honra.
¡Ah, falso amigo! [...]
[6] *Mi casa dejé, fiando
de aquel Sinón engañoso*
vida y fama que aventuro,
presumiendo que las cobro.[...]
Llegamos a esta montaña,
sin más novedad que rancos
suspiros en sus deseos
y en mi cuidado alborotos.
[7] Pero apenas, según juzgo,
seguro se creyó y solo [...],
con tiernas palabras antes,
luego con afectos broncos,
intentó en lo humano el más
torpe delito de todos. [...]
Sobresaltada de dos [*i.e.*, la violencia
y la tormenta]
combates tan peligrosos,
me retiré temerosa
al obscuro calabozo
de una peña [...]
Pasó la noche [...]
y forzada a la defensa
de mi sagrado decoro,
osada como ofendida,
*valiéndome de su propio
acero, la vida infame*
le quité junto a un escollo [...]
[8] Este que oís es el breve
resumen de mis ahogos [...]
Ya me ofrecisteis valerme,
ya a la piedad os exhorto,
ya a la obligación os llamo,
ya a la palabra os propongo,
ya a la hidalguía os aviso
y ya a vuestros pies me postro
para que más elocuentes
o para que más dichosos
*lo que no dicen mis labios
sepan explicar mis ojos.*
([Matos Fragoso, Diamante, Vélez
de Guevara], 1667: 109-112).

più ristretto ne sta, con tanta
maggior violenza scoppia, mi
fa presto trovar il modo, [6]
*scappo dalle paterne case, mi
fa guida l'infido*, mi mena per
quattro giorni tra boschi da me
non conosciuti, in questa valle
per ultimo mi riduce, [7] dove,
non ricordandosi l'infame che,
se bene romita, era ben anco
guardata dal giustissimo cielo,
tenta con violenza di togliermi
l'onore, mi difendo e nella stessa
difesa a caso *do di piglio a questo
ferro* che dal fianco li pendeva,
e mi riuscì per divino volere
del cielo di *lasciarlo estinto*.
[8] Fin qui posso dirvi, perché
troppo il cordoglio s'avanza, ma
dove manca la bocca, di nuovo
prostrata a' piedi vostri, ve lo
dichino gli occhi con queste
dolente lagrime.
*Di nuovo si butta a' piedi di D.
Alfonso.* (Celano, 1719: 6-7).

[1-3] Las ceremonias de la infanta ante sus posibles benefactores advertían de sus desdichas de amor (y honor) e introducían el recurso de la identidad escondida para preservar la familia de la deshonra. En *L'infanta villana* estas formalidades se concretan en una escueta exposición de su condición social, donde destaca más la riqueza familiar de Eleonora frente a la pobreza del joven, aunque este último sea, por nacimiento, belleza y edad, igual a su enamorada. Por medio del *topos* dantesco de «amor ch'a nullo amato amar perdona», reconocible en la referencia a «chi non sa che cosa sia amore», se atenúa la culpabilidad de la dama y se reajusta el código del honor español al nuevo ámbito (aun permaneciendo latente la desigualdad económica de los jóvenes), pues queda amortiguado por la transfiguración literaria del sentimiento amoroso. [2] La trillada imagen del «yugo.../ de Amor» se traduce con otra igualmente frecuentada y común a ambas tradiciones literarias: la de la «impresión/impronta» o «señal» que marca a quienes aman. Ambas dan forma a la ineluctable fuerza de la pasión. Sin embargo, mientras en la comedia española la dama espera a que el galán, para ella ya su «querido esposo», la pida en matrimonio, en la pieza italiana, significativamente, se matiza la imagen de la unión carnal, meollo del deshonor femenino, con una profesión de fe, un juramento de amor. Así, con ese honor mancillado 'ma non troppo' porque, como escribe el timorato canónigo, entre ambos «né altro vi passò», Eleonora asiste al encarcelamiento de su amado.

[4] Asimismo, otro factor desaparece de la ecuación amorosa original. El principal fallo del «temeroso» galán ibérico había sido su tardanza en pedir la mano de la infanta; por timidez o por un exceso de prudencia, su demora asienta así los presupuestos para la desdicha. Ese error del héroe, juntamente con la delación del traidor, desencadenan la ira real y ponen en marcha la peripecia. Diversamente, Celano adopta una concepción trágica más clásica, pues es el destino fiero (invocado en más de una ocasión), que incumbe sobre los amantes, la causa primigenia de la prisión del conde Manrique. Al desaparecer el fallo temperamental del galán, y, por consiguiente, el error inicial, se palía la culpabilidad de los protagonistas centrandó la atención sobre lo trágico de su desdicha.

[4b] El *topos* del fuego de amor es el solo supérstite del discurso barroco de Elvira en la comedia italiana y le suministra a la dama el coraje para abandonar la familia y [5] seguir a Ordoño, el falso amigo. La figura del traidor permanece, aunque virtualmente (recordemos que no protagoniza ninguna acción en el tablado) en *L'infanta villana*, fundamentando la concepción trágica y reincidiendo en el desamparo de quien ve quebrada su confianza incluso en la desgracia. [6-7] Y con él, llegamos al espacio dramático de la violación, orquestado por Matos Fragozo durante una tormenta, eco meteorológico de la empiedad masculina y de la indefensión femenina, que no se traslada en el texto italiano; la violencia en Celano se expresa sin alardes retóricos, prosaicamente, y se prefiere hacer hincapié en la omnipresencia divina que ampara y protege a los débiles, y le permite a la dama salvarse del ataque con... un homicidio. De ahí, la entrada efectista de la infanta.

Cerremos el análisis de este fragmento serio con un último apunte relacionado con el motivo vertebrador de la comedia: la desigualdad social de los amantes. En *La cortesana en la sierra*, más que en la disparidad (relativa) entre el nivel estamental de doña Elvira, princesa de sangre real, y del conde Manrique, el conflicto radicaba en la ocultación de ese amor y, sobre todo, en la negativa de la Infanta a aceptar el matrimonio combinado por el monarca con un par suyo (el rey de Navarra). Todo el primer acto da cuenta de esta situación de peligro, que resulta ser el móvil de la acción; posteriormente, el motivo se torna mero artificio «teatral», a raíz del uso del disfraz. Esa variación quizás explique tanto la elección de Celano, como la adopción exclusiva de la desigualdad creada por la ficción del atuendo; ficción que el mismo título, *L'infanta villana*, subraya elocuentemente.

Humor verbal y situacional

En la conformación jocosa de *La cortesana en la sierra* el peso mayor lo detenía el gracioso Nuño, verbosa y omnipresente sombra de su amo en la primera jornada, donde contrapunteaba los momentos líricos o dramáticos de la situación del conde, o corriente acompañante de la rústica Gileta, en la segunda y tercera. Una figura moldeada según diferentes estrategias. Si en manos de Matos Fragoso domina la comicidad *in verbis* y Nuño es un criado dicharachero y guasón, con Diamante y Juan Vélez se atempera su carácter chistoso perfilándose dos situaciones cómicas al uso en el tablado rústico-pastoril. Indudablemente, mayor presencia escénica tiene el gracioso en la primera jornada de *La cortesana en la sierra*, en la que se estrena como bufón en ciernes de la historia y donde puntea el curso de la acción por medio de réplicas fundadas en paranomasias, dilogías y alusiones literarias. Ese gusto de Nuño por el chiste y las burlas se tacha mercedamente de «humor» y disparate ([Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1667: 94; 101-102). Valga como ejemplo el chiste en apertura de comedia:

- REY Dejadme, vasallos míos,
 porque quiero que me deje [sic]
 el alivio de quejarme.
- NUÑO Malos dejos el rey tiene;
 parece que ha merendado
 acíbar en escabeche.
 Seor Bermudo, yo me mudo,
 que en juntas tan reverentes
 no tienen juego mis burlas,
 y descartarnos conviene
 los que no tenemos punto,
 pues con figuras se pierde,

y no podemos entrarnos
 en baraja con los reyes.
 Él no habla, pero mira,
 y así, tácitamente,
 echarme por un balcón [bolcón, sic]
 podrá al irme o al verme;
 porque aunque haya enmudecido,
 y el oído y voz se alternen,
 oír ruido no podrá,
 pero ver mudo bien puede

([Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara]: 1667: 93-94).

La *boutade* tiene origen en la orden real, fundada en la *derivatio* del verbo «dejar», de abandonar la sala para que el monarca pueda lamentar la situación en privado. La réplica se construye sobre el nombre de una figura histórica, el rey de León Bermudo II, al que se combina, por el juego de palabras, otra histórico-legendaria: la de Bermudo, sobrino del Cid, quien fue azuzado por su tío a causa del silencio y la tardanza en vengar la ofensa de Corpes. En el *Romancero* se cristalizó el juego fónico y polisémico entre su nombre y su mudez (Pedro Mudo, ver-mudo) que el teatro del Siglo de Oro acogió con frecuencia. Alrededor del nombre se forja también la agudeza centrada en el juego de las cartas («juego», «descartarnos», «punto», «figura», «baraja»), que anuncia el peligro que entraña el enfadar a un soberano y que acompaña la salida del gracioso.

La pirotecnia verbal del gracioso⁷, aunque traducible en el plano lingüístico-retórico al italiano (recuérdese la clasificación perrucciana del humor verbal en la Regla X del *Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* de 1699: Perrucci, 2008: 163-171), entraña ciertas dificultades cuando está anclada a *realia* socio-literarios españoles. Aunque la selección del material dramático del canónigo napolitano empaña nuestro análisis – ¿descartó Celano el humor verbal junto con los antecedentes de la acción? –, es indudable que no acogió la caracterización del gracioso creador de disparates. Pese a que ese tipo de comicidad podía traducirse al italiano, no sin firmes reajustes, la faceta logorreica y bufonesca de Nuño no aparece en *L'infanta villana*. Ni tampoco la de los

⁷ Otras muestras, por ejemplo, se hallan en [Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara] (1667: 97-98; 102; 104-105). Así, encontramos chistes que aprovechan el mito ovidiano de Píramo y Tisbe para jugar con la onomástica femenina y el verbo *atisbar* y para aludir jocosamente a la función de vigilante que tiene el gracioso en ese paso; alusiones de origen romanceril que, con el nombre del celeberrimo Nuño Salido, ayo de los siete Infantes, apuntan a los protagonistas de la comedia; referencias a las monedas de bajo valor («estrella de vellón», «cuarto segoviano») y a los juegos de la época («Castillo y León», una especie de cara o cruz) que señalan la caída en desgracia del noble, etc.

rústicos enamorados Nuño y Gileta. ¿Cuáles son, entonces, los resortes cómicos del canónigo?

En las reelaboraciones de Celano son los agentes cómicos los responsables de re-componer la alteración estructural del prototexto y, a la vez, de sustentar humorísticamente el nuevo producto teatral. Esa operación modifica decididamente el ritmo y el tono de la pieza. En *L'infanta villana* la presencia en el tablado de los agentes cómicos es notable – 13 de 17 secuencias (I acto), 16 de 29 (II acto), 18 de 37 (III acto) – y, prescindiendo de los momentos en que estas escenas sirven para el hilo argumental, los interludios cómicos ‘desunidos’ son numerosos y compensatorios.

Contamos con tres secuencias sustanciales para los primeros dos actos y dos para el último que en ningún caso se relacionan con la comedia española. Las secuencias lúdicas ‘aisladas’ conectan con la tradición de los *lazzi*, en particular, el *lazzo* del cabalgar y el del miedo. Objeto de burlas es, al principio, el napolitano Lanzullo, con su dialecto, que lleva a incomprendiones lingüísticas, y con su extrañamiento socio-cultural. Considerando el cambio de receptor, podemos entender la eficacia convencional del encuentro entre Lanzullo y Ciarleta (I, esc. 6), cuya incontinencia verbal y estilo literario forjan el contraste tonal con el discurso, gráficamente prosaico, del criado napolitano creando así una secuencia «veramente [...] ridicola» (Celano, 1719: 16). Apreciamos, igualmente, las tres burlas sucesivas: dos a daño de Lanzullo (Celano, 1719: 42-47; 67-69)⁸ y una, al final, donde el burlador queda burlado (Celano, 1719: 97-100; III, esc. 16), zarandeado, cabalgado y apaleado. La gestualidad y el tipo de befa se asimilan a las burlas carnalescas, a los *lazzi* de los cómicos dell'Arte o a ciertos escarnios entremesiles.

En una sola ocasión, que reseñamos a continuación, Celano ‘traduce’ el humor de Nuño. Se trata de la escena 12 del primer acto de *L'infanta villana*, que se corresponde con el momento en que Manrique acaba de salvar a Violante del peligro de un jabalí en la segunda jornada de *La cortesana en la sierra*. Por lo tanto, la comicidad de esta secuencia imbrica la acción tanto en el prototexto como en el metatexto, aunque deba reseñarse que a estas alturas de *L'infanta villana* el público ya ha tenido la oportunidad de conocer a los demás agentes cómicos, introducidos a través de varios interludios jocosos.

⁸ En la primera (II, esc. 9-10), Sorbolo finge quitarle a Lanzullo bichitos del cuerpo, pellizcándole, abofeteándole y tirándolo al suelo; en la segunda (II, esc. 27), Sorbolo hace gestos mientras lee una carta, finge oír a alguien invisible, hasta dictaminar que Lanzullo encontrará a la persona que buscaba caminando hacia atrás; en la última, es Lanzullo quien agarra y pega tirones a Sorbolo hasta cabalgarlo y pegarlo.

[...] *Dentro Violante.* ¿No hay quien mi vida defienda?⁹

D. Manrique dentro. En mi valor halla lo que busca tu peligro.

Dentro Nuño. Hombre, no hagas qui jotadas. *Salen don Manrique con Violante en los brazos, y García y Nuño, de villanos.*

[...]

VIOLANTE. Deste hombre, a quien esotros dos acompañan, socorrida, me libré de la temida amenaza de aquel bruto, que las yerbas con su tosca sangre esmalta.

DIEGO. Llega otra vez a mis brazos; y vosotros, gente honrada, pedid por este servicio cuanto quisierais.

D. GARCÍA. La paga es haberle hecho, señor, que también se nos alcanza desto un poquito, aunque pobres.

MANRIQUE. Ha dicho mi camarada lo mismo que yo dijera, si no se me adelantara.

NUÑO. Tío honrado, si ellos quieren, porque no les cuesta nada, ahorrarle el gasto, yo no, que me ha costado unas bragas.

DIEGO. Pues no se les ve lo roto.

NUÑO. Es que está mal por dezaga.

DIEGO. Un vestido os daré al punto; y a vosotros dos, las gracias del socorro antes y luego del modo honrado en alhajas, que os traigan a la memoria mi voluntad obligada. (No vi tan hidalgos modos en villanos.)

Lanzullo, Serrano e detti.

LANZULLO. Guitto cornuto, sannuto bestiale.

SERRANO. Ecco l'acqua.

NUGNO. Signora, comanda ella rinfrescarsi?

D. IRENE. Sì, che da un nuovo calore avvampata mi sento.

LANZULLO. Vivettene duje surze, perché acqua *rallegrat corus*, dice Hippocreto nuosto.

D. ALFONSO. *Giovani honorati, chiedete pur ciò che volete per servizio così segnalato.*

NUGNO. È paga in noi eccedente l'havervi servita, o Signore, e può la Signoria vostra riceverlo come uscito da tre poveri che a più non vagliano.

SERRANO. Ha detto il mio camerata appunto quello ch'io sarei stato per dire, aggiungendo solo che se in altro ci conoscerà buoni non sappiamo offrirli che questa misera vita.

D. ALFONSO. Tanta cortesia in una gente ch'è rustica?

D. IRENE. Trattati non sono questi di rozzi contadini.

LANZULLO. Zio mio 'norato, sti cammarata mieie dicen accossi perché non c'hanno perduto niente, ma a me pover'hommo mme costa no paro de vrache e affacciate cca dereto, ca miezzo acciso lo cornuto, si chella sanna m'afferrava 'nchino, non ce vastava na spessellaria d'uoglio de pereonna.

D. ALFONSO. Ma io non vedo il roto.

LANZULLO. Uscia faccia come fosse stato.

⁹ Realineamos la distribución de los versos de la *Parte veinte y siete*.

NUÑO. Son dos pratas,
el Antón era sobrino
del cura.
 VIOLANTE. ¿Que Antón se llama?
 NUÑO. Sí, señora, y yo Chamorro,
pues Pedro es mozo de chapa.
 VIOLANTE. ¿Pedro y Antón os llamáis?
 NUÑO. Y yo Chamorro.
 MANRIQUE. Si manda
su merced algo, esos nombres
son los nuestros.
 DIEGO. *Deseara
saber adónde pasáis.*
 NUÑO. *Buscando que segar andan.*
 DIEGO. Pues, hijos, llegáis a tiempo,
que tengo la siega en casa,
y me haréis muy buena obra,
porque gente me faltaba.
 NUÑO. ¿Y paga su merced bien?
 GARCÍA. (Manrique, yo estoy sin alma.)
 MANRIQUE. (¿Tan presto?)
 GARCÍA. (Ignorancia es
pensar que términos haya
entre ver y amar, llegando
los efectos a las causas.)
 DIEGO. La paga será segura.
 VIOLANTE. (Haz, señor, que no se vayan,
pues que los has menester.)
 GARCÍA. (Nuño, de modo lo entabla
que nos quedemos aquí.)
 NUÑO. Pues, tío, mis camaradas
y yo seremos ogaño
tres peones en sus hazas.
 DIEGO. Mucho me holgaré.
 MANRIQUE. ¿Qué has hecho?
 NUÑO. Lo que García me manda,
y disfrazarte mejor.
 [(Matos Fragoso, Diamante, Vélez de
Guevara], 1667: 114).

D. ALFONSO. *Una veste farò dar-
ti di tutto punto & a voi, o corte-
si giovani, do le grazie che posso, e
ricordatevi d'haverme obligato per
liberamente avvalervene in ogni
vostro bisogno.*
 D. IRENE. Signore, veda di tratte-
nerli al suo servizio.
 D. ALFONSO. Dici bene. Com'è il
vostro nome?
 NUGNO. Nugno è il nome mio,
Serrano è di questo mio compagno.
 SERRANO. Al suo comando sempre.
 LANZULLO. E Lanzullo è lo mio, a
lo servizio vuooso.
 D. ALFONSO. Compiacetevi di dir-
mi: *che andate voi facendo?*
 NUGNO. *Buscando da vivere dove si
può col mietere.*
 D. ALFONSO. Figlioli, per domani
ne' campi miei si principierà la mes-
se; se restar vi volete, non vi man-
cherà da fatigare.
 LANZULLO. Comme jammo, la pa-
ga è sicura? Perché certe Segnure
a certe païse, e zuffece.
 D. ALFONSO. È sicurissima, & in voi
sarà sempre vantaggiosa.
 SERRANO. Resteremo per qualche
giorno a servirla.
 LANZULLO. Siente cca, zio mio, io
co' sti duie cammarata miei non
simmo auto che tre, ma valimmo
pe' ciento perché co' na fauciata nnè
vottammo miezzo muoio de grano,
e perzò creo ca havaritte coscienza
de fa, secunno pentazio, pagazio,
comme decette no pettore a Napole.
 NUGNO. In che imbarazzo mi vedo.
Da parte. [...]

Nuño, que había intentado impedir, infructuosamente, que su amo acudiera al grito de socorro de Violante, instándole a no realizar «quijotadas», se interpone en las ceremonias entre el viejo don Diego y los jóvenes. Su intervención tiene, por un lado, la voluntad declarada de dar verosimilitud a la ficción campesina del conde y su noble amigo, pues en aparte le confiesa a su amo que está actuando para quedarse en el lugar,

como le había indicado don García, y para «disfrazar[le] mejor». Por otra parte, el prosaísmo de Nuño produce ese contraste tonal con las galanterías de los fingidos campesinos necesario para plasmar la comicidad. Su discurso arranca de la ambigüedad de significante del término «paga» (la recompensa o el sueldo), que el gracioso acoge con el fin de solicitar un par de calzones nuevos y sustituir así los suyos rotos; prosigue luego con la exposición de los nombres de pila (Antón, Pedro, Chamorro) de los falsos campesinos y cierra su intervención remitiendo al contexto agrícola («tres peones en sus hazas»).

En la traducción de Celano se conserva el meollo de la acción: también aquí es el criado Lanzullo el encargado de negociar la paga de los nobles disfrazados, pero con una acentuación hiperbólica del estilo, que el dialecto napolitano embellece aún más. La apertura de escena ya define el tono, pues Lanzullo entra despotricando contra el jabalí que de ser «bruto, que las yerbas / con su tosca sangre esmalta» se transforma en un sucio cornudo, acollmillado y bestia («cornuto, sannuto, bestiale»), una acumulación terminológica apta para provocar la risa. Asimismo, las autoridades sacadas a relucir y oportunamente trabucadas constituyen un recurso cómico-académico común: aquí el versículo bíblico sobre el «vino que recrea el corazón» (*Salmos*, 104: 15) se parodia trasladando el dictamen del vino al agua y atribuyendo el argumento al médico Hipócrato, es decir, Hipócrates.

La *amplificatio* se aplica tanto a las fórmulas corteses de los jóvenes, que recalcan su pobreza y delatan la discrepancia lingüística con su estado, como a la petición del par de pantalones de Lanzullo, quien exagera el peligro evitado describiendo cómo ni con el temido aceite de hipérico («d'uoglio de pereconna») hubiese remediado al roto y al daño si el jabalí le hubiese embestido estando agachado¹⁰. Por otra parte, si se pierden en la traducción italiana los comentarios onomásticos, se acentúa la solicitud de una paga honorable, casi una crítica a los malos hábitos contemporáneos, y la cláusula «tres peones en sus hazas» se concreta, por un lado, en una hipérbole sobre las capacidades de los tres segadores, quienes con una sola hozada consiguen medio modio de trigo, y por otro, en un nuevo argumento de autoridad. En este caso, la referencia, más difícil de decodificar (dificultad generalizada en textos carentes de edición fiable), alude a la solicitud de paga elevada por un pintor napolitano durante un certamen o «pentatio». Las intervenciones del criado siguen alterando a su señor, pero resultan, sin lugar a dudas, un entretenimiento eficazmente entretejido al nudo serio de la comedia.

¹⁰ Asimismo, se declina diversamente la respuesta que el criado da a la perplejidad del noble que no logra ver el roto pues está por detrás («por dezaga»), soslayándose en la comedia italiana la indicación del lugar con un «Úscia faccia come se fosse stato».

Con Lanzullo, Celano explota diversamente la potencialidad cómica de su homólogo español. En *L'infanta villana* no pisa el escenario ni el bufón ni el rústico pastor, aunque quede del segundo la impropiedad lingüística o situacional, sino el extranjero: un sirviente napolitano en España. Eje de la comicidad resulta ser a menudo su extrañamiento con el ambiente, la pérdida de referentes socio-topográficos, las incomprensiones con los lugareños (aquí, los demás agentes cómicos). Gracias al jabalí de la escena anterior (Celano, 1719: 67-68), se define el lugar agreste como un país repleto de animales. A través del mecanismo de la repetición y creando casi un efecto climático, Lanzullo afianzará esa idea («Pe' quanto pozo vedere, a no pajese de brutte anemale, perché ha da duje juorne che cammenammo e aúto non vedimmo che urze, lupi, puorce sarvateche e cierge a buone e cchiune»), expresará su miedo hacia el paraje en el que se encuentra («haggio paura de na cosa. [...] Sto pajese è zippo d'anemale, chi sa si li pariente de chillo puorco ch'avimmo acciso, pe le mennecare, n' ce l'havessero fatta a trademiento?») hasta asemejarlo, si interpretamos correctamente sus deformaciones lingüísticas, al monte Circello o Circeo (Chirchiello, según el gracioso), donde, como ocurrió con la maga que le proporciona el nombre, los hombres se transformaban en animales («Sta montagna mme pare che sia lo monte Chirchiello, addove l'huommene addeventano anemale. Ahie, mi Signò»; las citas entre paréntesis en Celano, 1719: 12; 67-68; 78 respectivamente). La mención de Circe desplazará, casi al final de *L'infanta villana*, el juego referencial al ámbito de la magia, por lo que el pobre criado considerará esa España 'de comedia' un país encantado que hechiza a todos los hombres («Oh ca v'haggio da dicere marabilia. Che facimmo? Allippammo, ca sto pajese non fa cchiù pe nuje, si t'haggio visto, o Conte, desperato, a D. [G]arzia mpazzuto ed a me pover'hommo speretato», Celano, 1719: 112).

Por otra parte, Nápoles, el país de procedencia de Lanzullo y ámbito de recepción de la comedia, se rememora a través de referencias a elementos culturales específicos, tanto reales como ficticios¹¹, que naturalizan las *boutades* del criado napolitano (así como la pieza en general) y destacan nuevamente la distancia con el ambiente agreste español. Contribuyen al proceso naturalizador también los encuentros con sus compinches cómicos. El parlanchín Ciarleta, debido a su locuacidad, se transforma en piedra de parangón del entorno español («Io credo ca havarrite ntiso quanto mè locciesseto cò sto chiacchiarone de sette cotte. [...] E co mico, po', che n'haggio troppo parole; hora si la gente de sto pajese è tutta accossì, silamoncella,

¹¹ Piénsese en ciertos maestros u hombres de bien («Uh zitto, ca cca n' ce veo na casa, e che pare ch'aggia facce de chrestiana, comme deceve chill'hommo da bene 'e masto Francisco a lo pajese mio»; «mo' io mm'allecordo a lo pajese mio, ca n'hommo norato s'allamentava, ca non poteva passare da majura a menura, e po' vedeva dare l'afficie a certe ch'erano buone a sta sotto a l'afficio de masto Cianne»), en el pintor napolitano, en las *Scole pie*, en la localidad de Sessa Aurunca («cucomo de Sessa»), etc. (Celano, 1719: 12; 96; 23, etc.).

pecché non hanno niente de lo spagnolo») y, a la vez, ese verboso personaje es el primero en exaltar la lengua napolitana y la ciudad partenopea:

Ah, m'è sallita la speranza di passar ciarlando qualche po' di tempo con quel forestiere [i. e., Lanzullo], essendo egli d'un paese fertile di novità. [...] Volevo interrogarlo se molti edifici erano finiti, se la città stava nelle sue solite gare, se pur si facevan duelli così bizzarramente come prima, e tante e tante altre cose. [...] Hor che sodisfazione sarebbe stata per me in sentir quelle risposte sì graziose, perché arrivo alquanto ad intendere quella lingua così espressiva (Celano, 1719: 17).

Estilísticamente, ese humor verbal presenta un alto grado de literariedad y se apoya en la serie de recursos retóricos, lingüísticos y argumentativos reseñados por Perrucci: los argumentos de autoridad (imprecisados maestros de escuela partenopeos, el médico Hipócrates; Celano, 1719: 96), comparaciones y alusiones literarias (por ejemplo, el estilo asiático o lacónico, el jabalí de Erimanto, la fábula esópica de las ranas contra el elefante, los *adagia vulgata*, el hada Morgana)¹², el empleo burlesco de la mitología¹³ y de fórmulas latinas, además de tópicos literarios al uso (por ej., la belleza, la oposición entre verdad y mentira, el menosprecio de corte y alabanza de aldea; Celano, 1719: 9-10, 27, 29), *derivatio* y juegos verbales, que rompen las expectativas provocando la risa. Si domina el «comico del significado» sobre el «comico del significante», según la definición que dio Altieri Biagi (1980: 1-57; pero véase también Trifone, 2000: 9-83) para la comedia del siglo XVI, ambos se combinan con una comicidad situacional al uso en los escenarios de la Improvisa y en las narraciones de las *novelle*. Todos esos elementos parecen indicar que el contexto de recepción de *L'infanta villana* estuviese relacionado con el ámbito educativo, al que, incluso por su rol eclesiástico, podía adherir el canónigo Carlo Celano, o con teatros privados, es decir, con un receptor que, aun estando acostumbrado a tales resortes cómicos, siguiese apreciándolos y entendiéndose semejante humorismo. Ese humor, que, de todos modos, converge con una amplia tradición italiana (teatral y novelística), marca la

¹² «SORBOLO. In me la natura have operato in lacconico, ma in te ha dato in uno stile asiatico. LANZULLO. Stile asenatico è lo tujo che staje de notte e ghiorno con la varda incuollo»; «SORBOLO. Signore, una bestiaccia, che delle bestie è la protobestia, un cingnale, altro di quello dell'Ariomanto, come dicono, cacciato dalla cima del monte...»; LANZULLO. «Tienemente, ch'è tornato lo tiempo de Iesuopo, che le rannonchie vonno contrastá con li liofante»; SORBOLO. «[...] bisogna dire che gli adagi vulgati sono leggi municipali al ben vivere»; «LANZULLO. O bella fata Morgana mia. NUGNO. O caro il mio Lanzullo» (Celano, 1719: 42; 8; 31; 53; 112).

¹³ «ALAJA. E tu dovresti consigliarti un po' con lo specchio, acciò che ti dicesse che non è per te far il Ganimeduccio, quando hai più anni che peli»; «D. CIARLETA. Mi dà costei su l'humore. *Da parte*. Le bellezze delle Dejanire sanno domare gli Ercoli. D. ELEONORA. E pure quelle dell'Ariane si fan vedere miseramente abbandonate. [...] D. CIARLETA. [...] *Da parte*. Voi siete una Pallade»; «LANZULLO. E che sciorta canina è chesta mia? Foimmo da Scella e ntoppecammo a Carella». Celano (1719: 63; 61; 67).

principal estrategia traductora del canónigo: vestir el armazón serio de una comedia española con abundantes atuendos cómicos autóctonos.

Referencias bibliográficas

- Altieri Biagi M. L. (1980), *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna.
- Bassnett S. (1998a), *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, en Bassnett S., Lefevere A. (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Cromwell Press, Clevedon: 90-108.
- Bassnett S. (1998b), *When is a Translation Not a Translation?*, en Bassnett S., Lefevere A. (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Cromwell Press, Clevedon: 25-40.
- Boselli S. (1996), *La traduzione teatrale*, «Testo a Fronte», 15: 25-40.
- Braga Riera J. (2011), *¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática*, «Estudios de Traducción», 1: 59-72.
- Calcolona [Celano C.] E. (1719), *L'infanta villana del Signor D. Ettore Calcolona*, Michele Luigi Muzio, Napoli.
- Jauralde Pou P. (dir.) (2010), *Diccionario filológico de Literatura española. Siglo XVII*, 2 vols., Castalia, Madrid.
- Marcello E. E. (2017), *De Lope a Celano: la adaptación italiana de Los tres diamantes*, «Anuario Lope de Vega», 23: 54-77.
- Marcello E. E. (2019), *Drammaturgia "spagnoleggiante" e lingua nel teatro di Celano*, en Gutiérrez Carou J., Cotticelli F., Freixeiro Ayo I. (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia: 119-129.
- Marcello E. E. (en prensa), *Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso*, en Hagedorn H. C., Rigal Aragón M., Molina Plaza S. (coords.), *El spleen de la Mancha. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- [Matos Fragoso J., Diamante J. B., Vélez de Guevara J.] *Tres ingenios (1667)*, *La cortesana en la sierra, y fortunas de D. Manrique de Lara*, en *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España...*, Andrés García de la Iglesia, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, Madrid.
- [Matos Fragoso J., Diamante J. B., Vélez de Guevara J.] *Tres ingenios (1793)*, *La cortesana en la sierra y fortunas de D. Manrique de Lara*, suelta, Hermanos Orga, Valencia.
- Perrucci A. (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation (1699)/Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (Translated and Edited by), The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro*, Istituti Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.

«LA FORZA DEL NATURALE TRADOTTA DALLO SPAGNOLO»:
SU UN'IGNOTA RISCrittURA ITALIANA
DE LA FUERZA DEL NATURAL DI AGUSTÍN MORETO
E JERÓNIMO DE CÁNCER A VIENNA

Nicola Usula

Il dipartimento di manoscritti e stampati antichi della Biblioteca nazionale di Vienna conserva un codicetto calligrafico segnato Cod. 9955 sulla cui antiporta leggiamo a chiare lettere il contenuto: «*La forza del naturale tradotta dallo spagnolo*». I cataloghi della biblioteca datano vagamente il manufatto tra il 1600 e il 1699, e dichiarano ignote l'identità e la paternità del testo, inoltre, apparentemente, da quanto notificato nella scheda di lettura allegata al codice, il manoscritto risulta non esser mai stato studiato fino ad ora¹.

Si tratta della rielaborazione italiana della commedia palatina *La fuerza del natural* di Agustín Moreto e Jerónimo de Cáncer, composta probabilmente tra il 1644 e il 1654, forse con la collaborazione di Juan de Matos Fragoso², la cui recente edizione critica a cura di Alejandro García Reidy ha facilitato un approfondito lavoro di comparazione tra i due testi spagnolo e italiano. I frutti di tale confronto, unitamente all'analisi del codice, permettono l'avanzamento di alcune ipotesi in merito alle origini della commedia conservata a Vienna³. Pertanto in questo studio tenterò di identificare il contesto di produzione del manoscritto, nonché quello di traduzione e rielaborazione del dramma, allo scopo di fare luce su un testo che pare contribuire a chiarire le dinamiche del processo di metabolizzazio-

¹ Ringrazio Salomé Vuelta García e Fausta Antonucci per avermi assistito nel confezionamento di questo lavoro, e Andrea Sommer-Mathis per i suoi preziosi consigli e suggerimenti.

² La tripla autorialità, accettata unanimemente dagli studiosi di Moreto, è proposta per ragioni stilistiche in Morley (1918: 168-169).

³ L'edizione critica è pubblicata in Moreto (2016: 465-657).

ne della letteratura drammatica spagnola nella capitale del Sacro Romano Impero a fine Seicento⁴. Analizzerò inoltre le tecniche di adattamento emerse dal confronto tra il testo italiano e il suo testo-fonte spagnolo, non senza dare conto degli elementi relativi alla musica inseriti lungo la commedia: i balli, il canto e gli strumenti musicali in scena.

Dal momento che le manipolazioni subite dal testo nel passaggio dallo spagnolo all'italiano sono legate a doppio filo alle coordinate cronologiche, geografiche e autoriali della revisione testuale, propongo di qui in avanti un percorso che tiene conto della triangolazione dei dati di contesto storico, con quelli emersi dall'analisi fisica del manoscritto, più quelli di natura testuale ricavati dal confronto tra le due versioni (spagnola e italiana) del dramma.

Punto di partenza per tale lavoro può essere la sintesi del *plot* offerta dall'«antefatto» che apre la versione italiana (assente in tutte le fonti spagnole), in cui, a mezzo di una semplice italianizzazione dei nomi originali dei personaggi, si legge che:

Alfonso duca di Ferrara ebbe segretamente, da certa dama che amava, un figlio, il quale consegnò a Roberto fattore d'una sua villa vicina alla città, acciò [che] come suo lo allevasse e gli ponesse nome Giulio. La moglie di Roberto [il fattore], che, avendo partorito di fresco, aveva il figlio al petto, cambiò i bambini, chiamando con nome di Giulio il proprio figlio e col nome di Carlo quello del duca.

[I due bimbi] crebbero uniti, credendosi ambedue figli di Roberto, mostrando Carlo gran spirito e prudenza in tutte le cose, come Giulio sciocchezza, ignoranza e semplicità⁵.

In progresso di tempo, essendo rimasto il duca senza prole legittima ed in età da non poter sperarne, rissolse di chiamar appresso di sé Aurora, figlia d'un suo fratello defonto, ed accasandola col figlio naturale, lasciargli eredi delli stati; onde, portatosi sott'ombra di caccia alla villa custodita da Roberto per ripeterne il figlio [*i.e.* chiederlo indietro]⁶, si dà principio all'intreccio di questa commedia⁷.

⁴ Per la ripresa di temi e testi spagnoli a Vienna (e viceversa) durante il Seicento si vedano: Sommer-Mathis (2000); Profeti (2000); e la revisione dello stesso articolo stampata in Profeti (2009); Noe (2001); Sommer-Mathis (2003).

⁵ *La forza del naturale*, MS anonimo, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 9955, c. 1v.

⁶ Accezione latina del verbo italiano da *repeto/ii/itum/ere*.

⁷ Nella lista degli interlocutori alla c. 1r i nomi dei personaggi sono così tradotti dallo spagnolo all'italiano: El Duque de Ferrara] Alfonso duca di Ferrara; Alejandro, duque de Urbino] Alessandro, principe di Urbino; Aurora, Camila] Aurora, Camilla, principesse nipoti del duca; Roberto] Roberto, fattore di villa del duca; Julio] Giulio, suo figlio creduto del duca; Carlos] Carlo, creduto figlio di Roberto, ma vero del duca; Gila] Girolama villana; Un maestro de danzar] Un maestro di ballo; Dos criados] Due servi. Il testo spagnolo presenta *Músicos* assenti nella versione italiana, mentre questa si arricchisce di altre comparse mute: Un paggio, e Due cortigiani.

Immancabilmente Carlos, il vero figlio del duca, dimostra sin dai primi versi della commedia quanto la *fuerza del natural* sia ineluttabile. Presenta uno spontaneo eloquio aulico, ha imparato il latino da autodidatta, sa maneggiare la spada senza che nessuno gliel'abbia mai insegnato, si innamora a prima vista di Aurora (la principessa che di lì a poco il duca avrebbe promesso in sposa al figlio ritrovato), e sbaraglia la concorrenza dimostrando al nobiluomo Alejandro, pretendente di Aurora, di superarlo in qualità, benché privo di alcuna educazione di corte.

Lo scambio dei due bambini operato dalla moglie del fattore è rivelato solo alle ultimissime battute del dramma, e l'agnizione arriva, immanicabile e risolutrice, dopo una serie di snodi drammatici che conducono al centro del *plot* lo sbilanciamento tra le qualità del vero principe e l'inetitudine (dal risolto decisamente comico) del figlio del fattore creduto figlio del duca⁸.

Quando e dove

La prima stampa della commedia spagnola risale al 1661, e fu seguita da un alto numero di riedizioni fino a Settecento inoltrato (cfr. Moreto, 2016: 476-484). Tuttavia l'ignoto traduttore italiano pare aver elaborato il proprio testo proprio a partire dall'*editio princeps*. Grazie alla recente edizione critica del dramma spagnolo, è emerso, infatti, che alcune delle varianti e degli errori che si trovano solamente nella prima edizione a stampa del 1661 trovano corrispondenza diretta nella traduzione conservata a Vienna (cfr. Moreto, 2016: 612-657). Non solo al confronto emerge il taglio comune di alcuni versi (vv. 1881-1882, assenti solo nell'edizione del 1661 e nel manoscritto italiano), ma in almeno due altri passaggi la lezione del 1661 si riflette direttamente sulla traduzione italiana.

A metà del dramma (v. 1462) Alejandro, il nobiluomo pretendente di Aurora, vuol far mostra della propria abilità nell'arte della spada, e chiede che Carlos, creduto figlio del fattore, lo affronti in duello, per dimostrare che senza un adeguato allenamento nessuno può esser in grado di armeggiare (cosa che, fra l'altro, la *fuerza del natural* di Carlos, come già detto, smentisce clamorosamente). Nel manoscritto del testo di Moreto conservato nella Biblioteca nazionale di Madrid (Ms. 15.562) e utilizzato da García Reidy per la sua edizione, leggiamo un passaggio che nel resto della tradizione testuale della *comedia* rimane stabile mentre subisce alcuni slittamenti semantici nel passaggio alla revisione italiana (Es. 1; di qui in avanti negli esempi testuali il corsivo è sempre da intendersi mio).

⁸ In merito alla tematica dello scambio si vedano Profeti (1994); e Fusillo (1998). Per un'analisi del sistema dell'agnizione finale cfr. invece Orlando (1994).

Es. 1

[ALEJANDRO]

[...]

¿Queréis verlo? Pues aun Carlos,
aunque *le asista* el estilo
de palacio, se hallará
torpe en el noble ejercicio
de las armas, y al desaire
de los movimientos mismos
dará a entender que es inhábil
quien sin doctrina ha nacido.

[ALESSANDRO]

[...]

E se di ciò volete veder l'esperienza,
facciamola in Carlo, che, se bene
par che *s'accomodi* allo stil della
corte, riuscirà non di meno inabile
all'essercizio dell'armi, per non
averne ricevuti i primi precetti a
suo tempo.

Nell'Es. 1 la traduzione pare affrontare molto liberamente la proposizione che inizia nel testo spagnolo con «Carlos, / aunque *le asista* el estilo / de palacio» e restituisce il passaggio con «Carlo, [...] se bene par che *s'accomodi* allo stil della corte». Tale lettura credo dipenda direttamente dalla variante che si legge solo nell'*editio princeps* del '61, in cui *asista* è rimpiazzato dal verbo *asienta*, tradotto in italiano con un figurativo «s'accomodi».

Un esempio forse più probante di tale dipendenza dall'*editio princeps* si trova al v. 2717, in cui il testo di tutti i testimoni si mostra univoco, fatto salvo quello del 1661, la cui lezione sembra essere ripresa *in toto* dalla traduzione italiana. In questo passo il conte con un secco «bruto indigno» rimprovera Julio, il giovane «rustico» che, disgraziatamente, pare essere suo figlio. Questi risponde per le rime al presunto padre, ma là dove il testo condiviso dalla maggioranza dei testimoni recita «¿quién es más *bruto*: / el jumento o quien le hizo?», il manoscritto italiano riporta «Chi è dunque più *asino*, il giumento o chi lo fece?», il che pare traduzione diretta della lezione del 1661, unica fonte spagnola in cui, al posto di *bruto*, si legge *burro* («¿quién es más *burro*: / el jumento o quien le hizo?») (Es. 2)⁹.

⁹ Un'altra variante, condivisa dalla *princeps* e dal testo italiano, ma anche da alcuni altri testimoni, rivela quale possa essere, nel processo di traduzione e riformulazione di un testo-fonte, la portata di un semplice errore tipografico, come nel caso della sostituzione di una *f* con una *j*. Al centro di quella che nel testo italiano è la scena II.8 (nello specifico, a partire dal v. 1745 dell'edizione del testo spagnolo) il giovane Carlo propone un gioco per il quale i quattro elementi del cosmo (aria, acqua, terra, fuoco) sono affidati a quattro personaggi in scena: rispettivamente a Camila, Julio, Alejandro e Carlos stesso. Secondo le regole del gioco i partecipanti devono riconoscere i passaggi dedicati al proprio elemento durante il racconto del mito di Icaro da parte della principessa Aurora. Mentre Carlos distribuisce gli elementi, dice che: «Los cuatro elementos son / en los que el juego se fragua / y, así, tome Julio el agua» (vv. 1753-1755). Nel punto in cui, però, tutti tradiscono la parola *juego*, in quattro testimoni (*editio princeps* compresa) si legge l'errore *fuego*, il quale deve esser stato presente nell'antigrafo della traduzione italiana, dal momento che il traduttore, intendendo *fuego* come la sfera del fuoco della teoria tolemaica del cosmo, vira verso un significato veramente lontano dalle intenzioni degli autori della *comedia* (corsivo mio). ES. «CARLOS Los cuatro elementos son / en los que el *juego* se

Es. 2

JULIO

¿Necio yo?

DUQUE

Y aun bruto indigno.

Vase

JULIO

Pues digo, ¿quién es más bruto:

el jumento o quien le hizo?

GIULIO

Io pazzo?

DUCA

Per non dirvi “giumento”, indiscreto!

Parte

GIULIO

Chi è dunque più asino, il giumento

o chi lo fece?

Riconoscere nell'*editio princeps* della *comedia* il probabile antigrafo (sia esso l'unico o meno) della traduzione italiana, fissa al 1661 il *terminus post quem* per la rielaborazione del testo contenuta nel manoscritto conservato a Vienna. Abbiamo, inoltre, pochissimi altri indizi in merito al contesto di elaborazione del rifacimento, e alcuni di questi sono emersi dallo studio delle caratteristiche fisiche del manoscritto.

La carta del codice, rilegato con una coperta originale in carta pavonata, presenta, infatti, due differenti filigrane che contribuiscono alla definizione delle coordinate cronologiche e geografiche del manufatto¹⁰.

Tra i fogli di rilegatura, il contropiatto posteriore del codice presenta una filigrana in forma di aquila bicipite incoronata che ho ritrovato in un foglio di guardia anteriore nella partitura manoscritta de *L'Emireno, ovvero il consiglio dell'ombra* di Francesco Maria Paglia e Alessandro Scarlatti (Napoli, S. Bartolomeo, 1697)¹¹, conservato nella Biblioteca Nazionale di Vienna benché di probabile provenienza italiana.

La datazione tardo-secentesca/primo-settecentesca di questa filigrana pare confermata dalle carte su cui è copiata la commedia, in cui se ne rileva un'altra che raffigura tre cappelli stilizzati con contromarca in forma di trifoglio tra le lettere *b* e *V*. L'immagine dei tre cappelli con trifoglio tra iniziali pare essere italiana, e, benché si attesti già dagli anni '40 del Seicento¹², Georg Eineder nel suo repertorio di carte del Sacro Romano Impero ne documenta numerose attestazioni primo-settecentesche e d'o-

fragua / y, así, tome Julio el agua». IT. CARLO Dei quattro elementi che compongono questa *gran machina subllunare* prende l'acqua il prencipe Giulio».

¹⁰ Il manoscritto si compone in tutto di 65 carte, le prime tre delle quali non presentano alcuna numerazione (cc. [I-III]), mentre dalla «Lista degli interlocutori» fino alla fine del dramma sono numerate a penna coeva sul *recto* da 1 a 58, per lasciare poi in bianco le ultime quattro carte vuote (cc. [59-62]).

¹¹ Segnatura Mus.Hs.17714. Nel catalogo della biblioteca il manoscritto adespoto e anepigrafo è erroneamente attribuito ad Antonio Arcoleo e Giacomo Antonio Perti, ma la riattribuzione del manoscritto viennese si legge per la prima volta in Strohm (1976: 319).

¹² Si trova una filigrana della stessa forma (tre cappelli con trifoglio tra A e F) indicata come italiana e risalente al 1641 in Simmons, van Ginneken-van de Kastelee (1994: numero 3539 - 1641).

rigine lombarda, molto simili a quella del manoscritto con l'adattamento italiano della commedia *colaborada* di Moreto (Eineder, 1960: numeri 687-700). È evidente che tali carte circolavano molto a Vienna a fine Seicento, e non è raro trovarle nei manoscritti che preservano composizioni indigene. Ad esempio si prendano alcuni libretti manoscritti di componimenti per musica dati a Vienna negli ultimi anni di regno di Leopoldo I, come l'adespoto *Convito di Giove* del 1669; e *Le gare dei beni* e *Diana rappacificata con Venere e con l'Aurora*, con musica rispettivamente di Marc'Antonio Ziani e Carlo Badia, eseguiti entrambi nel 1700¹³.

Non si può escludere che la carta de *La forza del naturale* sia databile a qualche decennio precedente, visto che una filigrana con simili caratteristiche iconografiche si trova anche nel manoscritto con il testo poetico dello *Scherzo per musica* di «Pietro Guadagni aretino» data a Vienna nel 1666¹⁴, e in una raccolta manoscritta di libretti di Benedetto Ferrari databile addirittura agli anni '50-'60 del secolo, e conservata a Modena, benché di probabili origini viennesi¹⁵. Ad ogni modo, in sintesi si può affermare che la data di confezionamento del manoscritto con la revisione italiana del testo di Moreto e Cáncer possa cadere tra il 1661 (data della *princeps*) e i primi anni del Settecento.

Tra i dati che emergono più chiaramente dall'analisi codicologica e bibliotecnica c'è sicuramente il rapporto di vicinanza delle collezioni di corte con il manufatto. A parte alcune comuni caratteristiche fisiche (come la figura della filigrana), infatti, la sua presenza nell'attuale contesto di conservazione pare tutt'altro che casuale, visto e considerato che nella stessa Biblioteca nazionale austriaca troviamo un buon numero di stampe originali de *La fuerza del natural, editio princeps* compresa, appartenute almeno in parte alla casa imperiale¹⁶.

Il fatto che il manufatto contenga carta di probabile provenienza italiana non estranea a quella usata a Vienna a fine Seicento, mantiene aperte

¹³ Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken: Ser. Nov. 4.147; Ser. Nov. 4.026; Ser. Nov. 4.709. Cfr. Seifert (1985: *ad indicem*), e Seifert (2014: *ad indicem*).

¹⁴ Segnatura Cod. 9.997; Cfr. Seifert (1985: *ad indicem*).

¹⁵ Ho presentato i primi risultati dello studio del manoscritto conservato nella Biblioteca Estense di Modena (α.T.7.32) all'incontro bolognese del «Saggiatore musicale» del 2018 in un intervento intitolato: *Benedetto Ferrari oltre le Alpi: dalla Dafne in alloro al sogno di un rientro in madrepatria*.

¹⁶ Nel dipartimento dei rari e stampati antichi della Biblioteca nazionale d'Austria si possono riconoscere molte delle fonti a stampa superstiti della *comedia* (ripropongo le sigle di García Reidy per omogeneità): a parte l'*editio princeps* del 1661 (E) alla c. 92 della «PARTE QVINZE. / COMEDIAS / NVEVAS, ESCOGIDAS DE / LOS MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA» stampata a Madrid da Melchor Sánchez (segnatura *38.V.10./Vol.15), a Vienna sono conservate anche quelle che paiono due tirature differenti della *Segunda parte* delle commedie di Moreto stampate a Valencia da Benito Macé (P) (*38.F.49./Vol.2; *38.R.38./Vol.2) e almeno quattro diverse *suellas* (S) (*38.T.12./Vol.8,8; *38.V.4./Vol.2,4; *38.R.90; 600913-B.8,81).

varie ipotesi in merito all'origine geografica: potrebbe esser stato (1) prodotto alla corte asburgica e ivi conservato; (2) prodotto in Italia e esportato a Vienna; oppure (3) prodotto in Italia e copiato nella capitale del Sacro Romano Impero. Tuttavia, alcune peculiarità della traduzione del testo sembrano suggerire perlomeno l'originale destinazione viennese.

Il processo di epurazione

Nel lavoro di manipolazione della *comedia* uno degli elementi che più contribuisce a suggerire che la corte di Vienna potesse essere la destinazione originale della revisione italiana è il pesante processo di epurazione da una serie di passaggi volgari, anticlericali, o di natura socialmente sovversiva cui il dramma originale fu sottoposto. Come mostrerò di qui in avanti, tale manipolazione pare seguire determinate linee guida, volte alla presentabilità del lavoro in un contesto poco incline a certi tipi di comicità.

Nel testo di Moreto e Cáncer il comico Julio si mostra spesso irriverente nei confronti degli interlocutori, in passaggi che nella versione italiana subiscono appositi tagli o riformulazioni drastiche. Si veda ad esempio il passo ai vv. 797-798, in cui uno dei servi inviati dal duca conferma al giovane le sue presunte nobili origini, e in tutta risposta si sente dire: «Si no es verdad, lleve el diablo / la puta que te parió» (che in italiano diventa: «Siate dunque i benvenuti»; *La forza del naturale*, MS: c. 16r). Tra i passi in cui l'insubordinazione di Julio si fa più evidente, oltre all'Es. 2 visto sopra, si può annoverare un punto in cui Julio si riferisce al duca (simbolo inequivocabile del potere costituito) con l'espressione «ese tonto» (v. 661), che nella versione italiana diventa un più innocuo «costui» (*La forza del naturale*, MS: c. 12v)¹⁷.

A tale ripulitura fa da *pendant* la riformulazione dei numerosissimi contenuti anticlericali e delle espressioni teologicamente delicate che caratterizzano il testo-fonte spagnolo, soprattutto le esclamazioni che tirano in ballo la vergine Maria, Dio e i santi¹⁸.

Nella traduzione italiana si tagliano i vv. 1967-1972, in cui si accenna alla «pena inmortal», al «tormento» e alla «fe», e la parola «hado» al v. 732 è tradotta con «stelle». Anche il passo in cui si citano i piedi del demonio ai vv. 758-762 è tagliato, mentre al v. 890ⁱⁱ «diabro» è tradotto con «qualche matto». Infine al v. 2866, Julio, che si lamenta per non aver avuto nul-

¹⁷ Un'altra modifica di questa natura si vede ai vv. 609-610 in cui all'esclamazione «Estoy yo muy ofendido», il duca ne chiede a Julio la ragione e si sente rispondere «De vuesa insolencia», mentre nella traduzione italiana i toni si abbassano sensibilmente: «GIULIO Son in colera. DUCA Con chi? GIULIO Con V.S. [...]». *La forza del naturale*, MS: c. 11r.

¹⁸ Si opera il taglio dei vv.: 128, in cui Julio afferma di aver studiato bene qualcosa, come fosse stato l'«Ave, Maria»; 753 «¡Juro a Dios!»; 760ⁱⁱ «San Pabro»; 784ⁱⁱ «¡San Bruno!»; 1317 «¡Dios me es testigo!»; 1656 «¡Jesús!»; 2690 «¡San Bras!!».

la dalla dispensazione di beni e matrimoni di fine dramma, esclama «¿Y a mí me dan una sogá / para que me vaya a ahorcar?», che nella traduzione diventa «E a me che mi danno? un corda per...», prontamente troncata dall'intervento successivo.

L'anticlericalismo delle battute originali di Julio, sebbene subisca un pesante sfrondamento attraverso il taglio di passaggi nel cui mirino si trovano vescovi (vv. 915-916, 2628) e papi (v. 1030)¹⁹, è così ben radicato nella parte comica, da costringere il traduttore ad alcune riscritture integrali. È questo il caso del passo in cui all'inizio del dramma il fattore annuncia ai due figli che in realtà uno di loro non è suo (vv. 683-709). A tale rivelazione Julio risponde di aver sempre sospettato di essere figlio del sagrestano, mentre nella traduzione italiana dice di essersi sempre riconosciuto simile nei tratti al boia del paese. Tutti i riferimenti a questi due mestieri (che si potrebbero dire diametralmente opposti) richiesero una profonda rielaborazione da parte del traduttore, il quale per esempio, nel momento in cui Julio afferma di aver sempre voluto cantare il «Parce mihi», quasi che un'ulteriore *fuerza del natural* lo spingesse a seguire le orme del presunto padre sagrestano, nella traduzione italiana si dice appassionato di «far sangue», e, nel momento in cui il fattore redarguisce il giovane, rivelandogli che è figlio del duca di Ferrara, il semplicitto, ancora convinto della somiglianza tra sé e il boia, esclama: «Affé, [sono figlio] del duca? sta' a vedere ch'il boia e lui son fratelli!» (*La forza del naturale*, MS: cc. 13r-14r).

Il processo di epurazione risulta così pesante da suggerire che la traduzione possa esser stata concepita per un contesto in cui l'anticlericalismo non risultasse comico, o perlomeno dovesse essere intenzionalmente evitato.

Il processo di italianizzazione

Un ulteriore elemento pare confermare che tale revisione fu pensata per uno spazio italofono, sì, ma extra-peninsulare, asseverando l'ipotesi che sia stata concepita per Vienna: si tratta del processo di italianizzazione 'forzata' cui la *comedia* fu sottoposta in fase di traduzione. Mi riferisco a tutta una serie di accorgimenti che l'ignoto traduttore mette in atto per

¹⁹ Al v. 1030, alla principessa Aurora che chiede a Julio se la sua fidanzata Gila sia più bella di lei, lo stolto risponde: «Lo que va de mí al Papa», che in italiano diventa «Che? c'è differenza come dal sabbato ai campanili». Allo stesso modo al v. 2628, al posto dell'esclamazione «Por vida de cien obispos» in italiano il passo presenta un ben più sobrio «Al corpo d'un grillo!» (che richiama l'espressione aggiunta alla fine del v. 2647ⁱⁱ «corpo d'un cocomero!»). Un altro taglio, benché investa un passo anticlericale, riguardante nello specifico il religioso spagnolo Antón Martín (vv. 734ⁱⁱ-738), più che per una consapevole operazione di censura potrebbe esser occorso per la mancata individuazione del riferimento alla figura storica (probabilmente poco nota in Italia).

infarcire il dramma di rimandi alla cultura italiana, non solo letteraria, ma anche popolare, e eno-gastronomica²⁰.

In molti passi della traduzione si riconosce una particolare cura nella scelta sia del lessico sia delle strutture²¹, e alcune tirate dei personaggi principali si arricchiscono di rimandi poetici, come ad esempio alcuni riferimenti espliciti alla letteratura italiana del Quattro-Cinquecento. Ai vv. 2013-2016, al termine di un intervento di Carlos, gli astanti ne elogiano l'eloquio e Julio si lamenta per l'ammirazione attirata dal giovane; nella versione italiana il suo intervento è arricchito dall'aggiunta di un termine di paragone per l'abilità letteraria del presunto figlio del fattore, costituito nientemeno che dal nome dell'Ariosto (*La forza del naturale*, MS: c. 39v).

Es. 3

JULIO

Carlos, Carlos, ciertamente
que me vo enfadando yo:
¿para qué es tanto gárlar?
¿Tan grande es su suficiencia?

GIULIO

Che tanto scarleggiare? Carlo
di qua, Carlo di là, ciarle di giù,
ciarle di sù: che sarà mai? È egli
forse qualchedun altro *Ariosto*,
che ne sa tanta?

²⁰ Stabilire le origini del traduttore dalla sola forma delle parole utilizzate nel testo pare un po' pretenzioso, però credo che, se fiorentino non fu chi curò la revisione, potrebbe esserlo stato il copista che lavorò al manoscritto conservato a Vienna, vista la presenza nel testo di parole che denunciano una certa patina toscana come *cascio* in luogo di *cacio* nella scena I.3, o *camiscia* in luogo di *camicia* nella scena I.10.

²¹ Tra i passi che subiscono una manipolazione stilistica più ingente se ne può individuare uno particolarmente significativo ai vv. 2145-2154 del testo spagnolo (c. 42rv di quello italiano), nel punto in cui la principessa Aurora legge una lettera inviata da Carlos (a questo punto del dramma ancora creduto figlio del fattore) per conto del di lei promesso sposo Julio (creduto figlio del duca).

AURORA *lee*

Carlos aqueste ha de daros
por el que triste suspira,
siendo imposible obligaros.
¡Ay del que cobarde os mira
con temor de no cansaros!
Nunca obligaros espera
un desigual padecer;
quiero, por fuerza severa,
que, si eligiera el nacer,
mi amor mérito tuviera.

AURORA *legge*

Questi muti caratteri vi significheranno, o bellissima Aurora, quanto v'ami e v'adori. Carlo questa vi porge, benché dubiti d'offendervi, e se i vostri occhi vi daranno con un guardo benigno maggior ardore, v'esprimerà con la voce più al vivo questi umilissimi sensi. Condonate, o signora, la mia temeraria presunzione, che se le mie qualità mi rendono indegno del vostro amore, non è mia colpa, ma delle stelle, che tale mi fecero nascere, ed intanto degnatevi ch' il mio divotissimo ossequio m'onori del titolo di Vostro fedelissimo schiavo.

In un altro passo, sempre lui, ai vv. 2649-2653, dopo aver colto in effusioni amorose Carlos e Aurora (che in quel momento del dramma è ancora promessa in sposa al personaggio comico) sbotta in un eccesso di gelosia, e alla battuta stizzita di Aurora «Parlate con me?» risponde con un secco «parlerò con Marfisa!», facendo riferimento alla guerriera saracena dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Segue poi immediatamente la citazione di alcuni proverbi italiani, e più nello specifico quello che recita 'Ai tempi che la Berta filava', e i modi di dire 'far la civetta' e 'far il barbagianni', là dove nel testo spagnolo i riferimenti alla cultura iberica erano altrettanto forti con la citazione del gioco de «las ollas de Miguel» (*La forza del naturale*, MS: c. 52r).

Es. 4

JULIO

[...] Más bien visto
os fuera estar remendando
las calzas de vuestro tío,
y aun las mías, que no estaros
jugando aquí con Carlillos
a *las ollas de Miguel*.

GIULIO

Sì, parlerò con *Marfisa!* faresti
meglio andar a *filar come faceva
Berta*, e non star qui a *far la
civetta* con questo *barbagianni*.

Altri proverbi costellano la traduzione de *La fuerza del natural*²², ma l'elemento italiano più costante in tutto il dramma è sicuramente quello dei riferimenti alla cucina. Il fatto che Julio sia il tipico *figurón* goloso, e non faccia altro che parlar di cibo, suggerisce al traduttore una serie di trasposizioni che portano in scena il riferimento a numerosi piatti tipici della tradizione italiana: dai «piatti di lasagne», ai «rocchi di salsiccia», dalla «polenta», al «cascio per i maccheroni», fino al «lardo per i cavoli», e a «una buona fiasca di Trebiano»²³.

Tale ricchezza nella definizione dei dettagli per la trasposizione della *Fuerza del natural* all'italiano credo tradisca l'impegno del traduttore verso un risultato indirizzato alla massima italianizzazione del dramma, cosa che ben si accorda con l'ipotesi di un'originale destinazione vienne-
se della revisione.

²² Tra gli altri proverbi italiani che appaiono nella traduzione si notino «l'amor passa il guanto e l'acqua li stivali» (dopo il v. 911 del testo spagnolo, alla c. 19r del MS italiano), e «dar da bere al prete che il chierico ha sete» che rimpiazza i versi originali «pide el goloso por el deseoso» (vv. 2639-2640', c. 52r del MS italiano).

²³ *La forza del naturale*, MS: cc. 65r, 3r (corrispondenti ai vv. 2723-2724, 2729-2732, e 101-112). Un lunga serie di riferimenti al cibo si trova anche nella scena III.3 della traduzione, in cui appaiono «polenta e maccheroni», «capponi, pernici, e francolini [riferimento all'uccello chiamato francolino di monte]» assenti nel dramma spagnolo (*La forza del naturale*, MS: c. 45v).

L'italianizzazione della comicità

Tra le principali caratteristiche del testo italiano, oltre a quelle già citate, se ne riconosce almeno un'altra che prova la perizia dell'ignoto traduttore: nello specifico la cura nel trattamento degli interventi di Julio e Gila. La necessità di preservare l'efficacia delle battute dei due personaggi comici spinge l'ignoto revisore a una particolare attenzione per le scelte lessicali e la riformulazione di tutti quei passi che con una traduzione letterale dallo spagnolo avrebbero perso completamente la propria efficacia²⁴.

Per tale motivo la traduzione di tali passaggi è spesso la più libera, il che, se spesso causa la perdita di numerosi giochi di parole dell'originale spagnolo, altrettanto sovente diventa il presupposto per l'aggiunta di contenuti comici *ex novo*²⁵. Uno dei passi più esemplificativi da questo punto di vista è quello in cui il duca, recatosi in villa, chiede a Julio come abbia

²⁴ Tra i vari esempi si vedano i vv. 1039-1044, in cui nel testo spagnolo il duca ordina ai servi di portare Julio nei suoi appartamenti per iniziare il processo di formazione che servirà a nobilitarlo. Alle parole del nobiluomo «Hágase sin dilación; / llevalde a su cuarto ahora» Julio crede si stia parlando di denaro e risponde «¿Un cuarto no más, señora? / ¡Denme siquiera un doblón!». In italiano il gioco di parole slitta, e va a riferirsi, una volta di più, al cibo: «DUCA Essequiscasi senza dilazione: e per ora venite al vostro quarto [scil. non indugiate oltre]. GIULIO Un quarto di che? di capretto? meglio di manzo!» (*La forza del naturale*, MS: c. 22r). Si veda la voce "Quarto" nella terza edizione del *Dizionario degli Accademici della Crusca*, dove si legge l'espressione «Andar nel quarto: non patir dilazione né indugio. Tolto dal non pagare un dazio nel giorno determinato che si casca nella pena del quarto più [...]», *Dizionario degli Accademici della Crusca* (1697), ad vocem.

²⁵ I giochi di parole che vanno a perdersi nella traduzione sono tanti (ad esempio ai vv. 651-654 si perde il parallelismo «lobo»/«bobo», e ai vv. 1683-1686 «queja»/«vieja»), e tra gli esempi più significativi di tale processo vediamo l'impoverimento del passo in cui Carlos detta una lettera che Julio vuole inviare alla principessa Aurora (vv. 1225-1235). Qui la versione italiana bypassa *in toto* i lazzi del testo spagnolo, appiattendolo il passaggio. Ne riporto qui un estratto, benché il fenomeno sia così estraneo al resto del trattamento testuale da insinuare il dubbio che si tratti di una banalizzazione inconsapevole del copista del manoscritto viennese: ES. «CARLOS Dila: Señora, estas flores... / JULIO Dila: Señora, estas frores... / CARLOS ...dicen con mucha armonía... / JULIO ...dicen con mucha albornía... / [ecc.]. IT. «CARLO Ditele dunque così: signora, questi fiori... GIULIO Ditele dunque così: signora, questi fiori... CARLO ...dicon con mille lingue... GIULIO ...dicon con mille lingue... [ecc.]» (*La forza del naturale*, MS: c. 26r). Così come nel testo spagnolo, anche in quello italiano si trovano deformazioni morfologiche con fine comico, ma, vista l'impossibilità di riprodurle nella stessa posizione dell'originale, il traduttore ne aggiunge di limitrofe, come ai vv. 2664-2665 di Julio: ES. «AURORA Tan osado y necio estilo / no me ofende porque estás / incapaz vos del delito. / JULIO Claro está, que estoy *sin capar*». IT. «AURORA Non m'offendo di questo procedere sì sciocco ed indiscreto, perché voi sète incapace di delitto. JULIO *Diletto* era il vostro a star in conversazione di Carlo!» (*La forza del naturale*, MS: c. 52v). Tra le battute di spirito aggiunte *ex novo*, si vedano invece ad esempio il riferimento alla schidionata di anguille tra il v. 1674 e il 1675, e quello al *mal francese* nella riscrittura del v. 1690 (*La forza del naturale*, MS: cc. 33v, 34r).

vissuto fin allora, e il giovane stolto gli risponde di aver patito la fame, ma semplicemente perché ammette di non aver fondo. Nella traduzione italiana, dopo un passo in cui il personaggio comico confessa di andare a caccia di topi e di contenderseli col gatto (mentre nel testo spagnolo, ai vv. 624-630, affermava di mangiare sanguinacci dal vicino), tre versi originali in cui si dice sazio per aver mangiato pane e «jarabe» (vv. 636-638) danno spunto a un lungo racconto assente nella *Fuerza del natural* (*La forza del naturale*, MS: cc. 11v-12r).

Es. 5

JULIO

Rabio por estar ahító.

DUQUE

¿Ahító? En gran riesgo topas.

JULIO

Sólo por tomar jarabe.

DUQUE

¿Jarabe?

JULIO

Con pan me sabe
que rabia, y más si hago sopas.

GIULIO

Mi sento consumar lo stomaco
per la ripienezza.

DUCA

Ripienezza? Guarda quello che
fai! [*i.e.* bada a quel che dici]

GIULIO

Il male o ben che sia è già fatto
po[i]ch'era pur saporita!

DUCA

Che cosa?

GIULIO

Io vi dirò: mia madre è ammalata, il nostro medico è venuto questa mattina a buon'ora a visitarla, gl'ha toccato il polso, ha visto l'orinale e poi se n'è andato in cucina, ed ha messo a fuoco una pignata con un del brodo, zucchero, doi rossi d'ove e dell'oglio, ma senza sale; poi s'è cavato di tasca una vescica di porco con un certo cannoncino, e s'è messo alla finestra a specularla. Io, che avevo una sete e fame per due, zitto, zitto, senza che il dottor mi vedesse, ho preso un catino, vi ho votato dentro la pignata che bolliva, l'ho riempita con certi fiaschi d'agresto [liquido simile all'aceto balsamico] che stavano su la finestra, e me ne sono andato nella stalla, dove vi ho inzuppati dentro quattro pani. Veramente era una zuppa che se gli poteva dare della reverenza!

L'aggiunta del riferimento al furto della zuppa che il dottore aveva messo sul fuoco per la madre malata di Julio torna più avanti nel dramma, a riprova della cura con cui il traduttore inserisce nel testo le sue aggiunte nel modo più coerente possibile. Intorno al v. 784 del testo spagnolo, infatti, esultando dopo aver scoperto che presto mangerà a corte, Julio, in un *pluralis maiestatis* autoconferitosi, sottolinea: «Noi non abbiamo grande appetito, perché questa mattina ce lo siamo cavato con una squisitissima zuppa. Non è vero Girolama?», e la compagna rivela che quanto Giulio era convinto di aver bevuto in realtà non era una zuppa ma il «serviziale di sua madre», cioè una purga²⁶.

Le tecniche di revisione e la musica in scena

Gli interventi operati dal revisore italiano sul suo ipotesto sono di varia natura. La struttura della commedia rispetta *in toto* quella del dramma spagnolo, ma, a parte l'aggiunta di alcune indicazioni scenografiche assenti in tutte le altre fonti spagnole, il testo presenta il risultato di un pesante processo di sfrondamento del materiale preesistente²⁷.

I numerosi tagli corrispondono a passaggi molto diversi tra loro: sia sezioni semplicemente descrittive²⁸, sia porzioni di monologhi, come ad esempio i vv. 205-398 in cui Carlos spiega che si è innamorato di Aurora dopo averla vista nel bosco, ma per questioni di dislivello sociale sa di non poterla avere²⁹. In alcuni casi si tagliano passaggi criptici, probabilmente anche per il traduttore stesso, come quello del v. 604ⁱⁱ, in cui, all'esclamazione di Roberto che chiama il figlio per nome «Julio», questi risponde giocando sul fatto che lui è sì Julio – e cioè il mese di luglio –, ma senza mietitura («ROBERTO ¡Julio! JULIO SÍ, pero sin siega»). Si verificano però tagli anche in concomitanza di passaggi dinamici da un punto di vista drammatico, come i dialoghi di natura comica, il che dimostra che uno degli obiettivi del revisore era sicuramente un generale accorciamento del dramma³⁰.

La commedia in italiano mostra anche numerose forzature dell'ipotesto, soprattutto nei punti in cui il revisore è in difficoltà, come nel passo ai vv. 768-774, in cui Julio progetta di rivendere a un «gabacho» i bottoni

²⁶ Un altro passo in cui il traduttore riscrive e poi si preoccupa di integrare il passo aggiunto con un rimando successivo sono i vv. 1003-1019 in cui il gioco *chocolate/cordellate* diventa *cioccolata/chiocciolata*, riproposto nel testo italiano in concomitanza del v. 1192, totalmente riscritto (*La forza del naturale*, MS: c. 21rv).

²⁷ Le tre indicazioni aggiunte nel testo italiano sono: *Campagne con veduta della villa del duca* (intestazione dell'atto I, c. 2r); *Sala del palazzo del duca* (scena I.11, c. 16r); *Giardino* (atto II, c. 23v).

²⁸ Ad esempio i vv. 63-72, 489-500, 505-508, 1246-1250, 1256-1272.

²⁹ In questo passo si opera il taglio dei vv. 228-260, 280-288, 294-302, 317-330, 357-372.

³⁰ Si veda ad esempio il taglio dei vv. 92-100, e 663-667.

d'oro delle camicie inviategli dal duca per nobilitarlo. Tale parola dispregiativa, indicante i lavoratori provenienti dal sud della Francia, e nello specifico dalla zona del fiume Gaba a nord dei Pirenei, diventa «ebreo» in italiano (*La forza del naturale*, MS: c. 15r)³¹. In questo caso o il traduttore non conosceva la parola da tradurre e ha integrato per intuizione, o ha evitato la parola (e il concetto stesso) che in italiano non avrebbero avuto nessuna efficacia. Stesso approccio si trova ai vv. 1751-1752 «Por mí vaya, mas no sé / si no es a pizpirigaña», che in italiano si spengono senza completarsi «Io per me son contento, ma io non so far altro che a...», senza che il nome del gioco infantile *pizpirigaña* sia tradotto³².

Il testo italiano presenta anche casi di spostamento degli interventi nella stessa scena³³, e riformulazioni dovute probabilmente a ragioni di natura performativa, come nel caso delle modifiche che riguardano gli elementi musicali presenti o aggiunti nella commedia spagnola.

Il testo di Moreto e Cáncer contiene un solo passo dichiaratamente cantato: si tratta dei vv. 2801-2804 (una quartina in *romance*), in cui l'arrivo dei due promessi sposi (a quest'altezza del dramma Aurora e il nobile Alejandro) è accolto dai *músicos*, i quali spariscono completamente nella traduzione, per essere sostituiti da un intervento del Duca che esprime la sua soddisfazione per le nozze imminenti (scena III.15 del testo italiano; *La forza del naturale*, MS: c. 55v).

*Sale la música, el Duque,
Alejandro, Aurora,
Camila y toda la compañía*

MÚSICA

En blandos lazos de amor
tenga, por triunfo inmortal,
Alejandro con Aurora
la prisión por libertad.

*Scena decimaquinta
Duca, Aurora, Alessandro,
Camilla con accompagnamento
e sudetti*

DUCA

Giunse finalmente quel giorno
felice, termine de' miei travagli,
principio della mia quiete.

Il taglio di un pezzo che presumibilmente avrebbe richiesto una qualche forma di corallità lascia pensare che il traduttore riflettesse già sulla ricaduta performativa del testo che stava confezionando. Forse nei piani originari la rappresentazione in lingua italiana doveva richiedere il minor

³¹ Per il significato della parola *gabacho*, nel *Diccionario de autoridades* si legge: «es voz de desprecio con que se moteja a los naturales de los pueblos que están a las faldas de los Pirineos, entre el río llamado Gaba, porque en ciertos tiempos del año vienen al Reino de Aragón y otras partes, donde se ocupan y ejercitan en los ministerios más bajos y humildes».

³² Sempre nel *Diccionario de autoridades* si legge la definizione di questa parola: «Juego con que se divierten los muchachos, a quien se le dio este nombre, porque le hacen diciendo ciertas palabras, y dándose unos pellizcos en las manos».

³³ Ad es. ai vv. 2025-2035, e 2841-2844ⁱ.

numero di persone per poter esser messa in piedi: da qui il taglio dell'unico pezzo affidato ai *músicos*.

Un pezzo solistico, invece, affidato a un solo attore in scena, viene aggiunto nella traduzione italiana, e più precisamente nel punto in cui a Julio è fatta richiesta di mostrare il proprio valore poetico davanti alla corte. Là dove nel testo spagnolo il personaggio comico legge *décimas* in cui loda (a modo suo) la bellezza dell'amata Gila (vv. 1830-1852), nella traduzione italiana (II.8), dopo aver abbracciato e accordato un liuto (benché il giovane chieda espressamente un «chitarrino»), intona una «canzona» in endecasillabi, nella struttura di un'ottava rima (*La forza del naturale*, MS: c. 37r).

JULIO *lee*

Gila cierto que es hermosa,
pero, mirada de cerca,
me parece un poco puerca
y otro poco lagañosa.

Tacharla no puede en cosa
ninguna lengua maldita,
que ella es cortés y bonita,
y, por tarasca, a qualquiera
que le quita la montera
ella también se la quita.

GIULIO

Virtudiosa è Girolama e reale,
ha studiato il panunto e la buccolica,
ha gl'occhi com'un'occa naturale,
canta com'un fringuel quand'ha la colica,
ha la bocca più stretta d'un boccale,
ha il petto com'un piatto di maiolica,
lo splendor de le lucciole ha nel viso,
che 'l diavol se la porti in Paradiso.

Un ulteriore elemento legato al mondo musicale si rileva nella scena in cui Julio, ancora creduto figlio del duca, deve prendere lezioni di ballo per adeguarsi al contesto di corte in cui di lì a breve andrà a vivere. Ai vv. 1377-1416 (che corrispondono grossomodo alla prima metà della scena II.4 della traduzione) il maestro di ballo si cimenta per insegnare a Julio la pavana, la danza in tempo binario dal carattere introduttivo e processionale d'origine incerta (forse italiana da *paduana/pavana* cioè *padovana*, oppure spagnola da *pavón*, i movimenti della cui coda potrebbero essere rappresentati nei passi della danza; cfr. Brown, 2001b).

Dopo l'immane gioco di parole, per il quale al posto di «pavana» Julio capisce «Pastrana» (cioè la città in provincia di Guadalajara), il maestro spiega che, dopo la riverenza, bisogna dare «los cinco pasos» con riferimento ai passi (singoli e doppi) caratteristici della danza da eseguire in avanti e all'indietro. Julio ci si cimenta, e, dal momento che a ogni passo esclama «¡A Dios!» visto che rischia di cadere, l'«entrada» termina con un liberatorio «¡Parece que somos santos!», che il traduttore fa sparire.

Nella traduzione italiana la pavana lascia il posto alla ciaccona (cfr. Silbiger, 2001), danza di origini probabilmente sudamericane e comunque diffusa in Europa attraverso la Spagna. Più nello specifico, il maestro di ballo propone «un'entrata di ciaccona», che Giulio fraintende con «un'entrata di Ceccona» per commentare volgarmente: «Dite bene! La Ceccona

aveva una buona entrata, se bene anche la Girolama non è un'occa!» (*La forza del naturale*, MS: c. 28v). Al cambio della danza avrebbe dovuto corrispondere un cambio nell'indicazione del numero dei passi da fare per la coreografia, nonché la loro direzione; tuttavia il traduttore tralascia questa finezza, e invece aggiunge un nuovo riferimento coreografico: la danza della gagliarda, richiesta da Giulio al maestro, visto che, come dice lo sciocco, «è più facile assai!» (cfr. Brown, 2001a).

Specchi culturali nella Forza del naturale

I materiali raccolti in questo studio ci permettono di aggiungere una tessera al variegato mosaico delle manipolazioni testuali della letteratura drammatica spagnola nella cosiddetta età barocca. Il percorso di assimilazione del testo originale da parte dell'ignoto revisore italiano rientra nell'ampia casistica di rielaborazioni di testi del *siglo de oro* che da anni catalizzano l'interesse di studiosi di diversa formazione, e lo studio delle tecniche di tale metabolizzazione mette sempre più in luce il processo evidentemente creativo innescato dall'esigenza del cambiar 'favella', ma non solo. Il caso de *La fuerza del natural* convertita in *La forza del naturale* conferma quell'avvicinarsi di analogie, incoerenze, riverberazioni, cesure e «violenze», fin oggi messe a fuoco dalla letteratura critica (Profeti, 1996: 130), e contribuisce alla definizione delle dinamiche di appropriazione dei drammi spagnoli, che, in Italia, così come nell'italianizzatissima corte viennese, caratterizzarono il mondo letterario e performativo per più di un secolo.

Se spesso il confronto fra ipotesti e relative revisioni mette in luce un processo fatto di ingenti manipolazioni che ridefiniscono l'identità stessa dell'opera, e con essa il dato di paternità autoriale, in casi semplici come quello de *La fuerza del natural* e *La forza del naturale*, in cui né il *plot* né la struttura del dramma sono alterati, assistiamo a un lavoro di fino, a un cesellamento del dettaglio, nell'ottica dell'adattamento del testo-fonte a nuove esigenze letterarie e performative.

Come ho cercato di mostrare in queste pagine, l'identificazione degli elementi drammatici e poetici ritoccati, ripuliti, ma anche amplificati o distorti nel corso della manipolazione, può rivelare l'obiettivo del revisore, che in questo caso probabilmente tendeva all'accomodamento di un testo, per molti versi 'eccessivo', ai gusti di una corte particolarmente sensibile a certe tematiche. Il fenomeno del *cultural transfer* che riscontriamo nella metabolizzazione della *comedia* spagnola può essere rivelatore della destinazione della revisione, e al tempo stesso pone l'accento su quanto, in termini di contenuti, referenzialità e adeguatezza dei testi, fosse oggetto di manipolazione in queste rielaborazioni drammatiche. Il percorso ravvisabile nella traduzione italiana de *La fuerza del natural*, probabilmente, più che all'accostamento del testo alla cultura del bel paese, mirava, in un vero e proprio gioco di specchi culturali, alla creazione di un'immagine

d'Italia, forse creata *ad hoc* per il contesto viennese, affinché l'«esotismo» apparisse autentico e riconoscibile, e, come tale, sancisse l'efficacia della riconosciuta estraneità del prodotto d'importazione.

Riferimenti bibliografici

- Brown A. (2001a), "Galliard [gagliarda, gagiarda, gaiarda, gaillarde, gallarda]", in Sadie S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9, 2nd edition, Macmillan, London and New York: 449-451.
- Brown A. (2001b), "Pavan [pavane, paven, pavin]", in Sadie S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14, 2nd edition, Macmillan, London and New York: 311-314.
- Dizionario degli Accademici della Crusca* (1697), "Quarto", Valvasense, Venezia.
- Eineder G. (1960), *The ancient paper-mills of the former Austro-hungarian empire and their watermarks*, The Paper Publications Society, Hilversum.
- La forza del naturale*, MS anonimo, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 9955.
- Fusillo M. (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci.
- Moreto A. (2016), *La fuerza del natural*, García Reidy A. (ed.), in Moreto A., *Segunda parte de comedias*, V, Reichenberger, Kassel.
- Morley S. G. (1918), *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto*, «University of California Publications in Modern Philology», 7, 486: 131-173.
- Noe A. (2001), *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts Versuch einer Bilanz*, «Daphnis», 30: 159-218.
- Orlando F. (1994), *Il dato di fatto falso: Tecnica teatrale e visione del mondo*, in Carandini S. (a cura di), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Bulzoni, Roma: 27-37.
- Profeti M. G. (1994), «Escondere el galán», «taparse la dama». *Strategie dell'occultamento, strategie della scrittura nella commedia «de capa y espada»*, in Carandini S. (a cura di), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Bulzoni, Roma: 121-142.
- Profeti M. G. (1996), *Intertesto e contesto: Le gare dell'amore e dell'amicizia vs Duelo de honor y amistad*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 121-138.
- Profeti M. G. (2000), *Primer es la honra di Agustín Moreto con le musiche di Antonio Draghi*, in Sala E., Daolmi D. (a cura di), «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». *Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 October 1998)*, LIM, Lucca: 99-117.
- Profeti M. G. (2009), *Primer es la honra di Agustín Moreto a Vienna*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII,

- Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 203-228.
- Seifert H. (1985), *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Schneider, Tutzing.
- Seifert H. (2014), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, Hollitzer, Wien.
- Silbiger A. (2001), "Chaconne [chacony, ciaccona, ciaccona, chacona]", in Sadie S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5, 2nd edition, Macmillan, London and New York: 410-415.
- Simmons J. S. G., van Ginneken-van de Kastele B. (1994), *Likhachev's watermarks, an english-language version*, The Paper Publications Society, Amsterdam.
- Sommer-Mathis A. (2000), *Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): La representación de El vellocino de oro. El contexto histórico-cultural*, in Profeti M. G. (a cura di), «Otro Lope no ha de haber» (*Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 Febbraio 1999*), vol. II, Alinea, Firenze: 207-220.
- Sommer-Mathis A. (2003), *Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del Pomo d'oro alla corte di Vienna (1668) e Madrid (1703)*, in Lattanzi A. et al. (a cura di), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento*, Turchini, Napoli: 165-183.
- Strohm R. (1976), rec. Pagano R., e Bianchi L., *Alessandro Scarlatti*, Rostirolla G. (a cura di) *Catalogo generale delle opere*, ERI - Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1972, «Rivista Italiana di Musicologia», 11/2: 314-328.

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN EL FONDO ORSI DE LA BIBLIOTECA ESTENSE DE MÓDENA¹

Salomé Vuelta García

En el siglo XVII y primeras décadas del XVIII, gran parte de las adaptaciones italianas del teatro clásico español circuló en forma manuscrita. Muchos de estos manuscritos, que entonces corrían a lo largo y ancho de la península, yacen hoy olvidados en los fondos antiguos de las bibliotecas italianas a la espera de ser identificados y examinados². Sin indagar en estos últimos, catalogándolos y contextualizándolos, no podemos tener una idea clara del alcance de la recepción italiana de nuestro teatro. Esto dificulta, además, la comprensión de lo que supuso la Comedia Nueva en el desarrollo del teatro europeo moderno, pues a menudo Italia jugó un papel fundamental en la difusión europea del mismo³. Buen ejemplo de ello nos lo proporciona el análisis del fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena, desconocido para la mayor parte de los hispanistas.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PRIN 2015 – Prot. 201582MPPM – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l’Europa: studio, edizioni di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

² Gracias al interés de diferentes estudiosos, en las últimas décadas han salido a la luz repertorios de manuscritos teatrales de los siglos XVII y primera mitad del XVIII que contienen numerosas obras derivadas del teatro español. Véanse, entre otros, Ciancarelli (1994); Castelli (1998).

³ El peso de Italia en la circulación europea del teatro clásico español está todavía por determinar. Sin embargo, algunos estudios dedicados a la recepción europea de Calderón muestran que muchas piezas del dramaturgo se difundieron en Francia y en el mundo de habla alemana por obra tanto de la labor de las compañías profesionales italianas como a través de las adaptaciones y refundiciones calderonianas de los dramaturgos italianos de la época. Véanse, entre otros, Merregalli (1978); Merregalli (1983); Franzbach (1982), Sullivan (1998); Pavesio (2000); Vuelta García (2004); Vuelta García (2019).

Salomé Vuelta García, University of Florence, Italy, salome.vueltagarcia@unifi.it, 0000-0003-1541-5674
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Salomé Vuelta García, *El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena*, pp. 399-420, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.21, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

La actividad teatral de Giovan Gioseffo Orsi

El fondo Orsi contiene los libros y papeles que el marqués Giovan Gioseffo Felice Orsi (1652-1733) donó en su lecho de muerte al amigo erudito Ludovico Antonio Muratori⁴. Junto a algunos autógrafos de obras de carácter teórico de Orsi, entre los que destacan las *Considerazioni sopra un famoso libro franzese intitolato La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Pisarrri, Bologna 1703), célebre respuesta crítica a la homónima obra del jesuita francés Dominique Bouhours (Mabre-Cramoisy, Paris 1687) que achacaba el mal gusto imperante a las literaturas española e italiana⁵, se hallan numerosas traducciones teatrales y otros papeles de carácter escénico derivados del teatro francés y español⁶.

Giovan Gioseffo Orsi fue un personaje relevante en la vida cultural de Bolonia, su ciudad natal. Miembro de importantes academias que renovaron el panorama literario de finales de siglo bajo las directrices de la Arcadia, Orsi cultivó desde joven la actividad teatral, incentivando la difusión y adaptación del teatro trágico francés⁷. Traductor de Pierre Corneille y Molière, entre otros, adaptó, dirigió y participó personalmente en la puesta en escena de numerosas obras teatrales, cómicas y trágicas, en casas privadas de Bolonia y alrededores, que eran recitadas por damas y caballeros nobles. Según narra Muratori, en juventud:

il marchese [...] si abbandonò a' più geniali divertimenti, e interruppe il corso de' suoi studi letterari. Quello specialmente in che egli si perdetto per qualche tempo fu il piacere delle commedie, le quali si recitavano in case private da' cavalieri e dame. Era egli occupato a fornire a se stesso, e a chiunque ne aveva bisogno, le dicerie occorrenti a' vari soggetti (Muratori, 1735: xli, paso citado en Perotti, 2004: 98).

⁴ El fondo Orsi se halla dentro del Archivo Muratoriano, que desde 1902 se conserva en la Biblioteca Estense de Módena. Una catalogación parcial del fondo se halla en L. Vischi, *Catalogo dell'Archivio Muratoriano. Indice dei nomi* (fichas sin datos de publicación que retoman la catalogación publicada por Vischi en 1872 con las integraciones de los bibliotecarios de la Biblioteca Estense).

⁵ Véase al respecto Viola (2001); Imbruglia (2012).

⁶ Véanse Ingegno Guidi (1974): un óptimo ensayo que aporta noticias importantes sobre la actividad teatral de Orsi y su *entourage* cultural; en las páginas 93-94, además, la estudiosa da un elenco - incompleto - de las traducciones de piezas españolas; Perotti (2004): en las páginas 113-120 se da un elenco de las traducciones, con la descripción de los manuscritos, que contiene algunos errores y omisiones; Cacho (2006: 280-281; 324-327): la hispanista no cita los dos estudios anteriores, pero aporta nuevos datos y corrige algunos errores.

⁷ Véase, además de Varano (2013), el perfil biográfico de Orsi delineado por Corrado Viola (Viola, 2001: 137-184), que se detiene en las múltiples facetas intelectuales del marqués. Sobre el importante papel de difusor del teatro clásico francés ejercido por Orsi es fundamental el ensayo de Simonetta Ingegno Guidi, citado en la nota precedente.

Las primeras noticias que tenemos sobre la actividad teatral del marqués se remontan a los años precedentes a su viaje a París, en 1686, con la puesta en escena de su traducción de la *Amalasonte* de Quineault y del *Cid* de Corneille – esta última en la residencia estiva de Villanova –, que representaron, además, los primeros intentos de renovación teatral en la ciudad emiliana, centro privilegiado, junto con Roma, de la difusión del teatro clásico francés a finales del siglo XVII (Ingegno Guidi, 1974: 67-69). A su regreso a Bolonia, Orsi cultivó el interés por dicho teatro con traducciones y adaptaciones de numerosas piezas francesas, suyas y de su *entourage* intelectual, en el que destacaban Pietro Antonio Bernardoni, Eustachio Manfredi y, especialmente, el dramaturgo Jacopo Martello (Ingegno Guidi, 1974: 69-73). Acudió también regularmente a las representaciones organizadas en los colegios jesuitas – como el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio – y mantuvo estrechos contactos con el mundo de las compañías de actores profesionales, dos ámbitos en los que se llevaban a escena numerosas obras derivadas del teatro español. Cuando se trasladó definitivamente a Módena, en 1712, se encargó de las fiestas y de la dirección del teatro ducal (Bertoni, 1922: 24, citado en Perotti, 2004: 98). De esta intensa actividad teatral queda constancia en la correspondencia que entabló con Muratori, que abarca desde 1694 hasta 1733, año de su muerte, y, materialmente, en el conspicuo número de obras y otros papeles teatrales que reunió a lo largo de su vida y donó al amigo erudito poco antes de morir.

Los manuscritos teatrales del fondo Orsi denotan claramente su uso escénico; los textos presentan, en efecto, numerosas correcciones, cancelaciones e integraciones debidas a su trayectoria en las tablas, como ya subrayó Simonetta Ingegno Guidi, que resaltó, además, el papel de Orsi en la labor de reescritura de estas obras:

Spesso mutile, adespote o prive di titolo, esse [las traducciones] presentano talvolta accanto al testo primitivo dovuto a qualche penna sconosciuta, numerose correzioni e rifacimenti dovuti alla mano del marchese, ispirati sovente ad una maggior indipendenza dall'originale e che fanno supporre una loro probabile nuova messa in scena modenese o bolognese (Ingegno Guidi, 1974: 84)⁸.

Los manuscritos derivados del teatro clásico francés, casi siempre anónimos, son numerosos. Junto a adaptaciones de obras de Pierre Corneille, como el *Orazio* o *Il Polieuto*, se hallan *Dell'Alessandro*, traducción de la obra homónima de Racine; un grupo de piezas derivadas de Molière, *La scuola delle donne*, *La Principessa d'Elide* y *Le Dottoresse*; *Gli illustri nemici*, versión de la comedia del mismo nombre de Thomas Corneille, y algunas traducciones de otros autores menos conocidos. Estas piezas han

⁸ Las mismas consideraciones, en este caso dedicadas exclusivamente a los textos del fondo derivados del teatro clásico español, se hallan en el estudio de Perotti (2004: 99).

sido analizadas someramente por Simonetta Ingegno Guidi, que ha individuado también la autoría de muchas de ellas, algunas de las cuales serían obra de Orsi (Ingegno Guidi, 1974: 84-90).

Los textos raramente nos proporcionan datos sobre su proveniencia y la fecha de composición, pero gracias al epistolario entre Orsi y Muratori y a otros documentos podemos localizar su representación en salones privados, academias, colegios jesuíticos y teatros públicos y privados de Bolonia, Módena y alrededores en un arco de tiempo que se extiende desde las últimas décadas del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII. Algunos fueron compuestos en la primera mitad del siglo XVII y formaron parte del repertorio de las compañías teatrales profesionales con las que el marqués tuvo estrecho contacto, como el *scenario Diamantina spirito folletto*, fechado en «Milano li 4 giugno 1649»⁹; constituyen, así pues, huellas de la paciente labor de recopilación que Orsi llevó a cabo a lo largo de toda su vida.

El teatro clásico español en el fondo Orsi

Las obras derivadas del teatro español conservadas en el fondo Orsi son casi una veintena y deparan numerosas sorpresas¹⁰. Cabe señalar, en primer lugar, que aunque varios manuscritos son traducciones fieles de los textos españoles de los que derivan, matizadas, a menudo, por una serie de modificaciones cuyo objetivo es adecuar la versión al contexto dramático en el que se llevaron a escena (Perotti, 2004: 101-102), en el fondo prevalecen los *soggetti e scenari*, tipologías textuales propias del teatro italiano de entonces que ofrecían una mayor libertad de reescritura¹¹. Además, hay que destacar su variedad y la presencia de adaptaciones provenientes de autores poco comunes o de los que no se conocen otras traducciones, como Antonio Hurtado de Mendoza y Diego Jiménez de Enciso¹². Predo-

⁹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 8 (en Cacho, 2006: 325, viene catalogado por error como perteneciente a la filza IX, fasc. 8). En la filza IX, fasc. 21, se hallan, además, algunos ejemplos de monólogos, diálogos, súplicas etc., aptos para su utilización en el desarrollo de determinadas escenas. Sobre este tipo de textos véase Perrucci (1961) (nueva edición: Perrucci, 2008).

¹⁰ En el apéndice con el que cerramos este ensayo se halla un elenco de los textos de este fondo derivados del teatro español con la identificación de los dramaturgos españoles y de los títulos de las piezas que han inspirado las versiones italianas.

¹¹ Ingegno Guidi (1974: 94), señala la preponderancia de este tipo de textos, aunque no se detiene a analizar las diferentes tipologías ni su proyección escénica.

¹² En las últimas páginas de *Il finto medico* de Angiola D'Orso (1669; adaptación de *El doctor Carlino* de Antonio de Solís y Rivadeneyra), se citan algunas obras de la famosa actriz de inminente publicación («Commedie Spagnole, tradotte da Angela Orso, quali si daranno alle stampe quanto prima»). Entre estas se hallaba *Gli eccessi del principe Carlo di Spagna*, probable adaptación de la comedia *El príncipe don*

minan, por otro lado, las comedias derivadas de Lope de Vega, que sobrepasan las de Calderón, lo que no era usual, sobre todo a caballo entre los siglos XVII y XVIII¹³. De Lope (o publicadas con su nombre) se retoman obras que no aparecen en otros repertorios de la época, como, por ejemplo, *Nunca mucho costó poco* o *Di mentira, sacarás verdad*¹⁴. Por si fuera poco, se hallan versiones desconocidas o consideradas perdidas de comedias muy apreciadas en la Italia de entonces, como *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón, que se difundieron fuera de la península italiana.

Esta variedad - y extrañeza - del repertorio de obras y autores españoles del fondo Orsi se explica si se toman en consideración las ediciones españolas que muy probablemente manejaron los traductores de estas versiones. Gran parte de las obras provendrían, en efecto, de cuatro textos, pertenecientes a la colección *Diferentes autores: la Parte XXII* «extravagante» (Pedro Verges-Jusepe Gonobart, Zaragoza 1630)¹⁵; la *Parte XXV* (Hospital de Nuestra Señora de Gracia-Pedro Escuer, Zaragoza 1632)¹⁶, la *Parte XXX* (Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza 1636)¹⁷ y la *Parte XXXI* (Imprenta de Jayme Romeu, Barcelona 1638)¹⁸; de tres de ellos se conservan ejemplares en Bolonia y Módena.

Carlos de Diego Jiménez de Enciso (*Parte XXVIII de Diferentes autores*, 1634) de la que no se conocen ejemplares. Franchi (1988: 416).

¹³ Esta preponderancia de Lope se subraya también en Perotti (2004: 101).

¹⁴ *Di mentira, sacarás verdad* (o *Di mentiras y sacarás verdad*) sería obra de Matías de los Reyes, que habría refundido un texto anterior de Lope. Véase Morley, Bruerton (1968: 456); Ziomek (2014: 234). No se conocen versiones italianas de estas obras. Véase el catálogo de las traducciones de Lope en Italia de Marchante Moralejo (2007: 41-76), publicado de nuevo en Marchante Moralejo (2009).

¹⁵ *Parte veinte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio* (1630). Es el único de los cuatro textos citados del que no se conservan ejemplares en Bolonia y Módena. La circulación italiana del volumen se atestigua, sin embargo, gracias a los ejemplares conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana y en la Biblioteca de la Accademia dei Lincei. Profeti (1988: 29-34).

¹⁶ *Parte veynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores* (1632). Respecto a las obras que nos interesan aquí, el volumen contiene *Amor, lealtad y amistad* y *Los celos en el caballo*. Un ejemplar de esta obra se halla en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, proveniente de la antigua Biblioteca Pontificia. Ver Profeti (1988: 45-52).

¹⁷ *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (1636). En este volumen se hallan *La dama duende*, *El marido hace mujer* y *Ofender con las finezas*. Se han conservado ejemplares de la obra en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (procedente de la antigua Biblioteca Pontificia) y en la Biblioteca Estense (Profeti, 1988: 85-91). Un ejemplar de la reedición de A. Grande, Sevilla 1638 se halla, asimismo, en la Biblioteca Estense (Profeti, 1988: 92-94).

¹⁸ *Parte treinta una de las mejores comedias que hasta oy han salido* (1638). El volumen contiene la comedia *Celos, honor y cordura*. En Bolonia (proveniente de la antigua Biblioteca Pontificia) también hay un ejemplar de esta Parte. Profeti (1988: 97-103).

De la *Parte XXII* proviene, seguramente, la mayoría de las obras derivadas de Lope o atribuidas al dramaturgo: *Amar sin saber a quién*; *Amistad y obligación*; *La carbonera*; *Di mentira, sacarás verdad* y *Nunca mucho costó poco*. De las cuatro últimas se conserva un breve resumen en prosa que en un par de folios nos da la trama de la obra de Lope en italiano, sin atender a la tripartición dramática de la comedia ni proporcionar referencias escénicas o describir las acciones pormenorizadamente. En los manuscritos esta tipología textual se denomina *argomento* y constituiría el paso preliminar a cualquier tipo de actividad traductora; no por casualidad los textos de Lope citados se hallan casi todos en un mismo fascículo, como si se hubiera llevado a cabo una disección de las comedias de la *Parte XXII* de *Diferentes autores* que se deseaba traducir¹⁹.

En el caso de *Amar sin saber a quién*, contamos, en cambio, con dos textos que nos proporcionan valiosas informaciones sobre la labor traductiva del anónimo adaptador y nos dan la certeza de su puesta en escena: un *soggetto* y una traducción en prosa de la obra que fue recitada en una casa privada de Bolonia, casa Casali, en 1708²⁰. Como se sabe, el *soggetto* era un texto en prosa en el que se daba cuenta pormenorizada de la trama de la comedia, de las entradas y salidas de los personajes y de las indicaciones escénicas necesarias para su puesta en escena, incluidos los *lazzi* o acciones estereotipadas. Se trataba de una modalidad de escritura previa a la representación de la comedia que servía para preparar el trabajo escénico de los actores y que constituía generalmente una reescritura teatral de obras anteriores, «una riscrittura scenica di scritture» (Testaverde, 1988: 34). A partir del *soggetto* se procedía a la composición de los diálogos de los personajes, lo que se denominaba «distendere il soggetto», con la memorización del texto por parte de los actores, como en el caso de *Amar sin saber a quién*, donde junto al *soggetto* tenemos también la traducción; o bien a la puesta en escena *all'improvviso*, que se llevaba a cabo – según la terminología de entonces – «concertando il soggetto», ensamblándolo, sin un texto prefijado, entre los miembros de la compañía profesional o academia en base a una serie de acciones codificadas, tanto trágicas como cómicas, y al bajaje escénico de los actores²¹.

¹⁹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza 11, fascículos 11 (*La carbonera*, *Di mentira, sacarás verdad* y *Nunca mucho costó poco*) y 12 (*Amistad y obligación*).

²⁰ *Amare senza sapere chi*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 11 (*soggetto*) y filza IX, fasc. 14 (traducción). Para la fecha y el lugar de representación de la versión véase Ingegno Guidi (1974: 75).

²¹ Véase Testaverde (1988: 31-38) y Ferrone (2014: 243-255). Si Simonetta Ingegno Guidi (1974: 94) alude vagamente a *argomenti* y *scenari*, Olga Perotti (2004: 113-120) utiliza invariablemente (y de forma errónea) el término *argomento* a la hora de catalogar dichos textos. Sin embargo, como muestran los manuscritos, estos últimos se dividen en traducciones en prosa, *argomenti*, *soggetti*, *scenari* y *parti scannate*, variedades textuales diferentes que remiten, en algunos casos, a prácticas escénicas como la del *improvviso*, sin equivalencia con la práctica escénica de gran parte de los

El examen del *soggetto* y de la traducción de *Amar sin saber a quién* conservados en el fondo Orsi nos permite adentrarnos en el laboratorio del traductor. A la hora de llevar a cabo esta versión se redactó, en primer lugar, un *soggetto* que mantenía fielmente el nombre de los personajes y la trama de la comedia. En este texto las secuencias protagonizadas por el gracioso Limón y demás personajes subalternos consentían que los actores echaran mano al propio repertorio de *lazzi* o acciones cómicas estereotipadas, como demuestran las referencias al «lazzo di mettere in difidenza la dama incognita» y a los «lazzi della mula», entre otras. Sin embargo, y sin desdeñar el bagaje escénico de los actores a la hora de interpretar dichos pasos, también en estos casos se tuvo muy en cuenta el texto original.

Una vez redactado el *soggetto*, el traductor compuso los diálogos en prosa de la traducción siguiendo fielmente, en un primer momento, las informaciones contenidas en aquel. Como ya hemos adelantado arriba, en las escenas que contenían *lazzi* los diálogos de los personajes reproducían *grosso modo* los de la comedia española. Así, por ejemplo, el divertido diálogo en la cárcel de Toledo entre los delincuentes Sancho, Cespedosa y Rosales y el gracioso Limón, encarcelado junto a su amo, el caballero sevillano don Fernando de Aguilar, que en el *soggetto* aparecía con la indicación «scena tutta di lazzi»²², se mantenía bastante fielmente en la traducción. En esta última, como era habitual, el traductor introdujo pequeños ajustes de carácter sociocultural con los que se pretendía adecuar el texto a las expectativas del nuevo público. Es el caso, entre otros, de la sustitución de las referencias al Romancero que hace la criada Inés en las primeras secuencias de la pieza de Lope con ejemplos extraídos del *Decameron* de Boccaccio. Esta versión, sin embargo, fue sometida posteriormente a una minuciosa revisión que cancelaba los calcos sintácticos y léxicos y los sustituía con términos y giros lingüísticos más adecuados para su puesta en escena. Además, se limaron ulteriores referencias socioculturales con miras a su nuevo contexto escénico, como el lugar en el que inicia la acción, el castillo de Cervantes a las afueras de Toledo, que se sustituye por «castello vecchio» y el nombre de algunos personajes (Leonora y su sierva Inés, que pasan a ser Leonora y Martina). El resultado final de dichas correcciones se quiso pasar a limpio, como versión definitiva y apta para llevar a escena²³.

Cabe subrayar que, al margen del alto número de obras de Lope - o atribuidas a él - contenidas en la *Parte XXII* de *Diferentes autores*, lo cierto

otros teatros europeos. Estudiar la recepción italiana del teatro clásico español entraña, por encima de todo, adentrarse en los métodos de escritura teatral de las tablas italianas de entonces y en sus implicaciones escénicas.

²² *Amare senza sapere chi, soggetto*: c. 65v.

²³ La versión en limpio no se llegó a acabar, interrumpiéndose en la escena 15 del primer acto (*Amare senza sapere chi*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 14, cc.1r-14v; la traducción completa, que contiene las correcciones estilísticas y escénicas encima de la primera versión más literal, aparece a partir de la c. 15r hasta la 54r).

es que Orsi y sus colaboradores tuvieron un particular interés por el Fénix. Lo demuestra, por ejemplo, la presencia entre los papeles del marqués de la comedia *L'amico per forza*, versión italiana de la homónima comedia de Lope, de la que se halla otro ejemplar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia²⁴. El ejemplar modenés, anónimo, es sustancialmente idéntico al manuscrito florentino, cuyo autor, según Carmen Marchante Moralejo, fue el abogado holandés Teodoro Ameyden, apasionado traductor de Lope²⁵. La estima de Orsi por la obra dramática de Lope se desprende, asimismo, de los tomos de comedias del autor que se hallaban en la biblioteca del marqués, en la que el teatro español, y el de Lope en especial, ocupaba un lugar relevante²⁶.

La Parte XXV de la colección *Diferentes autores* explicaría, a su vez, el hallazgo en el fondo Orsi de la comedia *Gelosia nel cavallo*, derivada de la homónima *Los celos en el caballo* de Diego Jiménez de Enciso, de la que no se conocen otras adaptaciones italianas²⁷. El ejemplar de esta parte de comedias que se conserva en la Biblioteca universitaria de Bolonia proviene de la antigua Biblioteca Pontificia, lo que no sorprende porque a finales del siglo XVII y durante las primeras décadas del XVIII, en los colegios boloñeses regentados por jesuitas a los que acudían alumnos pertenecientes a la nobleza se adaptaron numerosas obras derivadas del teatro español en cuya reescritura participaron activamente algunos religiosos. De esta actividad queda constancia en las cartas que Orsi envió a Muratori²⁸ y entre

²⁴ Florencia, Biblioteca Riccardiana, ms. 3471. Véase, al respecto, Castelli (1998: 135).

²⁵ Marchante Moralejo (2007: 44-45; 77-88) en el que la autora analiza dicha versión. Sobre las traducciones de comedias de Lope de Vega por parte de Teodoro Ameyden véase Profeti (1996c); Grilli (2016).

²⁶ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza V, fasc. 11 («Inventario de' Libri del Marchese Gio: Gioseffo Orsi fatto nel Xdembre [dicembre] del 1711 per ordine di Cognomi o di Nomi...»). Según consta en el *Inventario* – parcialmente reproducido, por lo que atañe a las obras españolas, en Perotti (2004: 112-113) –, en la biblioteca de Orsi, que contenía muchas obras teatrales, predominaban los volúmenes de comedias de Lope (cuatro tomos; otros cinco, denominados genéricamente *Comedie spagnuole*, podrían pertenecer a la colección *Diferentes autores*, lo que explicaría el alto número en él de piezas derivadas de algunos volúmenes de dicha serie).

²⁷ *Gelosia nel cavallo*, ms. Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 7.

²⁸ El 16 de febrero de 1705 Orsi escribe con entusiasmo al amigo Muratori a propósito de dos tragedias a cuya representación ha asistido: el *Ciro*, del jesuita Charles de la Rue, y *Casimiro*, del religioso Pier Francesco Bellati, adaptación de una obra calderoniana que Orsi define «la più bizzarra, la più ingegnosa, e la più vivace del mondo»: Cottignoli (1984, 224-225); paso reproducido en Ingegno Guidi (1974: 75) y Perotti (2004: 106, según la cual se trataría de la versión italiana de *Afectos de odio y amor* de Calderón, imaginamos que por el nombre de Casimiro, personaje de la citada comedia calderoniana que da el título a la versión italiana). Muratori mostró gran interés por dichas obras, por lo que Orsi, que conocía y frecuentaba al padre Bellati, intentó conseguir una copia, de ahí la presencia en el fondo de algunas de las versiones del jesuita.

sus papeles teatrales, que contienen el programa de sala de dos obras de Agustín Moreto representadas en el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval de 1706 y 1707: la *Dantea, regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze*, de *Industrias contra finezas*, y *Enrico, o sia Il miglior amico è il re*, de la homónima comedia del autor español²⁹. Como era habitual en este tipo de textos, imprimidos para que los espectadores pudieran seguir mejor la representación, de ambas obras se especifica la trama de las tres jornadas, el nombre de los actores y el programa de los bailes. A propósito de la *Dantea*, el 11 de febrero de 1706, Orsi, escribiendo puntualmente al amigo Muratori - ávido de noticias sobre las últimas novedades teatrales boloñesas -, resaltó el papel del traductor, el jesuita Pier Francesco Bellati:

Inmenso [éxito] ne ha una commedia spagnuola di Agostino Moreto intitolata Dantea, ove sono acutezze mirabili, ma principalmente due o tre scene in cui ha mano il p. Bellati rapiscono gli ingegni de' savi e de' pazzi ed arrivano a obbligar le dame a un silenzio e a un'attenzione, a cui non è mai arrivato il loro sesso (Cottignoli, 1984; paso reproducido en Ingegno Guidi, 1974: 75 y Perotti, 2004: 107).

De Moreto en el fondo Orsi se conserva también el *soggetto Orgoglio contro orgoglio*, derivado de *El desdén con el desdén*, una comedia que gustó mucho a los dramaturgos italianos de los siglos XVII y XVIII y fue adaptada a diversos géneros teatrales³⁰. La versión italiana de *El desdén con el desdén* a la que alude este *soggetto* debió representarse en el mismo ámbito teatral, el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio, durante el carnaval

²⁹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 15: *Argomento e scenario della Dantea regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alla finezze. Opera famosa di don Agostino Moreto tradotta dallo spagnolo, e recitata nel Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio nelle vacanze del Carnevale dell'Anno 1706* (Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, Bologna 1706) y *Argomento e scenario dell'Enrico, o sia Il miglior amico è il Re, opera famosa di D. Agostino Moreto tradotta dallo spagnuolo, e recitata nel Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio nelle Vacanze del Carnevale dell'Anno 1707* (Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, Bologna 1707). La versión de *La Dantea* que se puso en escena en 1706 en el citado colegio boloñés se publicó en Bolonia en 1713 (*La Dantea regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze. Opera famosa di D. Agostino Moreto. Tradotta dallo spagnolo*, Longhi, Bologna 1713) y se difundió a través de la red teatral de los colegios de nobles regentados por jesuitas, como el prestigioso Collegio dei Nobili de Parma (en Alviti, Vaccari, 2016: 192-201, se alude a la representación de la obra en el Collegio dei Nobili de Parma y se estudia la edición de la obra, analizándola por error como un libreto).

³⁰ *Orgoglio contro orgoglio*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 12. Sobre las traducciones y reescrituras italianas de esta pieza de Moreto en los siglos XVII y XVIII véase Profeti (2012); Profeti (2014); Alviti, Vaccari (2016: 190-192).

de 1707, junto con la ya mencionada traducción de Moreto, *Enrico, o sia Il miglior amico è il re*³¹.

Volviendo a la citada adaptación anónima de *Los celos en el caballo* de Diego Jiménez de Enciso, cabe decir que se trata de una traducción en prosa en tres actos fiel al texto español, sin cortes ni interpolaciones, y que no presenta tachaduras ni otras intervenciones textuales. Mas allá de los cambios debidos al paso del verso a la prosa, el traductor se limita a adecuar el nombre del gracioso y demás criados al italiano, valiéndose para ello de máscaras típicas de la denominada *Commedia dell'arte*, como Scapino y Zaccagnino, a las que se concede, sin embargo, poca libertad de movimiento.

De la *Parte XXX* de la colección *Diferentes autores* - de la que perviven ejemplares tanto en la Biblioteca universitaria de Bolonia, provenientes de la antigua Biblioteca Pontificia, como en la Biblioteca Estense de Módena - proceden probablemente el anónimo *soggetto Il marito fa la moglie* y la traducción del mismo nombre derivados de *El marido hace mujer y el trato muda costumbres* de Antonio Hurtado de Mendoza³². A diferencia de los otros conservados en el fondo, el *soggetto* de esta pieza de Hurtado de Mendoza es un texto muy amplio, de cuarenta y dos folios, en el que se desmenuza pormenorizadamente la trama de la comedia española. El *soggetto* y la traducción italiana de *El marido hace mujer* corroboran el método traductivo ya mencionado en el caso de *Amare senza sapere chi*: se parte de un *soggetto* fiel a la comedia española; sobre esta base inicial se redactan los diálogos de la traducción con una primera adecuación cultural y escénica al nuevo público y, por último, se revisa el texto desde el punto de vista lingüístico, corrigiendo calcos y mejorando el estilo en general. Al igual que en el caso de *Amare senza sapere chi*, esta última 'puesta en limpio' de la versión ha quedado incompleta.

Además, en el fondo Orsi se han conservado también algunas escenas en español del primer acto de otra comedia presente en la *Parte XXX*, *Ofender con las finezas* de Jerónimo de Villaizán³³. Junto a la transcripción manuscrita de dichas escenas se halla un elenco de vocablos españoles del texto de Villaizán de los que se ofrece la traducción italiana registrada en el *Vocabulario italiano y español* de Lorenzo Franciosini, instrumento lexicográfico imprescindible para los traductores italianos de la época³⁴. La

³¹ En su epistolario con Muratori, Orsi alude a dos obras derivadas del teatro español traducidas por los padres jesuitas y representadas en el Collegio dei Nobili San Francesco Saverio en febrero de 1707, durante el carnaval. El 3 de marzo del mismo año Orsi escribe al amigo: «Il *Desdén* etc., qualora si possa metterlo insieme, sarà a disposizione di Lei» Cottignoli (1984: 358).

³² Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 19 (*soggetto Il marito fa la moglie*) y filza XI, fasc. 19 (*Il marito fa la moglie*: traducción en prosa).

³³ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 16.

³⁴ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 16. Véase, al respecto, Vuelta García (2014).

mayor parte de los términos se refieren a las agudezas del gracioso Desván, que presentaban dificultad de comprensión. Estos papeles son de gran interés porque arrojan luz sobre el método empleado por el anónimo autor, el cual, teniendo delante el texto de Villaizán, lo disecciona palabra por palabra para su mayor comprensión y futura labor de adaptación. Este método de traducción, que, después de haber redactado un *soggetto*, retoma la comedia española y lleva a cabo una versión en italiano en la que se reproducen literalmente los parlamentos de los personajes, incurriendo por ello inevitablemente en numerosos calcos – tanto léxicos como sintácticos –, se toma, como hemos visto en el caso de *Amare senza sapere chi e Il marito fa la moglie*, como una fase intermedia que requiere modificaciones para su puesta en escena. Así lo especifica Baltasar Suárez, traductor de *Carlos el perseguido* de Lope, otra de las obras conservadas en este fondo – no identificada por la crítica –, en dos notas manuscritas al final del segundo y tercer acto de su versión:

Tutte queste scene possono essere assai migliorate, e l'assicuro ch'io neanco l'ho lette doppo scritte, perciò lascio al suo prudentissimo giudizio di correggerle; e si ricordi quando l'ha copiate di rimandarmele, e il 3 atto è il meglio di tutti³⁵.

Signor mio: Gli mando il terzo atto della commedia di Lope e, perché sono stato giusto su lo spagniolo, tutte le scene si possono migliorare e aggiungere il ridicolo, che a loro sarà facile. Si ricordi di rimandarmele, e io fra tanto comincio a cavare la Commedia del Molino, che subito gliela manderò, ma però se prima me ne rimanda una di queste, e la reverisco, me n'accusi la ricevuta. Affmo. Servitore Baldr. Suares³⁶.

Baltasar Suárez (1623-1666), noble perteneciente a una de las familias de origen hispánico más importantes de Florencia, fue un asiduo traductor del teatro clásico español, como resulta de la segunda de las anotaciones transcritas arriba, en la que, una vez enviado el tercer acto de su versión de *Carlos el perseguido*, anunciaba su inminente labor de adaptación de *La comedia del molino*, incluida, como la anterior, en la *Primera parte* de Lope³⁷. Nacido en Módena durante la estancia en dicha ciudad de su padre Ferdinando, *gentiluomo di camera* del granduque Ferdinando I de' Medici, Baltasar Suárez debió mantener contactos con los intelectuales y literatos de

³⁵ B. Suárez, *Carlo perseguido*, ms., Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1, inser. 4, c. 44r.

³⁶ B. Suárez, *Carlo perseguido*, ms., Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1, inser. 4, c. 59r.

³⁷ El verbo *cavare* al que alude Suárez es sinónimo, en este caso, del italiano *tradurre*, traducir. Sobre *La comedia del molino* de Lope de Vega, véase L. de Vega, *La comedia del molino*, en Vega Carpio (1997: 1547-1686) (edición de P. Campana). Suárez disponía seguramente de un ejemplar de la *Parte primera* de Lope.

la ciudad mucho tiempo después de haberse establecido en Florencia, por lo que no sorprende la presencia de un manuscrito suyo entre los papeles recopilados por el marqués Orsi. El manuscrito de su versión de *Carlos el perseguido*, obra de Lope que circuló ampliamente en Italia dando origen a varias adaptaciones, muestra dos estadios textuales: el primero, con numerosos calcos léxicos y morfosintácticos, y un segundo, posterior y probablemente llevado a cabo por otra mano, en el que se realizan numerosas tachaduras y sustituciones de dichos calcos por expresiones y giros sintácticos más adecuados, con vistas a una eventual inminente puesta en escena³⁸. Aunque nos hallamos ante una adaptación fiel de la comedia de Lope, en *Carlo perseguido* (al igual de cuanto hemos visto en las otras adaptaciones que hemos considerado anteriormente) Suárez llevó a cabo algunas modificaciones que acercaban la traducción al nuevo contexto escénico y dramático, como la sustitución de los criados por máscaras de la *Commedia dell'arte*, Zaccagnino y Mescolino, y la inserción de interpolaciones explicativas y de carácter sensacionalista, sobre todo al final de la comedia, donde, con un cierto regodeo sentimental, se aclaraban los nudos del enredo y se otorgaba un papel mayor al hijo de Carlo y Leonora, Grimaldico, que intercedía a favor de la malvada duquesa Cassandra³⁹.

La misma fidelidad al texto español que tanto preocupaba a Baltasar Suárez para la puesta en escena de su versión de Lope la encontramos en *Amore, lealtà e amicizia. Opera spagnuola del Dottor Giovanni Perez de MonteAlbano* del actor profesional Francesco Antonazzoni, *in arte* Ortensio, conservada también en nuestro fondo⁴⁰. La comedia española, de atribución dudosa, fue publicada a nombre de Montalbán en la *Parte segunda* de sus comedias y en la *Parte XXV* de *Diferentes autores*, edición, esta última, de donde la retomó el actor italiano (Vuelta García, 2018: 130-131). Francesco Antonazzoni ejerció su profesión de actor en la primera mitad del siglo XVII, fundamentalmente en Florencia, donde formó parte, entre 1613 y 1622, de la célebre compañía teatral de los Confidenti – dirigida por Flaminio Scala bajo la protección de Giovanni de' Medici – con el papel de *secondo innamorato*, concluyendo su carrera como *capitano*. Al igual que otros actores profesionales italianos del siglo XVII, Antonazzoni compaginó su presencia en las tablas con la labor de traductor de comedias españolas. Su versión circuló en Italia tanto entre las compañías profesionales como en el vivaz mundo de las academias, incluso muchos años después de la muerte del actor. En Florencia, hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII, se representó en la academia de los Sorgenti una

³⁸ Ejemplos de dichas intervenciones pueden verse en Vuelta García (2014: 245-247).

³⁹ B. Suárez, *Carlo perseguido*, ms., Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1, inser. 4, cc. 52v-57v.

⁴⁰ Francesco Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicizia*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 10.

reescritura de esta comedia de Antonazzoni con vistas al nuevo contexto escénico y a los gustos de la época⁴¹. Orsi, que, como sabemos, reunió a lo largo de su vida piezas de las más variadas fechas y procedencias, obtendría la traducción de Antonazzoni por sus contactos en ambos ámbitos teatrales. En el epistolario que entabla con Muratori, el marqués muestra la estrecha relación que tenía con el mundo de las compañías profesionales y su papel de supervisor y organizador de espectáculos académicos en los que se requería la asistencia y la colaboración de actores profesionales⁴². Además, en dichas cartas, Orsi revela la profunda amistad que le unía al noble dramaturgo florentino Ludovico Adimari, autor de comedias y libretos de derivación española como *Le gare dell'amore e dell'amicizia* e *Il carceriere di sé medesimo*, inspirados en *Duelo de amor y amistad* de Jacinto de Herrera y Sotomayor y *El alcaide de sí mismo* de Calderón de la Barca, por lo que no sería descabellado hipotizar que Orsi hubiera obtenido algunos textos teatrales a través de Adimari⁴³.

El cuarto y último texto de la colección *Diferentes autores* que hemos citado arriba, la *Parte XXXI*, contiene la comedia anónima *Celos, honor y cordura*, de la que se conserva en el fondo Orsi una versión en prosa no identificada hasta el momento por la crítica⁴⁴. Al igual que ocurre con las demás traducciones, la versión italiana sigue de cerca el hipotexto y mantiene el nombre de los personajes principales, adecuando, como era usual, el nombre del gracioso a la práctica teatral italiana (el Mostacho

⁴¹ *Amore, lealtà et amicizia. Opera spagniola del Dottore Giovanni Perez de Monte Albano*, ms., Florencia, Biblioteca Riccardiana, 3467, cc. 164r-189r. La reescritura contiene un prólogo (cc. 165r-166r) en el que se alude a la puesta en escena de la comedia en la academia de los Sorgenti de Florencia y al peligro que suponía recitar obras de origen español para actores que fueran inexpertos. El manuscrito aparece descrito en Castelli (1998: 130). Para un análisis de dicha versión florentina en relación con la adaptación de Antonazzoni véase Vuelta García (2018: 125-141).

⁴² Como en el caso del actor profesional Giuseppe Sondra, *in arte* Flaminio, del que Orsi diserta ampliamente con Muratori en relación a su papel de supervisor y ayudante escénico de una academia teatral boloñesa del *entourage* del marqués, refiriendo desde Bolonia, el 25 de enero de 1706: «Il Sondra resta qui con suo vantaggio, perché assiste ancora ad un'altra Compagnia d'Accademici, oltre la protetta dal senatore Isolani» (Cottignoli 1984: 297).

⁴³ En el epistolario se alude a las estrechas relaciones entre Orsi y Ludovico Adimari desde 1697 hasta el 8 de junio de 1703, cuando Orsi refiere al amigo Muratori: «al signor marchese Adimari, da cui vorrei l'onore d'essere considerato, come in fatti lo sono, suo gran servitore et estimatore» (Cottignoli, 1984: 180). Sobre las dos citadas traducciones de Adimari véanse Profeti (1996b); Profeti (1996a); Usula (2016) y el ensayo de Ilaria Resta en este volumen.

⁴⁴ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 8 (el texto carece de título). La Barrera atribuyó *Celos, honor y cordura* al dramaturgo Antonio Coello, sin prueba alguna. Se conocen varias puestas en escena de esta comedia en 1637, tanto en teatros públicos como en el palacio del Buen Retiro de Madrid. Ver *Catcom. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.

español pasa a ser Picariglio). Vale la pena señalar, a este respecto, que entre las adaptaciones de piezas españolas de la actriz Angiola D'Orso se hallaba una con el título de *Gelosia, Onore e Prudenza*, de la que no se conocen ejemplares⁴⁵.

Una de las sorpresas más interesantes que nos depara el estudio del fondo Orsi es el hallazgo de algunos textos derivados de *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón⁴⁶ provenientes de dos compañías de célebres actores profesionales de Bolonia y Módena que ejercieron en Francia y tuvieron estrecho contacto con el marqués: la del actor boloñés Giovanni Andrea Cavazzoni Zanotti (1622-1695), *in arte* Ottavio, al servicio del duque de Módena del 1647 al 1652 y miembro de la *Comédie-Italienne* de París desde 1656 hasta 1684, año en que volvió a Bolonia, entrando en el *entourage* de Orsi⁴⁷; y la del modenés Luigi Riccoboni (1676-París, 1753), *in arte* Lelio, que tuvo como mentor a Orsi hasta su traslado a París en 1716 como director de la compañía de comediantes italianos al servicio del rey⁴⁸. Apasionados cultivadores del teatro trágico francés, en la formación de ambos tuvo gran cabida el teatro español, como se desprende del repertorio juvenil de Luigi Riccoboni, que el actor se vio obligado a replicar a su llegada a París⁴⁹.

Entre las obras que Riccoboni puso en escena en el parisino Hôtel de Bourgogne se hallaba *La casa con due porte*, «comédie italienne en trois

⁴⁵ La comedia aparece en un elenco de «Commedie Spagnole, tradotte da Angela Orso, quali si daranno alle stampe quanto prima» que se halla en las últimas páginas de *Il finto medico*, junto con la ya citada *Gli eccessi del principe Carlo di Spagna*. Ver Franchi (1988): 416.

⁴⁶ Merece la pena señalar que ambas comedias de Calderón fueron publicadas en la *Parte XXIX* de *Diferentes autores* (1636), de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Estense de Módena: Profeti (1988: 79-85).

⁴⁷ Sobre este importante actor, amigo y traductor de Corneille, véase Longo (1979).

⁴⁸ La bibliografía sobre este actor ha crecido mucho en los últimos años, con estudios dedicados tanto a su actividad de actor como a la posterior de teórico e historiador teatral. Véase la ficha del actor en Ferrone (2014): 204-216 y, para un panorama de conjunto de su relación con el teatro clásico español, Vuelta García (2019: 121-137).

⁴⁹ Mucho antes de ser el director de los *Comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, Luigi Riccoboni representaba ya el papel de primo innamorato con el nombre de Lelio, primero en la compañía de Teresa Corona Costantini, *in arte* Diana (actriz que en torno al 1681 formaba parte de la compañía teatral del duque de Módena), más tarde en la que creó junto a su mujer, Elena Balletti, Flaminia en las tablas, e inició su actividad como dramaturgo adaptando para la escena obras derivadas del teatro español, entre las cuales *La Griselda*, *Il principe geloso*, *La vita è un sogno* y muy probablemente piezas derivadas de Calderón que más tarde llevaría a escena a su llegada a París, como *La casa con due porte*. Riccoboni se vio obligado a retomar dichas obras a su llegada a París en contra de su voluntad, porque era lo que le pedía el público francés. Véase, al respecto, De Courville (1943: 45-80) y De Courville (1945: 79-96); De Luca (2011).

actes», representada el 22 de junio de 1716, pocos días después de la llegada del actor a París (De Luca, 2011: 81). De este texto, que se creía perdido, se conservan en el fondo Orsi un *scenari* intitulado *La casa con due porte*, algunos papeles de actor o *parti scannate* y varias escenas de la traducción en prosa *Nella casa con due porte* disgregadas en varios códices⁵⁰. El *scenari*, tipología textual cuya finalidad principal era la de recordar a los actores sintéticamente la trama, el orden de las acciones y la introducción de *lazzi*, diálogos y eventuales monólogos (que no aparecían explicados ni transcritos, como ocurría, en cambio, a menudo en el *soggetto*), sigue de cerca el enredo de la homónima comedia calderoniana y está muy atento a los aspectos escénicos, fundamentales en dicha pieza. Presenta, sin embargo, algunas modificaciones dictadas por la composición de la compañía teatral, como la inserción de una tercera trama amorosa protagonizada por las máscaras del Dottore y el Magnifico, que se piden mutuamente la mano de sus hijas, o la sustitución de los criados por máscaras de la *Commedia dell'Arte*: Briguela, máscara originaria de Bérgamo que tiene el papel de criado astuto y sin escrúpulos, en lugar de la criada Silvia, y Bertolino, máscara de segundo *zanni*, caracterizado por un mixto de inocencia y astucia, en lugar de Calabazas, el criado de Lisardo en Calderón⁵¹. Este *scenari* está conectado, a su vez, con la traducción en prosa, de la que se han conservado algunas escenas bastante fieles al texto original protagonizadas, fundamentalmente, por la segunda pareja protagonista, don Félix y doña Laura⁵². Ambos textos dejan constancia de representaciones de la comedia de Calderón anteriores a la puesta en escena parisina de 1716 a cargo de Riccoboni y su compañía y nos permiten conocer qué tipo de versión se representó en tales ocasiones.

Junto a estos vestigios de *Casa con dos puertas*, en el fondo Orsi se hallan, además, algunos fragmentos de una versión italiana en prosa de *La dama duende* desconocida hasta el momento. El texto, intitulado *Nella dama demonio*, tiene entre sus personajes principales a Ottavio, bajo cuyo nombre se esconde muy probablemente el mencionado actor Giovanni Andrea Zanotti, con quien Orsi mantuvo relaciones estrechas⁵³. El nombre

⁵⁰ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1 (fragmentos de la traducción en prosa *Nella casa con due porte* y diferentes papeles de actor); filza XI, fasc. 12 e fasc. 13 (fragmentos de la traducción en prosa); filza XI, fasc. 14 (*scenari* *La casa con due porte*).

⁵¹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 14 (*La casa con due porte*, *scenari*). Este *scenari* presenta puntos de contacto con otro de ámbito napolitano, conservado en el *Gibaldone comico de soggetti* de Casamarciano. Véase, al respecto, Vuelta García (2020).

⁵² Junto a las *parti scannate* protagonizadas por estos dos personajes, se hallan también vestigios de escenas que conciernen a la primera pareja protagonista, Lisardo y Marcela en Calderón, o a personajes subalternos, Vuelta García (2020).

⁵³ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 13. Sobre las relaciones entre Orsi y Zanotti, véase Ingegno Guidi (1974: 67-69).

de arte del célebre actor, en efecto, se halla entre los personajes del *scenariorio* *La dame diablesse*, conservado en la Biblioteca Nacional de París, que fue puesto en escena en París entre 1683 y 1688, cuando Zanotti se encontraba en Francia, como han remarcado los estudiosos que se han ocupado de dicho *canovaccio* (Colajanni, 1970: 3-20). La versión italiana de este *scenariorio* se consideraba perdida, al igual que no se conocen ejemplares de *Arlequin persecuté par la dame invisible / La dama demonio*, pieza representada por Luigi Riccoboni en París el 25 de mayo de 1716, que, a decir de la crítica, debió de inspirarse en *La dame diablesse* (De Luca, 2011: 72). Cabe resaltar, sin embargo, que los amplios fragmentos de *Nella dama demonio* conservados en el fondo Orsi muestran notables puntos en común con el manuscrito parisino. En ambos casos, en efecto, los dos hermanos de doña Ángela de la versión calderoniana son suplantados por un padre, el Dottore, y un hermano, que en nuestro caso toma el nombre de Silvio. El Dottore, además, está enamorado de Ippolita, la dama que ama su hijo y que correspondería a la Beatriz calderoniana. Es necesario señalar, por otro lado, que la versión italiana resulta más cercana al texto español que la francesa, como se desume de la primera escena en la que, al igual que en Calderón, Ottavio y su criado Tortellino llegan a la ciudad (en este caso Nápoles, no Madrid) en el momento en que se celebra una fiesta en la corte. En el *scenariorio* francés, en cambio, los primeros momentos de la *pièce* están protagonizados por el Docteur, padre de Cintio y Aularia (la doña Ángela calderoniana), su criado Mezetin, y «les ennemis du docteur», que pretenden maltratar al Docteur. Octave y su criado Arlequin lo impedirán acudiendo en su ayuda (Colajanni, 1970: 5-6).

Un mismo entorno cultural, que en juventud gravitaba en torno al *entourage* teatral boloñés y modenés de Orsi, y más tarde en París, en el teatro de los italianos, une a estos dos actores emilianos, cuya estrecha relación con Orsi ha permitido la conservación entre sus papeles de versiones italianas de estas dos comedias de Calderón desconocidas o consideradas perdidas⁵⁴.

Gracias a la heterogeneidad de los materiales que contiene y a la luz que arroja sobre técnicas traductivas y vías de penetración y circulación de sus textos, el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena se configura, por tanto, como un testimonio de crucial importancia para comprender el alcance de la difusión del teatro del Siglo de Oro en Italia hasta bien entrado el siglo XVIII – tanto en el mundo de las compañías profesionales como en el de los aficionados –, así como el papel clave que jugó este país en la difusión europea de la Comedia nueva.

⁵⁴ El teatro clásico español – lo recordábamos al inicio de estas páginas – circuló en Francia, en los países de habla alemana, en Inglaterra, en gran parte gracias a las compañías teatrales profesionales italianas. Rastrear los pasos de los actores profesionales italianos – y estudiar, cuando los haya, los textos que nos han dejado – supone comprender gran parte de la relevancia que tuvo la Comedia Nueva en el desarrollo del teatro europeo moderno.

*Catálogo de las obras derivadas del teatro español del fondo Orsi*⁵⁵

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO:

Casa con dos puertas, mala es de guardar:

Nella casa con due porte (filza IX, fasc. 1; filza XI, fasc. 12 y 13): traducción en prosa y en tres actos, incompleta. Algunas escenas de esta versión, conservadas en la filza XI, fasc. 13, se hallan entremezcladas con la adaptación *Nella dama demonio*, con la que comparten también el nombre de los personajes. En el primer código (filza IX, fasc. 1) se hallan varias *parti scannate*, correspondientes a la segunda pareja protagonista Silvio e Ipolita (don Félix y doña Laura en Calderón).

La casa con due porte (filza XI, fasc. 14): *scenario*. Los nombres de los personajes no coinciden con los de la versión en prosa. Sin embargo, este texto está conectado con el anterior.

La desdicha de la voz

La disgrazia della voce (filza IX, fasc. 4): *soggetto* dividido en tres actos. Los personajes conservan los nombres de la comedia española pero italianizados. Se señalan los lugares en los que transcurre la acción («quarto di Beatrice», «quarto d'Isabella»...), los momentos musicales y los *lazzi* («lazzo del picchetto», «lazzo del limbo»...).

La dama duende

Nella dama demonio (filza XI, fasc. 13): traducción en prosa incompleta, en tres actos. Junto a algunas escenas de los tres actos, se hallan varios fragmentos, como la carta que la «dama duende» deposita en las habitaciones del caballero forastero, así como la respuesta de este. La filza contiene algunos folios pertenecientes a la versión en prosa *Nella casa con due porte*.

[COELLO, ANTONIO?]

*Celos, honor y cordura**

Traducción italiana sin título, anónima (filza XI, fasc. 8): comedia en prosa y en tres actos. Se trata de una versión fiel a la comedia española, que se presenta limpia, sin tachaduras de importancia.

⁵⁵ El catálogo está organizado en orden alfabético por nombre de autor español. Se corrigen los errores presentes en las citadas catalogaciones de Ingegno Guidi, Perotti y Cacho y se señalan con un asterisco las obras no identificadas hasta ahora. Se han desechado, también, dos textos citados por Perotti y, con cierta duda, por Cacho como versiones de *Contra valor no hay desdicha* y *Roma abrasada* de Lope de Vega, por no ser pertinentes; ver Perotti (2004: 116-117) y Cacho (2006: 326).

HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO

El marido hace mujer y el trato muda costumbres

Il marito fa la moglie (filza IX, fasc. 19): *soggetto* muy amplio, de 42 folios.

Il marito fa la moglie (filza XI, fasc. 19): traducción en prosa, en tres actos, que presenta varios estadios textuales (primera versión, fiel al texto español; revisión estilística y parcial puesta en limpio).

JIMÉNEZ DE ENCISO, DIEGO

*Los celos en el caballo**

Gelosia nel cavallo (filza XI, fasc. 7): comedia en prosa y en tres actos. El título aparece señalado al final de la obra. La versión es fiel al original.

MORETO, AGUSTÍN

El desdén con el desdén

Orgoglio contro orgoglio (filza XI, fasc. 12): *soggetto* fiel a la comedia española.

Industrias contra finezas

Dantea, regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze (filza X, fasc. 15): programa de sala impreso de la representación en el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval de 1706. Contiene el resumen pormenorizado de la trama dividido en escenas, el nombre de los actores y la señalación de los bailes.

El mejor amigo el rey

Enrico o sia Il miglior amico è il re (filza X, fasc. 15): programa de sala impreso de la representación en el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval de 1707. Contiene el resumen pormenorizado de la trama dividido en escenas, el nombre de los actores y la señalación de los bailes.

[PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN?]

Amor, amistad y lealtad

Francesco Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicizia* (filza XI, fasc. 10): traducción en prosa, en tres actos. Versión fiel a la comedia española.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN

El examen de maridos

L'esame dei mariti (filza X, fasc. 13): *soggetto* que contiene al final del texto la indicación del autor español.

VEGA CARPIO, LOPE

Amar sin saber a quién

Amare senza sapere chi (filza XI, fasc. 11): *soggetto*.

Amare senza sapere chi (filza IX, fasc. 14): traducción en prosa, en tres actos que presenta varios estadios textuales (primera versión, fiel al texto español; revisión estilística y parcial puesta en limpio).

El amigo por fuerza

[Teodoro Ameyden], *L'amico per forza. Commedia tratta dallo spagnolo* (filza X, fasc. 11): traducción en prosa, en tres actos, anónima, pero atribuida a Teodoro Ameyden.

Amistad y obligación

Amistad y obligación (filza XI, fasc. 12): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

La carbonera

La carbonera (filza XI, fasc. 11): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

*Carlos el perseguido**

Baltasar Suárez, *Carlo perseguido* (filza IX, fasc. 1.4.): traducción en prosa y en tres actos. El texto presenta diversos estadios textuales (una primera versión literal y una revisión estilística posterior, efectuada por otra mano).

Di mentira, sacarás verdad

Di mentira sacarás verdad (filza XI, fasc. 11): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

Nunca mucho costó poco

Nunca mucho costó poco (filza XI, fasc. 11): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

Referencias bibliográficas

- Alviti R., Vaccari D. (2016), *Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura*, en Couderc C., Trambaioli M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Presses universitaires du Midi, Toulouse: 185-210.
- Bertoni G. (1922), *Lodovico Antonio Muratori (1672-1750)*, en *Per il 250° anniversario della nascita di L.A. Muratori*, Società Tipografica Modenese (Antica Tipografia Soliani), Modena.
- Cacho M. T. (2006), *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense de Módena*, Reichenberger, Kassel.

- Castelli S. (1998), *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Polistampa, Firenze.
- Catcom. *Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, Teresa Ferrer (dir) <<http://catcom.uv.es>> (2019-10-21).
- Ciancarelli R. (1994), *Drammaturgia dei principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di opere sceniche romane del Seicento*, «Teatro e storia», IX: 389-405.
- Colajanni G. (1970), *Les scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la B.N.*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Cottignoli A. (ed.) (1984), *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori, Firenze.
- De Courville X. (1943), *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, t. I (1676-1715) *L'expérience italienne*, Droz, Paris.
- De Courville X. (1945), *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, t. II (1716-1731) *L'expérience française*, Droz, Paris.
- De Luca E. (2011), *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, IRPMF, Paris («Les savoirs des acteurs italiens», collection dirigée par Andrea Fabiano <www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf> (2019-10-21)
- D'Orso A. (1669), *Il finto medico*, Toselli, Ronciglione.
- Ferrone S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Franchi S. (1988), *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, vol. II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Franzbach M. (1982), *El teatro de Calderón en Europa*, Fundación universitaria, Madrid 1982.
- Grilli G. (2016), *Ameijden lector y transformador de Lope*, en Couderc C., Trambaioli M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Presses universitaires du Midi, Toulouse: 177-185.
- Imbruglia G. (2012), «Muratori, Ludovico Antonio», in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (<http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-antonio-muratori_%28Dizionario-Biografico%29/>) (2019-09-14).
- Ingegno Guidi S. (1974), *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2: 64-94.
- Longo N. (1979), «Cavazzoni Zanotti, Giovanni Andrea», in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/cavazzoni-zanotti-giovanni-andrea_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cavazzoni-zanotti-giovanni-andrea_(Dizionario-Biografico)/>)) (2019-08-04).
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

- Marchante Moralejo C. (2009), *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en G. Profeti M. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Meregalli F. (1978), *L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento*, «Arcadia», 13, 1-3: 242-254.
- Meregalli F. (1983), *Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano*, en García Lorenzo L. (coord.), *Calderón: actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, vol. 1, CSIC, Madrid: 103-124.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid.
- Muratori L. A. (1735), *Vita del marchese Giovan Gioseffo Orsi*, Cristoforo Zane, Venezia.
- Parte veinte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido* (1630), Pedro Verges, a costa de Iusepe Ginobart, Zaragoza.
- Parte veynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores* (1632), Hospital de Nuestra Señora de Gracia, Pedro Escuer, Zaragoza.
- Parte veynte y ocho de comedias de varios autores* (1634), por Pedro Blusón, Huesca.
- Parte veinte y nueve contiene doze comedias famosas de varios autores* (1636), S. Esparsa-J. Sonzoni, Valencia.
- Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (1636), Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza.
- Parte treinta una de las mejores comedias que hasta oy han salido* (1638), Emprenta de Iayme Romeu, Barcelona.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Perotti O. (2004), *G.G. Orsi e la letteratura spagnola*, en Perotti O., *Amena Silva. Studi di letteratura spagnola*, Multicopia, Ferrara: 112-120.
- Perrucci A. (1961), *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Bragaglia A. G. (ed.), Sansoni, Firenze 1961.
- Perrucci A. (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), F. Cotticelli F., Heck T. F., Goodrich Heck A. (eds.), Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London.
- Profeti M. G. (1988), *La collezione «Diferentes autores»*, Reichenberger, Kassel.
- Profeti M. G. (1996a), *Calderón in Italia: Il carceriere di sé medesimo*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: pp. 139-155.
- Profeti M. G. (1996b), *Intertesto e contesto: Le gare dell'amore e dell'amicizia vs Duelo de honor y amistad*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 121-138.

- Profeti M. G. (1996c), *Lope a Roma: le traduzioni di Teodoro Ameyden*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 33-51.
- Profeti M. G. (2012), rec. Agustín Moreto, *Primera parte de comedias*, dir. M. L. Lobato, Reichenberger, Kassel 2008-2011, 4 vols, «Anuario Lope de Vega», 18: 322-326.
- Profeti M. G. (2014), *Dal Desdén con el desdén alla Principessa Filosofa: percorsi teatrali tra Spagna e Italia*, en Delle Pezze F., De Beni M., Miotti R. (a cura di), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione per Carmen Navarro*, Universitas Studiorum, Mantova: 267-279.
- Sullivan H. W. (1998), *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- Testaverde A. M. (1998), *La scrittura scenica nel XVII secolo*, en Lazzi G. (ed.), *Carte di scena, catalogo della mostra (Biblioteca Riccardiana di Firenze, 21 dicembre 1998-20 marzo 1999)*, Polistampa, Firenze: 31-38.
- Usula N. (2016), *Alcaide, geôlier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno*, en Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 297-311.
- Varano V. (2013), «Orsi, Giovan Gioseffo Felice», en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-gioseffo-felice-orsi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-gioseffo-felice-orsi_(Dizionario-Biografico)/>)) (2019-06-08).
- Vega Carpio L. (1997), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Campana P. et al. (ed.), vol. III, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida.
- Viola C. (2001), *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Edizioni Fiorini, Verona.
- Vuelta García S. (2004), *Una refundición italiana de Peor está que estaba de Calderón: Quando sta peggio sta meglio de Giovan Battista Boccabadati*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», VII: 325-347.
- Vuelta García S. (2014), *Lingua spagnola in drammaturgia fiorentina. Il caso di Baltasar Suárez (1623-1666)*, «Drammaturgia», XI / n.s. I: 236-243.
- Vuelta García S. (2018), *Juan Pérez de Montalbán a Firenze: Amore, lealtà e amicizia*, en Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Incroci teatrali italo-iberici*, Olschki, Firenze: 125-142.
- Vuelta García S. (2019), *Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de oro: de la escena a la historiografía teatral*, en Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Storiografía e teatro tra Italia e penisola iberica*, Olschki, Firenze: 121-137.
- Vuelta García S. (2020), *Calderón en el teatro italiano de los siglos XVII y XVIII: Casa con dos puertas mala es de guardar*, en Ehrlicher H., Grünngel Chr. (eds.); Trambaioli M., Gentilli L. (coeds.), *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales, XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Vercelli y Turín 4-7 de julio de 2017*, Reichenberger, Kassel: 413-434.
- Ziomek H. K. (2014), *A History of Spanish Golden Age Drama*, University Press of Kentucky, Lexington, Ky [1984].

«A QUEI TEMPI». SPAGNOLISMO E TEATRO ALL'ITALIANA. MITI E STEREOTIPI

Piermario Vescovo

1. A distanza di dieci anni ritorno oggi a parlare di 'spagnolismo' italiano dell'ultimo Settecento, un tema che avevo, dieci anni prima ancora, cominciato ad esplorare a partire da Carlo Gozzi e dalle sue tragicommedie ispirate alla drammaturgia spagnola del *Siglo de oro* (Vescovo, 2008; Vescovo, 1999). Questo richiamo, in apertura, intende soltanto ricordare sommariamente il percorso che precede e che mi conduce a tornare sull'argomento. Diciamo solo, brevemente, che è su questo terreno che comincia il mio interesse per Pietro Napoli Signorelli e la sua *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (prima edizione Napoli 1777), poi intrecciato ad altre storie e vicende (e, tra queste, al rapporto tra Carlo Goldoni e Domenico Barone; Vescovo, 2012; Vescovo, 2015). Della *Storia critica* ho promesso, peraltro, con Marzia Pieri e Francesco Cotticelli, un'edizione digitale commentata, nell'ambito del progetto *Historiographie théâtrale*, diretto da Andrea Fabiano (Labex Obvil/ Sorbonne Université), che speriamo davvero di poter realizzare.

Oggi tornerò, dunque, a parlare di Napoli Signorelli e più precisamente dell'appendice alla *Storia critica*, apparsa a Napoli nel 1783, intitolata *Saggio storico critico* ([Napoli Signorelli], 1783)¹, nata come risposta all'opera, e in particolare all'ultimo volume, del *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola* del gesuita spagnolo Francisco Javier Lampillas, apparso, in italiano, a Genova, tra il 1779 e il 1781 (Lampillas, 1778-1781)². I due, nati nello stesso anno (1731), presentano due vite significativamente

¹ Le citazioni sono riportate col numero di pagina nel testo.

² Le citazioni, tutte dall'ultimo volume, sono riportate col numero di pagina nel testo.

parallele, o se si preferisce, definite da uno scambio simmetrico: l'erudito napoletano visse lungamente a Madrid e il padre spagnolo, dopo l'espulsione della compagnia di Gesù dalla Spagna, visse in Italia.

La difesa, o l'apologia, da parte di Lampillas della drammaturgia spagnola si colloca nel sesto e ultimo volume della sua opera e coinvolge Napoli Signorelli più che come primo destinatario della polemica, che trovava gli avversari principali dell'opera intera in Tiraboschi e Bettinelli, per le sue specifiche competenze in materia teatrale. Napoli Signorelli – al di là delle resistenze e dei limiti del suo 'gusto', razionale e classicista, nei termini della cultura settecentesca – non appare di per sé il soggetto più adatto ad incarnare un'istanza di antispagnolismo teatrale. Lo dichiara – del resto – egli stesso nell'entrare in agone: «pretendo non solo di amare la letteratura dovunque la trovi, ma di amare la Spagna per scelta e per dimora al pari di lei [Lampillas] che l'ama per obbligo naturale» ([Napoli Signorelli] 1783: 11).

Le questioni dell'*obbligo naturale* e della *scelta e dimora*, come vedremo, risultano in questa vicenda assolutamente centrali. Resta, prima, da giustificare l'interesse – aldilà della polemica in sé – del testo di Napoli Signorelli. Quello della *Storia critica* consiste evidentemente nell'originalità del suo disegno, nella volontà – a suo modo – di fondare o definire una 'disciplina senza nome', se possiamo applicare ad essa un'etichetta retrospettiva: non solo un tentativo di offrire una ricognizione senza limiti cronologici o culturali della letteratura drammatica universale, ma della dimensione che viene appunto definita dello *spettacolo scenico*, che comprende – per le notizie allora disponibili – non solo i *teatri antichi e moderni* ma anche quelli extraeuropei. Per contro l'opera risulta assai deludente se si cercano in essa giudizi su questo o quel drammaturgo. Ma è proprio su alcuni di questi – spagnoli del *Siglo de Oro* e italiani contemporanei chiamati in causa da Lampillas – che la necessità di rispondere induce Napoli Signorelli a tornare, con pagine di interesse assai superiore, con riflessioni provocate dalla polemica, rispetto a quelle della *Storia critica*. Questo, anzitutto, il caso di Carlo Goldoni, trattato nell'opera maggiore sostanzialmente come un emulo di Domenico Barone, in una riduzione insostanziale, e qui riconsiderato a partire dalla provocazione di Lampillas, che richiamava polemicamente il dato che un *riformatore* della tradizione del teatro italiano appariva, al tempo stesso, un seguace moderno degli spagnoli.

Mentre prendeva le difese e ribaltava l'accusa corrente rivolta al teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, Lampillas aveva infatti definito il teatro italiano a quello coevo come un repertorio di *arlecchinate*, rivolgendo lo sguardo a ciò che gli italiani offrirono all'Europa, e servendosi appunto delle stesse parole di Carlo Goldoni nella Prefazione Bettinelli al suo teatro (che parla appunto di *sconce arlecchinate* che occupavano la scena prima della sua venuta, strumentalizzando peraltro a suo fine altri luoghi comuni, o 'bassi continui', della tradizione degli eruditi italiani della prima metà del suo secolo).

Le pagine di questa polemica – ben oltre il significato e le ragioni immediate del paragone Italia-Spagna – mi sembrano di straordinario rilievo.

vo nell'offrire congiuntamente due stereotipi, facendoli come specchiare l'uno nell'altro; due giudizi largamente circolanti nati rispettivamente come categorie riduttive della 'tradizione propria' (gli italiani che si scagliano contro il teatro degli *istrioni*, mentre la commedia all'italiana circola ampiamente e 'trionfa' per l'intera Europa) e della 'tradizione dell'altro' (che riassume nell'idea di corruzione il ruolo della tradizione drammatica spagnola in Francia e in Italia). Questi due luoghi comuni – e per questo il loro intreccio nel *Saggio critico* di Napoli Signorelli mi sembra particolarmente importante – preludono in realtà negli ultimi decenni del XVIII secolo, senza che i contendenti potessero sospettarlo, a rinascite e rifondazioni nel senso del mito. Il caso di Carlo Gozzi, appunto, insieme mitizzatore della tradizione del teatro attoriale italiano, delle maschere e dell'improvvisazione e 'cliente' della drammaturgia aurea spagnola (certo su suggerimento o condivisione del suo capocomico, Antonio Sacco) risulta da questo punto di vista certamente esemplare.

Il mio intervento di dieci anni fa – da Gozzi e Napoli Signorelli fino al panorama che dischiude l'inizio del XIX secolo – si intitolava «da uno spagnolismo all'altro», e ignorava del tutto il testo di cui oggi intendo trattare. Provavo allora, sinteticamente, a riassumere l'evolversi dell'influenza secondo-settecentesca della drammaturgia spagnola aurea, o di remota origine aurea, nel repertorio dei comici italiani, nell'altro spagnolismo che – con una definizione di Francesco Orlando – si impone a partire dal primo Ottocento quale «ritorno del superato internazionale più diffuso d'Europa». Mi si permetta di ricitare i due passi di Carmelo Samonà, e di Orlando, che dal primo prendeva le mosse, con cui chiudevo appunto quel mio intervento.

Samonà – in una pagina del suo *Profilo di letteratura spagnola* – metteva in relazione il «ritorno al Medioevo» della prima età romantica spagnola con la fascinazione del resto d'Europa per la cultura della *Edad de oro*, in un quadro diverso da quello normalmente concepito nei recinti delle storie nazionali della letteratura:

Sarebbe errato considerare quel ritorno del Medioevo come l'effetto di un circuito *interno* di valori nazionali, che risorgono attraverso un dialogo stabilito via via, direttamente, fra il poeta della nuova generazione e il suo passato leggendario. In verità, già dai primi anni del secolo [XIX], i romantici europei avevano fatto e assimilato quella scoperta: proprio la scoperta di ciò che costituiva per essi – i francesi, i tedeschi – il patrimonio barocco della *Edad de oro*, il mito del dramma lopianico e calderoniano, l'antico esotismo iberico col suo Medio Evo storicamente adeguato alle nuove tendenze per i suoi contatti con l'Oriente [...]. (Samonà [1959]: 125-126).

Una connessione – fuori dall'osservazione delle rivendicazioni che oggi potremmo definire 'sovraniste', del XVII e dei secoli seguenti, relative ai primati 'nazionali', come tali, almeno per me, assai poco interessanti –

rilanciata e ridefinita appunto da Orlando con un'etichetta a lui cara (di origine freudiana), quella di «ritorno del superato», anzi di un *ritorno del superato internazionale*:

Il “ritorno del superato” internazionale più diffuso d'Europa, nel secolo fra il congresso di Vienna e il trattato di Versailles, mi pare sia stato la fascinazione letteraria e musicale della Spagna, del paese dove Napoleone, come nella Russia fuori mano, e a differenza che in Italia e in Germania, era arrivato solo per essere respinto. Mi pare simbolico che *El sombrero de tres picos* di Alarcón, romanzo del 1874 [...], si apra con un capitoletto apposito per datare la narrazione a prima del 1808. Ossia, a quando ancora le imprese di colui che sconvolgeva l'Europa erano ammirate dagli spagnoli «come se si trattasse dell'eroe di un libro cavalleresco, o di cose svolgentisi in un altro pianeta»; e il loro antico regime durava «come se, fra tante novità e agitazioni, i Pirenei si fossero convertiti in muraglia cinese». Antico regime e medioevo attardato, orgogliosa e rutilante periferia appartata, spazio fatto inconsapevolmente tempo, la Spagna decaduta si convertirà nel passato d'Europa. Ecco perché è di preferenza altrove che la sua immagine prende suggestivamente forma (Orlando, 1996: 30-31)³.

2. Parliamo normalmente di ‘letterature nazionali’, ma dovremmo forse, piuttosto, riformulare la questione nei termini settecenteschi di una ‘metafisica dei costumi’, tanto più se il terreno di confronto di Spagna e Francia risulta quello intermedio dell'Italia, paese senza stato unitario, e senza accademie di stato, quanto di indubitabile unità culturale.

Il quadro della ‘metafisica dei costumi’ (per riferirsi al massimo esempio, offerto dall'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* di Immanuel Kant, nella parte in cui essa tenta la definizione dei caratteri individualizzanti dei francesi, degli spagnoli, degli italiani, e così via, sotto il profilo delle attitudini e del *gusto*) è appunto quello in cui principalmente si svolge il confronto e la discussione del primato dell'una sull'altra tradizione, in cui si inquadrano, nel loro reciproco rapporto, influenze positive e *corruzioni*. Un quadro in cui si mettono in campo non solo la storia culturale, e principalmente letteraria, recente, ma anche presunti caratteri originali: Marziale, Lucano e Seneca vengono, per esempio, assunti come esempi del *carattere iberico* (su *carattere*, si sarà compreso, sarebbe da fare un discorso a sé, per connettere al campo generale – e all'uso nella nostra epoca di riferimento – l'impiego teatrale del termine, ma non possiamo ovviamente qui e oggi addentrarci su questo terreno).

Ed è appunto la relazione tra *clima* e *carattere* (dunque, per gli stessi spagnoli che vissero e scrissero nell'antica Roma), ad essere smontata giu-

³ Qui anche la citazione da Samonà (1959).

diziosamente dal padre Lampillas, nella separazione che vorrebbe legare a questa 'condizione' un'idea innata di *corruzione*, vecchia come il mondo:

Spacciar gli spagnuoli per autori della corruzione generale delle scienze nell'antica e moderna Italia; voler trovare negli autori spagnuoli la sorgente del cattivo gusto, e questo per forza di clima? (Lampillas, 1778-1781: 17).

A partire dal florilegio di sentenze e citazioni che Lampillas offre rispetto ai testi a cui reagisce, potremmo riassumere i capi principali e ricorrenti dell'imputazione che in questa sede ci interessa, quella rivolta alla drammaturgia del *Siglo de oro*, in queste due massime, che raccolgo dalle stesse premesse della controapologia di Lampillas:

La vera Comedia non fu mai conosciuta dagli spagnuoli, che neppur voglion ridere senza gravità.

Il buon gusto della Poesia fu corrotto in Italia dalla romanzesca ispana frenesia (Lampillas, 1778-1781: 15).

Un'accusa di indebita mescolanza degli stili e – non si potrebbe dire meglio – un'accusa di *romanzesca frenesia* si danno, dunque, la mano, in una definizione complessiva, che per Tiraboschi e Bettinelli (e in misura minore, con una maggiore conoscenza di dettaglio, nell'applicazione a singole opere, vale anche per Napoli Signorelli) si riassume nell'idea di *corruzione*. Il ridere con gravità, il non possedere la commedia, e di conseguenza nemmeno la tragedia, pone come capi d'imputazione la mescolanza degli stili e dei generi; la *romanzesca frenesia* denuncia l'influenza delle forme epiche e narrative, la densità dell'intreccio che si oppone alle forme semplici ritenute tipiche della *poesia drammatica*, i tempi lunghi dell'azione che conducono al non rispetto delle regole della 'verosimiglianza' e di ciò che si comprende nella categoria delle cosiddette unità aristoteliche.

Luoghi comuni e rimozioni della tradizione razionalizzante e classicista, ovviamente, ma che a distanza – ripercorrendo questa polarizzazione – possono al contrario diventare principi di attrazione e fascinazione, essere positivamente assunti come 'ispirazione' nel segno della Spagna, sulla via che non solo nutre la fortuna del teatro spagnolo e le sue continuità e sopravvivenze, ma che prepara quello che abbiamo definito il *ritorno del superato internazionale*. «Fascinazione letteraria e musicale della Spagna», scriveva Orlando, ma potremmo senz'altro dire, e con esattezza ancora maggiore, 'fascinazione teatrale', che contiene in sé le lettere e la musica.

3. Parlerò pochissimo delle repliche e delle controdeduzioni di Lampillas rispetto alle accuse o, come esse sono state definite, al 'basso continuo' della polemica degli italiani contro la letteratura spagnola; ragioni che ho

già detto 'giudiziose'. Mi interessano invece moltissimo le risposte, e le riconsiderazioni, a partire da queste obiezioni, di Napoli Signorelli.

Di assoluto rilievo nel quadro tracciato da Lampillas (1778-1781: 286 sgg. del sesto e ultimo volume), dopo la controaccusa che definisce il teatro italiano composto da *sconce arlecchinate*, il dichiarare la continuità di relazione dei moderni poeti teatrali 'riformati' con la tradizione spagnola: «l'eruditissimo Apostolo Zeno poeta e storico Cesareo», insieme a Metastasio, per l'opera in musica, e «l'avvocato Goldoni, ristoratore in questo secolo della commedia italiana».

Da qui la citazione di una netta dichiarazione goldoniana, che poneva sé stesso in rapporto a Lope, quello dell'*Arte nuevo*, dalla Prefazione Bettinelli:

Conforme a quella del Zeno [in una lettera a Muratori] è la confessione fatta dall'Avvocato Goldoni ristoratore in questo secolo della commedia Italiana. *E però io stimo (egli dice) che più scrupolosamente che ad alcuni precetti di Aristotele o di Orazio, convenga servire alle leggi del Popolo in uno spettacolo destinato alla istruzione sua per mezzo del suo divertimento e diletto ... Anche il grande Lope de Vega non si consigliava con altri Maestri che col gusto de' suoi Uditori. Io però violentato da un genio, oso dir somigliante a quello di questo celebre Spagnuolo Poeta, e a un dipresso seguendo la medesima scorta, ho scritto le mie commedie* (Lampillas, 1778-1781: 287).

Vedremo poi, al termine del presente intervento, come questa succinta quanto affilata citazione venga accolta e discussa, con spazio ben altrimenti ampio, da Napoli Signorelli. Per ora basti raccogliere da qui un argomento essenziale, che sposta la questione – tramite Lope – nel rapporto tra scrittura d'autore e orizzonte del pubblico, distinguendo il *gusto* della platea dall'ipostasi del cattivo gusto nazionale. La replica sostanziale a Lampillas, o la tesi di fondo dell'addenda di Napoli Signorelli alla sua opera maggiore, consisterà infatti in una riconsiderazione del rapporto tra *istrioni* e *scrittori*, in una riformulazione del problema che se certo approda a soluzioni e contrapposizioni di comodo, supera tuttavia i luoghi comuni del 'basso continuo' della tradizione erudita nella contrapposizione secca dei caratteri delle 'nazioni'.

Agli occhi di Napoli Signorelli gli *istrioni* italiani si possono definire coloro che peggiorarono gli originali spagnoli, mentre gli *scrittori* – passando al vaglio quelle opere di un sistema più uso alla verosimiglianza, al rispetto delle regole e della divisione stilistica – coloro che indubbiamente li migliorarono. I primi vollero compiacere «la plebaglia e le donne» (significativa endiadi), i secondi si proposero di ridurre le improprietà e di *regolare* gli originali⁴.

⁴ In queste pagine, peraltro, per un tema che mi sta molto a cuore e da ormai molto tempo, quello della documentazione sull'uso del plurale *commedie dell'ar-*

Ecco, dunque, sempre a prescindere per noi dal giudizio di valore, la duplice tradizione di una Spagna da una parte repertorializzata e italianizzata nei *teatri degli strioni* (con riconduzione a un etimo falso, da *stregoni*, come ho documentato altrove: Vescovo, 2018), dall'altra imitata e migliorata dai 'letterati', che hanno provveduto a *purgare* ciò che i comici amavano invece *sfigurare*.

A queste osservazioni si aggiunge, inoltre, una tesi di singolare interesse, che potremmo definire del *disuso per irregolarità*. Un'idea o un'etichetta originale che ci permette senz'altro una connessione a quella, sospettabile di retrospettività, di 'ritorno del superato' cui abbiamo fatto prima riferimento. Qui Napoli Signorelli non richiama dati o elementi del gusto nazionale o del carattere culturale dei diversi paesi ma comprende nel suo discorso, e nella sua idea di *corruzione*, un decorso o divenire che si colloca nel quadro storico di riferimento. Esso riguarda specificamente quei caratteri di 'feudalità' che contraddistinguono il teatro aureo spagnolo, una specie di funzione-Don Ferrante, si potrebbe dire, inquadrata invece che dalla biblioteca dalla scena. Cito per questo ragionamento un passo che mi sembra particolarmente significativo, che mette al centro il supe-ramento del canone che potremmo definire del genere di *capa y espada*:

quelle commedie [spagnole] andarono in disuso perché n'era manifesta la irregolarità e perché quei caratteri di duellisti e *matasiete*, che in Ispagna un secolo prima non parvero alieni dalla verosimiglianza, parvero ben tali in Italia dopo un secolo, e il popolo più non se ne diletta (Napoli Signorelli): 1783: 121).

Se anche gli spagnoli cominciano ora a correggere i loro abusi, come dice Goldoni ne *Il teatro comico*, o dichiarano Moratín e i sodali spagnoli di Napoli Signorelli, è significativo questo registrare, vero o falso che esso sia, il venir meno – e più in Italia che in Spagna – di un quadro di riferimento 'feudale' capace di rendere verosimili storie e ambientazioni del secolo precedente (si potrebbe allegare, per un parallelo di sensibilità culturale, per esempio il fatto che il marchese Scipione Maffei si fosse occupato della dignità cavalleresca come di una materia da trattato erudito e si lanciasse in imprese teatrali condivise con *comici* di primo rilievo).

Una simile osservazione non considera ciò che in questi stessi anni stava offrendosi sulla scena, poco dopo un imporsi di trame e caratteri attinti dalla realtà e della società contemporanea: dopo il trionfo della commedia di Goldoni e Chiari (e prima, guardando alla corte di Napoli, anche di Domenico Barone), ecco infatti le *fiabe* e quindi la scelta dello stesso Gozzi nell'unione di *pièces* spagnole del *Siglo de oro* e di tradizione di teatro

te, si offrono considerevoli attestazioni, anche con locuzioni quali *favole dell'arte* o *soggetti dell'arte* (mentre appare parimenti significativo l'ingresso, dal francese all'italiano, della parola *canovaccio*).

all'italiana delle maschere, con commistione peraltro di scrittura in versi e a soggetto. Tutto questo nell'orizzonte complessivo del pubblico e non ovviamente di platee di donne e plebei. Napoli Signorelli non considera, insomma, il piacere e il fascino della regressione, che un 'reazionario' dotato di antenne per la novità come Carlo Gozzi, insieme a un comico colto, piantato fortemente nella storia del repertorio, come Antonio Sacco, aveva altrimenti intuito e valorizzato circa vent'anni prima.

Il pubblico – e anche i dotti, che «appianano il sopracciglio» quando siedono a teatro (si pensi alla stupenda pagina in cui Pier Jacopo Martello descrive, nella prefazione a *Che bei pazzil*, l'impressione delle maschere dei comici sulla platea, ivi compresi gli intellettuali) – tollera e anzi ama, secondo la diagnosi di Napoli Signorelli, la *buffoneria* e la *trivialità* («Ate ne si compiace de' pupi de' ciarlatani», suona una massima al proposito richiamata), ma, sempre secondo l'erudito napoletan-madrileno, non ciò che trova irregolare e superato dal tempo. Ciò che si predica per il pubblico, viene da sospettare, vale in realtà solo per l'intellettuale tornato al suo scrittoio, e solo suo sia il giudizio di «manifesta mostruosità delle commedie lopensi e calderoniche». Resta, in ogni caso, ampiamente significativo il verdetto, che non concede a inverosimiglianza, densità figurale, complicazione romanzesca di investitura spagnola, ciò che è disposto a concedere alle trivialità e alle buffonerie di marca italiana. Segno manifesto che la provocazione di Lampillas ha colto nel segno, e vedremo infatti che questo terreno e questo pronunciamento non bastano a Napoli Signorelli per il suo rilancio più ardito della questione.

Qualcosa, in realtà, l'erudito avverte, superando la sua razionalità e l'adesione a un sistema regolato, in un collegamento tra le due tradizioni che individua una sorta di terreno di mezzo nel paragone tra *commedie dell'arte* e *pièces* di magia alla spagnola; anche qui un rapporto che aveva trovato proprio nelle *fiabe* di Gozzi una delle congiunzioni spettacolari più rilevanti, nella capacità appunto di sedurre il pubblico:

Le arlecchinate rimasero, come le vostre commedie magiche, per pascolo de' volgari e delle donne e di quei forestieri che, nudi delle giuste notizie letterarie, viaggiano e dimorano in Italia ([Napoli Signorelli], 1783: 124).

Si aggiunge qui a quella che abbiamo definito l'endiadi stereotipa (plebei e donne) un terzo elemento, decisivo, che invita a considerare l'italianità non come un patrimonio nazionale da difendere, ma piuttosto un elemento della storia culturale sostanzialmente tramutato in tradizione dagli stranieri, laddove le *commedie dell'arte* o le *arlecchinate* interessano i non italiani, sia per la fortuna e diffusione europea nei due secoli precedenti, sia per la considerazione e il culto di quelli che cominciano in quest'epoca ad essere chiamati *touristes*. Si pensi, effettivamente, a quante pagine dei libri dei viaggiatori stranieri in Italia ci parlano di teatro, e peraltro dei libri di forestieri ben provvisti di 'notizie letterarie'.

4. Gli eruditi italiani parlano di *arlecchinate* e di *teatro degli istrioni* e di *cattivo gusto* o *corruzione* spagnoli. I comici italiani guardano al loro repertorio misto e composito e, in esso, alle cosiddette *commedie dell'arte*, che si rifanno in molti casi a *pièces* spagnole di tradizione, dal *Convitato di pietra* alla *Dama folletto*, tanto per citare due titoli tra i più diffusi. In essi trionfano il linguaggio barocco (quello che Goldoni chiama secentista), l'ardita figuratività, la commistione degli stili e dei generi (che è anche mescolanza delle forme espressive, dalla *silva* metrica degli spagnoli alle diverse implicazioni dei metri nel teatro italiano, compreso quello che ci si presenta come *improvviso*).

La replica di Napoli Signorelli a Lampillas ci offre, dunque, una sorta di catalogo possibile per chiarire meglio in cosa consista il prossimo 'ritorno del superato' teatrale, tra la rifondazione in mito dell'una e dell'altra tradizione, quella spagnola e quella italiana:

- *piangere e ridere ad un tempo, come gli spagnoli*: ciò che appariva *difettivo* per le 'giuste notizie letterarie' si trasforma, da carattere negativo, a elemento positivamente misto;
- parimenti il ribaltamento dei difetti d'unità si ripropone come prospettiva di varietà: lo spazio e il tempo non confinati, la possibilità di varcare i mari, di intrecciare più trame, di mostrare i personaggi bambini al primo atto e vecchi al terzo (così suonava il riassunto derisorio che Boileau offriva della condotta di Lope nell'*Art poétique*, senza fare il suo nome, e Napoli Signorelli aveva scritto che l'irregolarità e i tempi romanzeschi avvicinano Shakespeare al teatro cinese);
- da qui l'*appeal* degli *accidenti romanzeschi*, della già definita *romanzesca ispana frenesia*, «fondati su bizzarrie, duelli, nascondigli» ([Napoli Signorelli], 1783: 125), eccetera;
- da qui, ancora, l'*appeal* (facoltativo) dell'*indecenza*, in una diversa e particolare declinazione della categoria precedente. Napoli Signorelli dedica un nutrito numero di pagine a segnalare le sconvenienze di Lope e Calderón e dei loro imitatori italiani: donne che introducono gli amanti in casa nascostamente; coppie che si baciano lascivamente sulla scena, e così via. Componenti negative, specie quando esse non risultano *corrette e riprese*, cioè *abbellite coll'aspetto della virtù* (vistoso, potremmo aggiungere, il 'ritorno del superato' in una trama scenica vecchia come *l'invenzion del menarrost* – così affermava Giovanni Bertati – che si rifonda, dal *Convitato di pietra*, nel mito 'moderno' e romantico di Don Giovanni);
- da qui, infine, terzo e non meno importante, *appeal*, quello dello stesso errore: gli svarioni e le approssimazioni di storia, geografia, mitologia (che Napoli Signorelli segnala particolarmente in Calderón), tornano ad essere elementi arcaici e di un'indistinzione produttiva, materia per una ricomprensione e riattraversamento del repertorio, anche e soprattutto nella forma dell'anacronismo e dell'errore volontario.

5. Dopo questa rapida ricognizione ed estrema sintesi, vorrei, chiudendo, fissare l'attenzione su due argomenti o nuclei di discorso particolarmente rilevanti, che meritano di essere ripresi e riconsiderati dal *Saggio critico*.

Un primo nucleo significativo mi sembra rappresentato dalle considerazioni dedicate a Carlo Goldoni, in rapporto all'attenzione, e alla strumentalizzazione, di Lampillas. Si tratta, come già anticipato, di pagine di interesse complessivamente assai maggiore di quelle del capitoletto dedicato al drammaturgo veneziano nella *Storia critica*.

Se Goldoni – secondo Napoli Signorelli, che replica qui alla citazione da parte di Lampillas relativa all'omaggio a Lope nella Prefazione Bettinelli – «prese di mira il sistema della Commedia di Lope, forse ciò fu nelle prime sue favole, che scrisse pel Teatro Istrionico allora assai corrotto, delle quai fa egli menzione, se non m'inganna la memoria, nella *Prefazione* citata dal Lampillas» (137). Una dialettica della *riforma* – incarnata dallo stesso drammaturgo – separerebbe, dunque, nettamente un primo Goldoni, praticamente al tempo dell'esordio, dall'autore che gli segue. E si veda il vistoso ingresso della formula goldoniana, destinata a diventare un vero e proprio *cliché* della critica a venire, fino ai nostri giorni: quella di *Mondo e Teatro*, ripresa appunto dalla Prefazione Bettinelli:

Quivi infatti traluce un genio proclive allo stravagante, all'esagerato, al romanzesco, che dovea allora essere accetto agl'Istrioni. Ma l'istesso Goldoni tacitamente riprovò queste sue prime fatiche; ed in tante Edizioni delle sue seconde Commedie l'amor proprio non l'ha mai spinto ad imprimere neanche una sola delle prime; ciò che dimostra che n'ebbe onta e pentimento, e si avvide della mal fida scorta e del gusto del secolo cangiato in meglio. Egli dunque prese a studiare non già il *gusto del volgo*, come fece Lope, ma il *Mondo*, cioè i costumi, i caratteri e le passioni degli uomini (che questo vuol dir *Mondo*, signor Lampillas, e non già, come voi credete, il *gusto volgare*); ed anche il *Teatro*, cioè la pratica osservazione degli artifici comici che più sogliono risvegliare gli Spettatori (che questo vuol dir *Teatro*), ed a questi due Libri, *Mondo e Teatro*, due cose distantissime dallo studio di Lope, accompagnò il Goldoni gl'insegnamenti d'Aristotele e di Orazio, ch'egli trasse dalle *Riflessioni* di Rapin, da lui citate, e soprattutto la lettura di Moliere. Da questi studi nacque in lui l'amore per la Commedia di *Carattere*, che coltivò poi sempre scrivendo quel gran numero di componimenti Comici che formano la raccolta del suo Teatro. Or questo Teatro che ha mai di comune con quello di Lope? ([Napoli Signorelli], 1783: 137-138).

Colui che «ha ottenuto da Voltaire il titolo di *Pittore* [della Natura]» ([Napoli Signorelli], 1783: 138), non può dunque, secondo questa presentazione, essere accostato al sommamente innaturale Lope. In realtà questa risposta rappresenta una prova, tanto più significativa in quanto precoce, del prevalere della ricostruzione a posteriori delle proprie intenzioni programmatiche da parte di Goldoni, e degli stessi riferimenti, spesso strumentali, al dibattito erudito, sulla reale e complessa dialettica con la cultura dei comici e della tradizione che nutriva la sua irripetibile esperienza. In-

somma, quel mito della *riforma* – anche se qui tale etichetta non appare – che tanta fortuna avrà nei tempi seguenti. Si noti, ancora, come questa evidente rilettura del testo tra tutti centrale per la presentazione da parte goldoniana del suo teatro – lo testimonia la precisione dei dettagli che Napoli Signorelli riprende dalla Prefazione Bettinelli, certo minuziosamente riletta a partire dalla provocazione di Lampillas (altro che il «se non m’inganna la memoria» dell’esordio!) – escluda del tutto la considerazione del rapporto con la tradizione teatrale italiana, dove il *gusto volgare* sembra riassumersi, dimenticate le *arlecchinate*, nella contaminazione spagnolesca, in un secolo non ancora *cangiato in meglio*.

Rispetto a un’attenzione per Goldoni limitata sostanzialmente al *Filosofo inglese*, per via della tangenza alle soluzioni sceniche del poeta teatrale di Carlo di Borbone, Domenico Barone, che si legge nelle pagine della *Storia critica*, si offre qui una lista più ampia e rappresentativa di titoli, suggellata col rinvio finale al *Teatro comico*, per l’adesione al sistema delle «regole conosciute tanto per comporre quanto per rappresentare» ([Napoli Signorelli], 1783: 139) messe giudiziosamente in bocca dal drammaturgo al suo *Capo di Compagnia*. Resta, però, a dimostrazione di come il rapporto con gli spagnoli non fosse in realtà confinabile a quelle prove d’esordio, che l’*amor proprio* avrebbe impedito a Goldoni di mettere a stampa, l’implicazione di un titolo goldoniano non certamente tra i più visibili e famosi, ma evidentemente citato perché imbarazzante, posto che la collocazione cronologica avanzata e il gusto spagnolesco vi sono parimenti testimoniati. Da cui la formula restrittiva del *financo*, o dell’eccezione che non contraddice la regola:

Financo in quelle Commedie, in cui alla maniera Spagnuola egli accu-
mola gli accidenti l’un sopra l’altro, come nell’*Incognita*, e forse in qualche
altra, financo nel riscrivere il *Convitato di pietra*, egli cerca racchiudere
l’azione nello spazio concesso ([Napoli Signorelli], 1783: 138).

Come se, appunto, la dialettica tra il *concesso* e il *desiderato* – fin dai tempi della *querelle* del *Cid* di Corneille – non costituisse esattamente il centro nevralgico del rapporto tra fascinazione per la drammaturgia spagnola, nella sua libertà e complessità, e volontà del rispetto del sistema delle regole dei francesi e degli italiani (comici dell’arte, o *istrioni*, compresi). Qui il quadro, appunto, e tanto più da una difesa che intendeva discutere ed escludere un caso particolare, si amplia e complica.

Infatti è un secondo nucleo argomentativo, ben più radicale e rilevante, a mostrare un aspetto sostanziale della contrapposizione polemica, e vorrei appunto concludere questo intervento nel sottolineare lo spostamento radicale del fuoco polemico che qui interviene. Nell’impossibilità sostanziale di reperire nella tradizione italiana drammaturghi plausibilmente contrapponibili per statura a Lope e Calderón, ciò che Napoli Signorelli non poteva non riconoscere, l’erudito finisce col contrapporre non due tradizioni ‘nazionali’ teatrali o letterarie, ma la sfrenata fantasia (che

chiamiamo barocca) degli spagnoli al sistema razionalizzante degli italiani. Un sistema che si incarna, fuori dalle questioni strettamente letterarie, per l'appunto nell'apologia della scienza contro quella della letteratura.

Alle accuse contro il gusto secentista e le improprietà di libertà estrema (sotto il profilo dello spazio e del tempo e del linguaggio arditamente metaforico) che caratterizzano il teatro spagnolo dell'età aurea, ecco dunque uno spostamento totale – ignorando del tutto la letteratura e il teatro italiani dell'età barocca, Marino o Andreini – nella risposta di Napoli Signorelli rispetto al terreno additato da Lampillas.

Si permetta una citazione di una certa ampiezza, ad offrire la perimetrazione del campo, dove il decorso storico – nel secolo che chiamiamo dei Lumi – tentava di ripartire in termini tanto netti e perentori il merito e il demerito delle 'nazioni':

Avete voi riflettuto bene a quelle vostre parole, *a' que tempi gl'Italiani avvezzi alle arlecchinate* non potevano aver *gusto delicato*? Quando così parlate degl'italiani del secolo scorso sembra che abbiate la fantasia riscaldata e ingombra tutta di Cafri, Utentotti, Eschimali e Topinambù. Dite *a quei tempi!* E di quali *tempi* credete parlare? Quelli furono i tempi gloriosi per l'Italia della cacciata di Aristotile dal trono con tutte le qualità occulte, le forme sostanziali e accidentali della materia, la leggerezza dell'aria, la regione del fuoco, la solidità de' cieli, l'avversione invincibile al v(u)oto, l'eternità del Mondo, gli enti di ragione, le distinzioni e i misteri tutti delle scuole arabe.

Furono quelli i *tempi* felici della luce fisica, matematica, astronomica. *A quei tempi* il Torricelli facilitava il misurare la gravità dell'atmosfera inventando il barometro. Il Porta, morto nel 1615, aveva già, secondo il Wolfio, inventato il telescopio sì necessario alle celesti scoperte o ne aveva comunque preparata la compiuta invenzione colle lenti concave. L'ottica nelle mani del medesimo insigne filosofo napoletano acquistava molto terreno con la *camera ottica* che a lui si attribuisce, e colla *camera oscura* che tanto illustrò la teoria della luce, perfezionata indi dal divino Newton. Furono quelli i tempi ne' quali il Galilei scopriva le macchie solari, i cinque satelliti intorno a Saturno e le sue fasi a cagione de l'anello e diveniva per tante scoperte nella statica e idrostatica l'Archimede della Toscana. A quei tempi il celebre Gianalfonso Borrelli illustrava parimente la statica e la meccanica; il Viviani meglio del siciliano Maurolico indovinava l'ultimo libro di Apollonio, *De maximis et de minimis*; si segnavano meridiane nelle città più chiare; il Casini piantava l'astronomia nella Francia.

E voi con tanta innocenza vi fate uscir di bocca *a quei tempi*, quasi parlaste della infanzia di qualche società di pastori e cacciatori? E, ditemi, nell'archivio *apologetico* quali sono i tempi più luminosi? Fra quelli che non sono *apologisti* sono i tempi delle scienze, e in questi tanti valenti omini, gloriosi ornamenti delle accademie napoletana de' Segreti, fiorentina del Cimento, romana de' Lincei, etc., diffusero per tutta la nazione, per mezzo de' loro individui, il vero lume della ragione e delle esperien-

ze, donde proviene il pensar dritto ed il gusto. Ed in tai tempi il rischiarato Signor Lampillas stima che gl'italiani non potessero giudicare della manifesta mostruosità delle commedie lopensi e calderoniche! Ci voleva per sì grand'opera un gusto singolarmente delicato? [...] Gl'italiani, dite, erano avvezzi alle più sconcie arlecchinate? ([Napoli Signorelli], 1783: 121-122).

L'opponibilità di un 'codice' e di una visione del mondo barocchi a un 'codice' e a una visione del mondo illuministi, ci riconduce a Francesco Orlando e al punto di partenza che, in una teoria ispirata a principi freudiani, apriva al decisivo spostamento da un 'ritorno del rimosso' ad, appunto, un 'ritorno del superato', relativo ad epoche e culture, non ad individui e miti personali, in *Illuminismo e retorica freudiana*, del 1982 (quindi reintitolato – con esplicita comprensione del primo dei due poli del discorso – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nella seconda edizione datata 1997).

Galileo – non senza insensibilità poetica – rimproverava a Tasso, in una pagina che Orlando citava come esemplare, il doppio livello di una metafora e provava a riscrivere un verso semplificandolo: la Fama dei mortali, definita «un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra / ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra» (*Gerusalemme liberata*, XIV 63), postillando: «Non ho più saputo che il vento abbia la proprietà di sgomberare l'eco, il sogno e l'ombra, ma si bene il fumo, la nebbia, le nugole e cose tali», cavandosela con la riformulazione razionalizzata di questo povero tenore: «che in un momento si dilegua e sgombra» (Orlando, 1982: 89-90).

Ciò che opponeva due orizzonti del gusto o due visioni del mondo *a que' tempi* si ritrova nelle nostre pagine – centocinquant'anni dopo – ripreso in un'osservazione da lontano, sicuramente 'storica'. Ma ciò che appariva allora in una contrapposizione netta si poneva, guardacaso, in prossimità a una nuova svolta della sensibilità e del gusto, di cui le pagine che abbiamo oggi considerato rappresentano, mi sembra, una significativa premessa.

Riferimenti bibliografici

- Lampillas F. J. (1778-1781), *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, 6 voll., presso Felice Repetto in Cannetto, Genova.
 [Napoli Signorelli N.] (1783), *Discorso storico-critico del Dottore Don Pietro Napoli-Signorelli da servire di lume alla Storia critica de' Teatri e di risposta all'autore del Saggio apologetico*, Stamperia di Amato Cons, Napoli.
 Orlando F. (1982), *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino.
 Orlando F. (1996), *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Bollati Boringhieri, Torino.
 Samonà C. [1959], *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Libreria Eredi V. Veschi, Roma.

- Vescovo P. (1999), «*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...*». *Riflessione sull'ultimo Gozzi*, in Guthmüller B., Osthoff W. (a cura di), *Carlo Gozzi, letteratura e musica*, Bulzoni, Roma: 119-142.
- Vescovo P. (2008), «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli*». *Da uno "spagnolismo" a un altro*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, Winter, Heidelberg: 57-71.
- Vescovo P. (2012), «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». *Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in Lezza A., Scannapieco A. (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Liguori, Napoli: 63-82.
- Vescovo P. (2015), *Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in Zucchi E. (a cura di), «*Mai non mi diero gli dei senza un equal disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Mimesis, Milano-Udine: 131-148.
- Vescovo P. (2018), *Il sodalizio Goldoni-Medebach. Conversazione e concerto (Postilla programmatica)*, «*Studi Goldoniani*», 6: 75-86.

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

Anna Scannapieco

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

[...] proverò con un confronto d'innegabile verità, che le circostanze forti sono quelle che fermano gli spettatori italiani, e non l'arte de' soli sentimenti delicati nelle lagrimevoli rappresentazioni di piccola circostanza, e concluderò colla dimostrazione della speranza, che nessuna nazione conobbe, e inventò meglio la circostanza teatrale della nazione Spagnuola, e che nessuna opera del Teatro Francese ha tra noi avuto buon esito, che non avesse somiglianza nella robustezza delle circostanze all'indole di quelle degli Spagnuoli¹

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

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

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

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

In realtà, grazie alle recenti acquisizioni documentarie e critiche, oggi sappiamo che l'impegno drammaturgico gozziano fu molto più versatile di quanto non potessero indurre a immaginare le strategiche semplificazioni retrospettive dell'autore, sintomaticamente incline ad oscurare/rimuovere nelle proprie autorappresentazioni il serrato confronto che ebbe a sostenere con la tradizione e gli stessi nuovi apporti del teatro francese².

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

b. la necessità di attingere alle «profonde, e vaste miniere del Teatro Spagnolo»³ (Gozzi, 1802b: 106), di riattivare le «reliquie de' teatrali spettacoli Spagnuoli» (Gozzi, 1782: 5), che Gozzi motiva con l'esigenza di ideare un «nuovo genere di rappresentazioni teatrali»⁴ con cui rispondere alla prioritaria esigenza di «rinverdire la novità, e la sorpresa»⁵, in altre dichiarazioni si rivela come un formidabile strumento nella serrata polemica che il Solitario ingaggia contro i «predicantisi illuminati rigeneratori de' cervelli», solerti a «gelosamente sostenere in tutta la Drammatica, come sacre, e intangibili le antiche leggi delle Poetiche di Aristotile, di Orazio, di Boelò che non scrissero mai riga per i teatri»⁶ (e non sfugga l'inclusione nel mazzo del venerato Boileau). In tal modo trovava giustificazione il 'gemellaggio' del filone fiabesco e di quello spagnolo, che consentivano di leggere – e far leggere – l'insieme della propria produzione teatrale dalla prospettiva unificante di un persuaso e coerente antiregologismo;

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

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

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

⁵ È citazione tratta da una 'lettera' indirizzata a Giuseppe Baretti e datata 15 settembre 1776: non si tratta di un documento privato, ma di un vero e proprio saggio – tra l'apologetico e il polemico – espressamente pensato per la pubblicazione. Già edita in Galanti (1885-1886), poi in Galanti (1886), è stata riproposta in Gozzi (2004: 105-125) (la citazione a p. 113), dove tuttavia è da ritenersi errata l'indicazione cronologica «25 settembre 1777».

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

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

L'ossessione con cui Gozzi rivendicava che «l'opera mia non ha la menoma effigie d'una traduzione»⁸ ha molto a che fare, soprattutto negli anni settanta, con il bisogno di stabilire una sprezzante e non colmabile distanza con la sua più diretta antagonista, Elisabetta Caminer, che a partire dal 1772, attraverso le traduzioni offerte nelle sue *Composizioni teatrali moderne*, formalizzava e cercava di rendere egemone un modello teatrale ispirato alla più recente e dirompente drammaturgia francese. La formulazione più netta rispetto al proprio metodo di radicale affrancamento dal testo-fonte è rimasta consegnata alla già citata prefazione ad *Amore assottiglia il cervello*:

[...] la differente invenzione nella pianta delle mie scene, e le riflessioni, e i raziocinj de' miei dialoghi, e de' soliloquj, e i miei apparecchi, non contengono nulla o poco dell'opera Spagnuola, e palesano con cento bocche un rovescio, che riduce la mia Composizione a meritarsi il titolo d'originale, o buono o cattivo. Un tal metodo ho sempre tenuto nel rialzare degli edifizj sulle immagini in me destate dalla lettura del Teatro Spagnuolo.

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

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

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

⁸ Dalla prefazione a *Bianca contessa di Melfi*, in Gozzi, 1792.

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

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

Nello specifico della cultura italiana, il sentimento dominante del Settecento nei confronti della letteratura spagnola si era accordato sulla grave condanna contro di essa comminata dalla *Perfetta poesia italiana* (1706; l. I, capp. 3 e 18; l. II, cap. 8): e al Muratori «censore irriducibile non solo della letteratura del secolo d'oro, ma di pressoché tutta la letteratura spagnola» (Bonora, 1992: 55) avrebbe fatto da monumentale *pendant*, nella seconda metà del secolo, la tiraboschiana *Storia della letteratura italiana* (1772-1782; 1787-1794⁹), appunto accordata sul «'basso continuo'» del «malefico influsso degli iberici sulla nostra civiltà, si trattasse dei remoti sudditi dell'impero romano migrati nell'Urbe o dei padroni d'Italia nel sedicesimo e nel diciassettesimo secolo» (Arato, 2002: 260).

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

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

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

A differenza della Francia, l'Italia non aveva infatti mai conosciuto un'operazione editoriale come quella del *Théâtre espagnol*, pubblicato a Parigi nel 1770 (De Hansy). Qui, in 4 volumi e per migliaia di pagine, Simon-Nicolas-Henri Linguet (1736-1794) aveva pagato in nome della cultura francese un appassionato debito di riconoscenza a quel modello spagnolo che veniva senza mezzi termini riconosciuto paradigmatico «en tout genre, mais sour-tout dans les Arts de l'esprit». Tanto nella lettera dedicatoria quanto nell'*Avertissement*, il Linguet aveva illustrato motivazioni e finalità del suo energico impegno traduttivo con toni entusiastici e apologetici («Vos Ecrivains nous ont été plus utiles, il faut l'avouer, que ceux mêmes des Grecs & des Romains»; «il est sur que les Français doivent plus cent fois aux Espagnols qu'à tous les autres peuples de l'Europe»; non certo Dante Ariosto e Tasso sono stati maestri dei francesi ma Lope Guillén de Castro e Calderón). Non solo: nella recensione che all'opera aveva dedicato la solerte Elisabetta Caminer («L'Europa letteraria», ottobre 1771, pp. 95-96) – pur intenta a garantire al lettore una sintesi ragionata dei contenuti dell'opera – i toni ammirati del Linguet erano smorzati in un registro anodino in cui non mancavano maliziosamente di incastonarsi annotazioni perplesse o comunque riduttivistiche; e quando, proprio attingendo al *Théâtre espagnol*, la Caminer allestirà la propria *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, per far «universalmente conoscere alla Italia lo stato moderno de' Teatri Inglese, Spagnolo, Tedesco e Russo», avrebbe istruito i suoi lettori sulla fisionomia del teatro spagnolo, di cui proponeva una ben modesta campionatura¹⁰, esprimendo quello che non si esiterebbe a definire un vero e proprio linciaggio culturale: ricordando come quel teatro era stato a lungo disonorato da alcune «burlette tratte dalla Scrittura, degli *Autos Sacramentales* ove faceano odiosa mostra Angeli con prostitute, Messe con battaglie, Gesù Cristo in parrucca a groppi che contrastava e faceva quindi un balletto col diavolo in berretta e corna» (p. 3); definendolo complessivamente un «fondaco inesauribile di Stravaganze e di tratti di genio, d'improbabilità e di situazioni forti, onde i Francesi trassero molte dell'Opere loro, e che conta esclusivamente genj tanto più fecondi quanto meno soggetti alle regole»; desublimando il mito della fecondità spagnola con l'osservare sprezzantemente che «non dev'essere però gran fatto difficile il comporne un numero così prodigioso a chi può introdurvi qua-

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

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

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

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

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

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

Il Sacchi mi mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane, e mostruose opere di quel Teatro; la maggior parte erano da me scartate, e rifiutate, ma il fondo d'alcune di quelle da me scelto, riedificato, con una orditura nuova del tutto, colla introduzione di caratteri naturali e tra noi intesi, dialogato coll'italiano frizzo, l'italiana grandezza, ed eloquenza poetica, aveva dato diletto al Pubblico, e cagionate delle replicate irruzioni di concorso utilissimo a' miei protetti (Gozzi, 2006: 452, dalla p. II, cap. 20).

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

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

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

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

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

30 dicembre 1769 à Madrid

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rinvenni più Commedie stampate di Calderon, ed altri Spagnuoli autori teatrali e più molti de primi abbozzi delle Commedie di Goldoni, di quelle del defunto Federici, ed alcune traduzioni dello Spagnuolo Teatro, dopo averne fatto generoso spoglio il mercenario Autore teatrale Giuseppe Foppa¹⁵.

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

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

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

studiò sopra tutte le rinomatissime commedie di Lopez de Vega [sic], del Solis, del Velez, di Guevara, del de Matos Frago, di Calderon della Barca, e di tanti e tanti altri Autori per cui, non si esagera asserendo che, comprese le commedie tradotte per intiero ed a brani con quelle commentate ed in parte ridotte a più ragionevol lezione, [...] ha messa mano ad oltre 190. Rappresentazioni del Teatro Spagnolo¹⁶.

Sarebbe interessante interrogarsi – non credo lo si sia ancora fatto – su come l'eredità del sodalizio Sacco-Gozzi abbia continuato concretamente a incidere sulla scena italiana tra Sette e Ottocento. Ma, per concludere il nostro ragionamento, sarà sufficiente annotare che dopo l'*alienazione* consumata da Carlo Gozzi nei confronti di Antonio Sacco, nei ben 24 anni di vita che ancora gli rimasero, lo scrittore veneziano avrebbe composto solo tre opere ispirate al teatro spagnolo, di cui una non conobbe, vivente l'autore, neanche una realizzazione scenica¹⁷. Una circostanza, per molti versi, più che sintomatica.

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

La riprova ne sono stati, fra l'altro, due corposi volumi dedicati proprio a quel teatro spagnolo che aveva, di fatto, costituito *magna pars* dell'impegno drammaturgico gozziano (cfr. Winter, 2008; Gutiérrez Carou, 2011), nel primo dei quali si inaugurava fra l'altro il ricco e proficuo interesse al tema di Maria Grazia Profeti¹⁸: a cui si deve la demolizione definitiva dello stereotipo critico di un'attrazione dell'autore per il teatro spagnolo

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

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

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

dovuta alla sua ideologia nobiliare e conservatrice (una balzana convinzione in cui ancora oggi qualcuno si attarda). A tutto ciò si aggiunga la fortuita e fortunata concomitanza del rinvenimento dell'archivio, di cui si è già detto, e la possibilità di fecondare il nuovo approccio critico con le ingenti fonti autografe rinvenute: una concomitanza che ha dato fisiologicamente luogo al varo dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi (2007, per i tipi della Marsilio; nel 2011 la prima pubblicazione). A mo' di risarcimento critico, tra i volumi iniziali¹⁹ figura una commedia 'spagnola' (la prima della serie), dopo il plurisecolare silenzio editoriale che aveva colpito proprio questa fondamentale porzione dell'impegno teatrale dell'autore: si tratta della *Donna vendicativa* (andata in scena nel 1767 e pubblicata per la prima volta nel t. iv dell'edizione Colombani, 1773), che 'riedifica' il *Rendirse a la obligación* di José e Diego Figueroa y Córdoba²⁰.

Nel caso specifico, tuttavia, il risarcimento critico è solo molto parziale, come inconsapevolmente ci avverte una perentoria affermazione ricorrente nelle prime pagine del volume: «qualunque lettore si proponesse di confrontare le due opere constaterrebbe che il calco è fedelissimo»²¹. Un'avvertenza sostenuta oltretutto dalla tesi che «l'introduzione delle maschere che sostituiscono alcuni personaggi [...] ed altre piccole variazioni [...] costituiscono [...] una mole certamente minima di interventi»²². Affermazioni invero stravaganti, dal momento che la trasposizione tipologica di un personaggio (dal *gracioso* Chichón a Truffaldino, un secondo zanni peraltro interpretato da Antonio Sacco: ed è solo un esempio estremo, giacché di pressoché analoga entità sono il Belardo *jardinero* ridisegnato sulla fisionomia del Brighella Atanasio Zannoni, o l'Alberto *viejo* su quella del Pantalone Cesare D'Arbes) incide in misura determinante sul disegno drammaturgico complessivo, tanto più che le parti delle maschere, nella 'riedificazione' gozziana non sono distese, ma a soggetto²³. Affermazioni inoltre molto incaute, in quanto si rivelano ignare del fatto che quella di Carlo Gozzi – emulo di Goldoni – è una drammaturgia per l'attore; e che, proprio in relazione alla sua produzione spagnola, l'autore ebbe a dichiarare: «Se avessi voluto adoperare gli argomenti Spagnuoli per qual-

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

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

²¹ A. Cinquegrani, *Introduzione* a Gozzi (2013a: 14).

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

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

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

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

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

Yo, generoso Español,
[...] soy Federico,
hijo del rey Clodoveo
de Nápoles, que con justa
aclamación goza el reino
mas fértil de toda Italia,
logrando, prudente y cuerdo,
en la fe de sus vasallos
aquel cariño y respeto
que de amado, y de temido,
dan a un príncipe supremo
nombre inmortal, que vincula
eterno a su mano el cetro²⁵.

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

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

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

²⁶ Cfr. *supra*, p. 440.

simo borbonico: con tutte le cautele del caso, potrebbe essere una pista da approfondire. Mi limito qui a tracciare qualche suggestione cronologica: *Il desiderio di vendetta*²⁷ andò in scena – a detta dell'autore – nell'ottobre 1767; all'inizio dello stesso anno, il 12 gennaio, con il compimento della maggiore età, il sedicenne figlio di Carlo III, Ferdinando IV, aveva acquisito i pieni poteri regi, e ciò – com'è noto – comportò il consolidamento, anche formale, del potere di Tanucci; il 4 agosto Carlo III aveva approvato la cacciata dei gesuiti da Napoli, e «Tanucci vi si preparò come ad una “fiesta”», a cui partecipò «tutto lo stato maggiore del giurisdizionalismo napoletano» e che ebbe vasta eco (Venturi, 1976: 176); nella notte tra il 20 e il 21 novembre 388 gesuiti venivano espulsi dal Regno delle due Sicilie, inaugurando il vasto processo di riforme che si sarebbe protratto fino al 1789. Non che Gozzi – a quanto mi risulta – nutrisse opinioni o sentimenti di particolare valore verso i gesuiti (in un documento del 1780, inserito nelle *Memorie inutili*, si limita a definirli «Reverendi da me rispettati quondam Padri», e ad affermare di non aver «avuta la menoma relazione» con loro)²⁸; ma è chiaro che il formidabile colpo sferrato dal riformismo borbonico poteva assumere una risonanza di più ampia portata anticuriale²⁹, mettendo seriamente a rischio quell'«osservanza alla [...] Religione, e

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

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

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

Precetti della Santa Chiesa» che sarebbe figurata al primo posto nelle raccomandazioni testamentarie di Carlo Gozzi³⁰.

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

Carlos, cattivissimo duca di Borgogna, pretendente rifiutato di Margarita, sta per procedere alle vie di fatto, assalendo la Bretagna per farne quella conquista che non gli era riuscita impalmando la sua reggente, appunto la duchessa Margarita. Naturalmente, a salvare le leggi dell'amore e della giustizia, 'arrivano i nostri', un esercito inviato dal re di Napoli in soccorso del figlio Federico. A costui lo annuncia il suo uomo di fiducia Octavio, che, sopraggiungendo all'improvviso, con alati versi descrive l'intenerimento paterno del re alla notizia che il figlio, creduto morto, era ancora in vita, e ancor più si sofferma sulla determinazione con cui, sapendolo in pericolo, all'istante aveva allestito una poderosa «Armada / de galeras, y navíos», con «doce mil soldados viejos», «de Marte y Belona hijos», che, sotto il comando del «Conde Filippo», era appunto in procinto di giungere in soccorso³¹: la regalità di Clodoveo insomma, nella *comedia* dei fratelli Figueroa, splende in tutto il suo fulgore.

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

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

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

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

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

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

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

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

Per concludere. Nella prima commedia spagnola del conte Gozzi, in un passaggio testuale – come s'è visto – sensibilmente diverso dal testo-fonte, il re Clodoveo appare afflitto da un'ernia inguinale che, in stato molto avanzato, non solo è fuoriuscita nel sacco scrotale, ma non è nemmeno 'governabile' con il brachiere del più industrie norcino. Il riferimento alla particolare malattia del re, che Tartaglia infila nel suo concitato resoconto, non è, con ogni evidenza, solo una battuta grassoccia per guadagnarsi il facile plauso del pubblico, o per mitigare la temperatura drammatica del momento; ma anche e soprattutto l'istantanea di una rappresentazione carnevalesca dell'autorità regale, della sacralità del corpo del re³³, quasi l'evocazione – attraverso il re Clodoveo – di un «solia scoronizzante» di bachtiniana memoria (cfr. Bachtin, 1980³: 166)³⁴.

³³ Ovvio il riferimento al classico Bertelli (1990).

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

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

Riferimenti bibliografici

- Arato F. (2002), *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, ETS, Pisa.
- Bachtin M. (1980³), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.
- Baretti J. (1786), *Tolondron. Speeches to John Bowle about his Edition of Don Chixote together with some Account of Spanish Literature*, R. Faulder, London.
- Bertelli S. (1990), *Il corpo del re. Sacralità del potere nell’Europa medievale e moderna*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Boerio G. (1856), *Dizionario del dialetto veneziano*, Cecchini, Venezia [ristampa anastatica Giunti, Firenze, 1998].
- Bonora E. (1992), *Baretti e la Spagna*, in *Italia e Spagna nella cultura del ’700* [Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 3-5 dicembre 1990], Accademia Nazionale dei Lincei, Roma (Atti dei Convegni Lincei 97): 33-62.
- Caminer E. (1771), rec. Linguet S. N. H., *Théâtre espagnol*, 4 voll., De Hansy, Paris, 1770, «L’Europa letteraria»: 95-96.
- [Caminer E.] (1774-1776), *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, t. I-VI, Pietro Savioni, Venezia.
- Contin T. A. (1762), *Monumenti veneti intorno i padri gesuiti*, Giuseppe Bettinelli, Venezia.
- Fancello A., Gambier M. (2013) (a cura di), *Gagliarde spese... incostanza della ragione. Carteggio Giovanni Querini-Caterina Contarini Querini 1768-1773*, Gambier&Keller, Venezia.
- Farinelli A. (1929), *Italia e Spagna*, vol. II, Bocca, Torino.
- [Foppa G.] (1840), *Memorie storiche della vita di Giuseppe M.a Foppa [...] scritte da lui medesimo*, Giuseppe Molinari, Venezia.

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

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

- Profeti M. G. (2008), *Gozzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Winter, Heidelberg: 23-41.
- Profeti M. G. (2014), *I testi spagnoli nelle 'riedificazioni' di Gozzi*, «Studi goldoniani», XI, n.s. 3: 89-99.
- Riccò L. (2000), «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi, Bulzoni*, Roma.
- Scannapieco A. (2005), *Per una inimicizia solidale*, «Problemi di critica goldoniana», XII [2006]: 105-117.
- Scannapieco A. (2006a), *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Marsilio, Venezia.
- Scannapieco A. (2006b), *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, in Fabiano A. (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del Convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), «Problemi di critica goldoniana», XIII, [2007]: 11-27.
- Scannapieco A. (2008), «Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo» *nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi)*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Winter, Heidelberg: 43-56.
- Scannapieco A. (2009), *Antologia della critica gozziana*, in Bordin M., Scannapieco A., *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, Venezia: 213-369.
- Scannapieco A. (2011), *La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia: 31-43.
- Soldini F. (a cura di) (2006), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Catalogo della Mostra [Venezia, 20 luglio-10 settembre 2006], Marsilio, Venezia.
- Venturi F. (1976), *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti. 1758-1774*, Einaudi, Torino.
- Winter S. (a cura di) (2008), *Carlo Gozzi. I drammi 'spagnoleschi'*, Winter, Heidelberg.

QUANDO L'AMORE COLPISCE L'UDITO:
LA MALIA DELLA VOCE DI CARLO GOZZI
FRA AGUSTÍN MORETO E THOMAS CORNEILLE

Javier Gutiérrez Carou

Carlo Gozzi si premurò sempre di fornire ai lettori i titoli delle fonti di cui si era avvalso per la creazione dei suoi drammi¹ derivati da opere spagnole del *Siglo de Oro*². Inoltre, in due occasioni, il conte informa

¹ Per un'analisi esaustiva dei venti drammi spagnoleschi, cfr. le corrispettive schede, curate da diversi studiosi, pubblicate, con diversi saggi sull'insieme, in Gutiérrez Carou (2011).

² Come possiamo vedere nel seguente elenco, elaborato seguendo i dati forniti dal veneziano: 1767, *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, da José e Diego de Figueroa y Córdoba, *Rendirse a la obligación*; 1768, *La caduta di donna Elvira regina di Navarra + La punizione del precipizio*, da Matos Fragoso, *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*; 1769, *Il pubblico secreto*, da Calderón, *El secreto a voces*; 1771, *Le due notti affannose o sia Gl'inganni dell'immaginazione*, da Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*; 1771, *La donna innamorata da vero*, da Don Pedro de Urdemalas (nella prefazione al suo testo Gozzi indica che la fonte spagnola è un'opera «senza nome d'autore»; cfr. Gozzi, *Prefazione a La donna innamorata da vero*, in Gozzi (1803b: 3). Si tratta probabilmente non del testo di Cervantes, ma di quello di José de Cañizares o di Juan Bautista Diamante); 1772, *La principessa filosofa o sia Il controveleno*, da Moreto, *El desdén con el desdén*; 1772, *Eco e Narciso*, da Calderón, *Eco y Narciso*; 1773, *Il re tifico o sia I due fratelli nemici*, da Moreto, *Hasta el fin nadie es dichoso*; 1774, *La malia della voce*, da Moreto, *Lo que puede la aprensión*; 1776, *Il moro di corpo bianco*, da José de Cañizares, *El esclavo de su honra* (non siamo riusciti a rintracciare la commedia di Cañizares, ma una simile per titolo e argomento di Marcelo Antonio de Ayala y Guzmán, *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*); 1777, *Le droghe d'amore*, da Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*; 1778, *Il metafisico o sia L'amore e l'amicizia alla prova*, da Tirso de Molina, *El amor y la amistad*; 1779, *Bianca contessa di Melfi o sia il matrimonio per vendetta*, da Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*;

Javier Gutiérrez Carou, University of Santiago de Compostela, Spain, javier.gutierrez.carou@usc.es, 0000-0001-6098-1072

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

Javier Gutiérrez Carou, *Quando l'amore colpisce l'udito: La malia della voce di Carlo Gozzi fra Agustín Moreto e Thomas Corneille*, pp. 453-471, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.24, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

dell'esistenza di versioni francesi secentesche degli stessi testi spagnoli da lui seguiti nei suoi adattamenti. Così nella *Prefazione a La principessa filosofa*, possiamo leggere:

La Principessa filosofa è un dramma capriccioso, che fu rappresentato dalla Truppa Sacchi nel Teatro a S. Salvatore a Venezia la prima volta agli 8 di Febbraro l'anno 1772. Egli ha cagionata un'irruzione favorevole del pubblico, e si volle replicato a furore diciotto sere. Il giornale *L'Europa letteraria* ha avvertito il pubblico che questo dramma non è che *La Principessa d'Elide* di Moliere. *El Desden con el Desden*: commedia di D. Agostino Moreto, m'ha dato l'argomento per questo dramma. Moliere ha rubata l'idea della sua *Principessa d'Elide* al Moreto, ma egli ha fatto un'opera che punto non ha che fare colla mia *Principessa filosofa*. Il confronto è facile. Si troverà che 'l mio dramma è differentissimo e nell'ossatura e ne' dialoghi dal *Desden con el desden* del Moreto, e dalla *Principessa d'Elide* del Moliere...³

Dalle parole di Gozzi si deduce che sarebbe stato il testo del Moreto a fornirgli l'argomento per la sua *Principessa filosofa*, anche se il veneziano avrebbe concepito un dramma da ritenersi nuovo grazie a profonde variazioni nella configurazione della struttura e nella stesura dei dialoghi rispetto all'opera spagnola. Contemporaneamente, il Nostro coglie l'occasione per suggerire, poiché non lo afferma esplicitamente, che la sua commedia

1782, *Amore assottiglia il cervello*, da José de Cañizares, *El honor da entendimiento o El más bobo sabe más*; 1786, *Cimene Pardo*, dallo scenario *Scanderbeck* e da una storia reale («Un'antica commedia dell'arte italiana, intitolata: *Scanderbek*, ch'io vidi sempre rappresentare con un concorso meraviglioso, risvegliò in me il desiderio di comporre il dramma tragico ch'io intitolai *Cimene Pardo* [...] *Cimene Pardo* non è del tutto invenzione favolosa. Ci fu una gran dama spagnola di questo nome, e di questo casato, che fatta schiava da' Mori, innamoratasi d'un musulmano rinnegò la sua natia religione e accese la di lei famiglia a vendicare un tale sfregio. Siccome non sarebbe stato possibile per la saggia attenzione de' nostri Revisori, il porre in iscena la catastrofe di mal esempio d'una rinnegata, così mi sono preso l'arbitrio di cambiare la storia in favola e d'inventare piuttosto che la dama cattolica inducesse un maomettano ad abbracciare secretamente la di lei religione per essere di lui moglie»; C. Gozzi, *Prefazione a Cimene Pardo*, in Gozzi (1803a: 113-114). La commedia dell'arte a cui fa riferimento il Nostro sarebbe quella tramandata dallo scenario n. 45, *Le glorie di Scanderbeck*, del *Dell'opere regie* di 'Ciro Monarca' (cfr. Romera Pintor, 2009); 1786, *La figlia dell'aria o sia L'innalzamento di Semiramide*, da Calderón, *La hija del aire*; 1799, *Annibale duca di Atene*, da Moreto, *El defensor de su agravio*; 1800, *La donna contraria al consiglio*, da Matos Frago, *La mujer contra el consejo*; 1803, *Il montanaro don Giovanni Pasquale*, da Juan de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual*.

³ C. Gozzi, *Prefazione a La principessa filosofa o sia Il contraveleno*, in Gozzi (1772: 147-148), ma probabilmente 1773 (il passo, tranne per qualche refuso e ammodernamento grafico si ripropone identico nel volume VII, 1802, dell'edizione Zanardi).

non deriva né direttamente né indirettamente dall'opera francese⁴. In realtà, secondo quanto ha ipotizzato Monica Pavesio, come in tante altre occasioni Gozzi non è totalmente sincero nelle sue dichiarazioni: a giudizio della studiosa, il conte può essersi avvalso non solo del testo spagnolo per il suo adattamento, ma anche del canovaccio *Rebut pour rebut - Ritrosia per ritrosia* (versione dell'Arte di *El desdén con el desdén* moretiano, fatta rappresentare da Luigi Riccoboni a Parigi nel 1717) come testo ponte fra la fonte castigliana e la sua *pièce*, situazione che potrebbe rendere sincera la sua affermazione che *La principessa filosofa* non aveva nessun debito rispetto a *La Princesse d'Élide* di Molière, ma che, tuttavia, nasconderebbe una seconda fonte italo-francese della sua creazione (a giudizio della Pavesio forse per la sua avversione alla cultura, alla filosofia e al teatro francesi; Pavesio, 2008).

La seconda occasione in cui Gozzi offre dati su adattamenti francesi delle opere spagnole da lui rimaneggiate si riscontra nel *Discorso inutile* che precede l'edizione de *La malia della voce* (la cui prima risale al 1774), in cui possiamo leggere:

La malia della voce è un dramma tratto da me dall'argomento d'una commedia spagnola di Don Agostino Moreto intitolata: *La que puede la apprehension*, che da dugento e più anni resiste con applauso ne' teatri della Spagna. Tommaso Cornelio, confessando la verità dell'ottimo avvenimento nel teatro spagnolo, confessa anche d'aver tratta da quest'argomento medesimo la sua commedia intitolata: *Le charme de la voix*, e che nel teatro di Parigi non piacque. Egli l'ha pubblicata in istampa con una epistola dedicatoria, ch'io credo finta, per addossare ad altri la scelta d'un tale argomento, ch'ei protesta d'aver combattuto prima di comporre la sua commedia⁵. Io confesserò forse con maggior

⁴ Osserva però Ricciarda Ricorda, curatrice della scheda analitica del testo edita in Gutiérrez Carou (2011: 299), «Gozzi indica come fonte *El desdén con el desdén* di Agustín Moreto, mentre nega di essersi rifatto alla commedia di Molière, *La Princesse d'Élide*, che risulta invece essergli stata presente».

⁵ «J'ai rendu si religieusement jusqu'ici ce que j'ai cru devoir aux Auteurs Espagnols qui m'ont servi de guides dans les sujets Comiques qui ont paru de moi sur la scène avec quelque succès, qu'on ne doit pas trouver étrange, si leur en ayant fait partager la gloire, je refuse de me charger de toute la honte qui a suivi le malheur de ce dernier, puisqu'en effet j'eusse peut-être moins failli, si je ne me fusse pas attaché si étroitement à la conduite de D. Augustin Moreto, qui l'a traité dans sa langue, sous le titre de *Lo que puede la apprehension*. Si vous voulez vous souvenir de la lecture que nous fîmes ensemble de cet original, avant que j'en commençasse la copie, vous vous souviendrez en même temps que j'en combattis opiniâtement tous les caractères, et soutins que quelque soin que l'on apportât à les justifier pour le faire paraître avec quelque grâce sur nôtre théâtre, il serait impossible d'en venir à bout, sans faire voir toujours ceux qui sont intéressés dans cette intrigue plus capricieux que raisonnables». Abbiamo seguito le seguenti edizioni del testo francese (fra di esse si riscontrano alcune varianti testuali che tuttavia non interferiscono con le nostre conclusioni): Corneille (1658); e Corneille (1708) (reprint: 1970). Sul testo

sincerità che la ingegnosa invenzione di Don Agostino Moreto mi piacque non solo, ma che ho giudicato che ne' nostri teatri trattata con qualche differenza nel giro, ne' caratteri, e con totale diversità nelle eloquenza poteva non dispiacere... (Gozzi, 1802: 5)

Possiamo costatare di nuovo che il conte afferma di aver preso dal testo spagnolo solo l'argomento, che avrebbe sviluppato in modo differente dall'originale, lasciando credere al lettore, poiché nemmeno questa volta lo afferma esplicitamente, che il suo dramma non è debitore di quello di Thomas Corneille. Dall'interpretazione letterale delle parole del conte potrebbe dedursi che, tranne per l'idea globale del *plot*, proveniente dal testo di Moreto⁶, Gozzi sia stato autore originale della sua *Malia della voce*, vale a dire, sembra che il veneziano abbia voluto trasmettere l'idea che, una volta letto il testo spagnolo (e solo quello), l'avesse tenuto lontano dalla sua scrivania mentre redigeva il suo dramma. Come tenteremo di dimostrare nelle pagine successive, la realtà è piuttosto diversa.

Approccio tematico

Da un punto di vista tematico il testo francese e quello italiano presentano una serie di coincidenze che li allontana dalla fonte spagnola. Infatti Corneille e Gozzi omettono le scene di viaggio de La Duquesa alla fine della *jornada* prima (probabilmente per rispettare le unità di tempo e di luogo), presenti e importanti nel testo di Moreto; mostrano la detenzione di Carlos/Carlo subito dopo la richiesta a Le Duc/Alfonso di autorizzare il suo matrimonio con La Duchesse/D. Bianca, mentre nella commedia spagnola si produce una dilazione dopo una prima enigmatica risposta de El Duque; eliminano la figura di Silvia, *criada* de la Duquesa, e via dicendo. Ognuna di queste alterazioni dell'originale, presa singolarmente, potrebbe essere interpretata come una coincidenza, risultato di un processo di poligenesi casuale, ma l'accumulo di varianti contenutistiche simili nelle due opere, francese e italiana, inizia a farci pensare che forse Gozzi avesse letto con maggiore attenzione e intensità il testo di Corneille di quanto si potrebbe dedurre dalle sue parole. Inoltre, nel dramma del conte veneziano sono assenti le lunghe digressioni di carattere 'filosofico' sulla natura

di Corneille si veda anche la risorsa digitale <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/moliere/contexte/corneillet_charmedelavoix> (2018-08-27).

⁶ Vogliamo indicare qui, poiché non ci risulta che sia stato notato prima, che le tre commedie di Moreto adattate da Gozzi (cfr. nota 2) furono pubblicate insieme nelle seguenti edizioni: [Moreto] (1654); [Moreto] (1676); [Moreto] (1677). A nostro avviso questa circostanza andrebbe indagata perché uno dei tre volumi (o eventuali altri da essi derivati con indici simili) potrebbe essere la fonte diretta di Gozzi.

dell'amore, sulla volontà, ecc., presenti già dai primi versi de *Lo que puede la aprehensión*⁷, e mancanti anche nella versione francese.

Analisi strutturale

Per portare avanti lo studio della divisione strutturale dei tre testi abbiamo stabilito l'equivalenza dei diversi personaggi fra le differenti opere esaminando semplicemente il loro ruolo, il che nel caso di Giannetto, confidente di Fenicia, che svolge la stessa funzione della Laura spagnola e la Laure francese, darà luogo a certe prevedibili asimmetrie nei rapporti con altri personaggi maschili. Nella seguente tabella si può prendere visione dell'equivalenza dei personaggi fra le diverse opere (mettiamo al centro il testo gozziano, alterando l'ordine cronologico di scrittura, perché pensiamo sia più facile così percepire i parallelismi e le divergenze con i testi spagnolo e francese):

<i>Lo que puede la aprehensión</i>	<i>La malia della voce</i>	<i>Le charme de la voix</i>
Fenisa, dama	Fenicia	Fénise, fille de Frédéric
Laura, criada	Giannetto	Laure, confidente de Fénise
Federico, viejo	Federico	Fédéric, Gouverneur du Duc
El Duque de Milán	Alfonso, Re di Navarra	Le Duc de Milan
Camilo, criado	Tartaglia	Fabrice, bouffon du Duc
Colmillo, gracioso	Brighella	Camille, suivant de Carlos
Carlos, galán	D. Carlo	Carlos, fils de Frédéric

⁷ Potremmo ricordare, fra molti altri possibili esempi, le due 'tirate' di Fenisa della prima 'scena' della *jornada* prima sulla condotta degli innamorati (I.1.36-72), in particolar modo delle donne, e sulla natura dell'amore (I.1.149-255; questa sezione 'riflessiva' è compresa nella narrazione dell'antefatto, che occupa Fenisa dai versi 81 al 362). Come di norma nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, i cui testi non erano divisi in scene, la commedia di Moreto presenta la solita articolazione in tre *jornadas*. Per poter realizzare l'analisi che ci accingiamo a esporre abbiamo diviso il testo in scene tenendo conto dell'arrivo dei personaggi sul palcoscenico, anche se in qualche caso abbiamo deciso di cambiare scena anche quando qualche figura esce, per agevolare il paragone con i testi di Corneille e di Gozzi (mantenendo sempre contemporaneamente anche la congruenza tematica). In appendice può essere consultata l'equivalenza fra scene e versi secondo l'edizione critica di cui ci siamo avvalsi: A. Moreto, *Lo que puede la aprehensión*, in Moreto (2010). Quest'edizione comprende un apparato di varianti che ci ha permesso di constatare che le 11 edizioni seguite per la costituzione del testo critico non presentano differenze testuali significative.

La Duquesa de Parma	D. Bianca, Infanta di Castiglia	La Duchesse de Parme
Silvia, criada	-	-
Un capitán	Un ufficiale	-
Criados	Soldati	-
Damas	-	-

Oltre all'abituale sostituzione dei camerieri e del *gracioso* nel teatro gozziano con maschere dell'Arte (o personaggi da essi derivati, come Giannetto, evoluzione del Pantalone), l'aspetto più appariscente del confronto dei diversi elenchi è la sparizione del personaggio della *criada* Silvia spagnola, tanto nel testo di Gozzi, come in quello di Corneille.

Vediamo ora schematicamente la struttura dei tre testi attraverso l'osservazione della loro divisione in scene con riguardo sia ai personaggi che intervengono in ognuna di esse, sia a uno svolgimento dell'azione ragionevolmente simile⁸:

<i>Lo que puede la aprehensión</i>	<i>La malia della voce</i>	<i>Le charme de la voix</i>
I.1 Fenisa, Laura	I.1. Fenicia, Giannetto	I.1 Fénise, Laure
I.2 Federico, Fenisa, Laura	I.2 Federico, Fenicia, Giannetto	I.2 Fédéric, Fénise, Laure
-	I.3 Federico	-
I.3 Federico, Duque, Camilo	I.4 Federico, Alfonso, Tartaglia	I.3 Fédéric, Duc, Fabrice
I.4 Duque, Camilo, (Fenisa)	I.5 Alfonso, Tartaglia	I.4 Duc, Fabrice, (Fénise)
	I.6 Alfonso, Tartaglia, (Fenicia)	
I.5 Colmillo, Duque, Camilo	I.7 Brighella, D. Carlo, Alfonso, Tartaglia	I.5 Camille, Carlos, Duc, Fabrice
I.6 Colmillo, Carlos, Duque, Camilo	I.8 D. Carlo, Tartaglia, [Brighella]	I.6 Carlos, Fabrice, Camille

⁸ Per poter seguire lo sviluppo contenutistico delle diverse scene con rapidità, mi sia permesso di rimandare alla scheda analitica del testo gozziano (che contiene anche un particolareggiato riassunto della commedia di Moreto) da me curata in Gutiérrez Carou (2011: 251-263).

I.7 Carlos, Colmillo	I.9 D. Carlo, Brighella	I.7 Carlos, Camille
II.1 Duque, Camilo	II.1 Alfonso, Tartaglia	II.1 Duc, Fabrice
II.2 Fenisa, Laura, Duque, Camilo	II.2 Fenicia, Giannetto, Alfonso, Tartaglia	II.2 Fénise, Laure, Duc, Fabrice
-	II.3 Fenicia, Giannetto	II.3 Fénise, Laure
-	II.4 Fenicia, Giannetto, Brighella	II.4 Fénise, Laure, Camille
*I.8 Carlos, Ø, Ø, Colmillo, Camilo	II.5 D. Carlo, Fenicia, Giannetto, Brighella	II.5 Carlos, Fénise, Laure, Camille
-	II.6 Federico, D. Carlo, Fenicia, Giannetto, Brighella	II.6 Frédéric, Carlos, Fénise, Laure, Camille
*I.9 Federico, Carlos, Colmillo	II.7 Federico, Don Carlo, Brighella	II.7 Frédéric, Carlos, Camille
*II.6 Duquesa, Fenisa, Laura, Colmillo	III.1 D. Bianca, Fenicia, Giannetto	III.1 Duchesse, Fénise, Laure
II.7 Duque, Ø, Duquesa, Fenisa, Ø, Colmillo	III.2 Alfonso, Tartaglia, D. Bianca, Fenicia, Giannetto	III.2 Duc, Fabrice, Duchesse, Fénise, Laure
II.8 Duque, Fenisa, Ø, Ø, Colmillo	III.3 Alfonso, Fenicia, Giannetto, Tartaglia	III.3 Duc, Fénise, Laure, Fabrice
II.9 Duque, Colmillo	III.4 Alfonso, Tartaglia	III.4 Duc, Fabrice
II.10 Federico, Duque	III.5 Federico, Alfonso, Tartaglia	III.5 Frédéric, Duc, Fabrice
-	III.6 Alfonso, Tartaglia	III.6 Duc, Fabrice
* II.11 Carlos, Colmillo, Duque	III.7 D. Carlo, Brighella, Alfonso, Tartaglia	III.7 Carlos, Camille, Duc, Fabrice
* II.12 Carlos, Colmillo	IV.1 Federico, Fenicia, Giannetto	IV.1 Frédéric, Fénise, Laure
* II.13 Federico, Fenisa, Duquesa , Carlos, [Colmillo]		
* II.14 Federico, Duquesa , Carlos, Colmillo		
* II.15 Federico, Carlos, Colmillo, Capitán , Ø, Ø		
* II.16 Federico, Carlos, Colmillo ⁹		

⁹ L'intera sequenza del testo moretiano corrisponde *grosso modo* alle due scene indicate in Gozzi e in Corneille, ma con differenze contenutistiche significative.

-	IV.2 Fenicia, Giannetto	IV.2 Fénise, Laure
-	IV.3 Fenicia, Giannetto, Tartaglia	IV.3 Fénise, Laure, Fabrice
-	IV.4 Tartaglia, Giannetto	* IV.4 Fabrice, Laure ¹⁰
* III.2 Duque, Duquesa, Camilo, Laura	IV.5 Alfonso, D. Bianca, Tartaglia, Giannetto	IV.5 Duc, Duchessa, Fabrice, Laure
-	IV.6 Alfonso, D. Bianca, Giannetto	IV.6 Duc, Duchesse, Laure
* III.3 Carlos, Colmillo, Duque, Duquesa, Laura	IV.7 D. Carlo, Brighella, Alfonso, D. Bianca, Giannetto	IV.7 Carlos, Camille, Duc, Duchesse, Fabrice
III.4 Carlos, Duquesa, Laura, Colmillo	IV.8 D. Carlo, D. Bianca, Brighella	IV.8 Carlos, Duchesse, Camille
	IV.9 D. Carlo, Brighella	IV.9 Carlos Camille
-	V.1 D. Bianca, Giannetto	-
* III.7 Duquesa, [Laura], Fenisa	V.2 D. Bianca, Giannetto, Fenicia	V.1 Duchesse, Laure, Fénise
III.8 Duquesa, Laura, Fenisa, Duque, Ø	V.3 D. Bianca, Giannetto, Fenicia, Alfonso, Tartaglia	V.2 Duchesse, Laure, Fenice, Duc, Fabrice
	V.4 Alfonso, Tartaglia	V.3 Duchesse, Laure, Duc, Fabrice
		V.4 Duc, Fabrice
III.9 (Fenisa), Ø, Duque, Duquesa	V.5 Fenicia, Giannetto, Alfonso, Tartaglia	V.5 Fenice, Laure, Duc, Fabrice
-	V.6 Alfonso, Tartaglia	V.6 Duc, Fabrice
III.10 Duque, Ø, Colmillo	V.7 Alfonso, Tartaglia, Brighella	V.7 Duc, Fabrice, Camille
III.11 Duque, Camilo, Colmillo		
III.12 Carlos, Duquesa, Duque, Ø, Colmillo	V.8 D. Carlo, D. Bianca, Alfonso, Tartaglia, Brighella	V.8 Carlos, Duchesse, Duc, Fabrice

¹⁰ Scena d'amore, impossibile nel testo gozziano, in cui Fabrice dichiara a Laure di essersene innamorato.

III.13 Federico, Fenisa, Ø, Carlos, Duquesa, Duque, Ø, Colmillo	V.9 Federico, Fenicia, Giannetto, D. Carlo, D. Bianca, Alfonso, Tartaglia, Brighella	V.9 Fédéric, Fénise, Laure, Carlos, Duchesse, Duc, Fabrice, Camille
---	--	---

Nota: presentiamo gli elenchi dei personaggi nello stesso ordine in cui compaiono nel testo gozziano. Inseriamo il nome di Fenicia (Fenisa, Fénise) fra parentesi tonda in quelle scene in cui canta fuori scena; indichiamo in grassetto i nomi dei personaggi la cui presenza in scena implica una divergenza rispetto ai drammi degli altri autori; nella tabella non risultano i personaggi presenti in scena ma che non parlano né intervengono, tranne quando sono ascoltatori imprescindibili, caso in cui i loro nomi sono racchiusi fra parentesi quadre. Il segno Ø indica personaggio mancante in un testo, presente invece negli altri due. Con un * sottolineiamo che la scena così contrassegnata presenta affinità con le sezioni parallele degli altri testi ma anche divergenze non secondarie.

Come si può osservare, la tabella non necessita di commento: la scalletta strutturale seguita da Gozzi, sia per segmentare lo sviluppo del *plot* sia per configurare la successione dei personaggi in scena segue, quasi pedissequamente, il testo di Corneille, allontanandosi significativamente dall'originale moretiano. Infatti, anche se i blocchi del testo spagnolo si susseguono in maniera *grosso modo* coerente e lineare (tranne per il gruppo I.8-9, che si trova in mezzo a scene della seconda *jornada*), va sottolineato che sono stati disposti nei testi francese e italiano omettendo non poche scene¹¹. Si noti, inoltre, che le scene gozziane senza equivalenza nel testo spagnolo mostrano, in genere, un'importante presenza delle maschere, Tartaglia e Brighella, o personaggi da esse derivati, come Giannetto, fino al punto che, in un'occasione, nemmeno c'è riscontro fra una scena de *La malia* e un'altra de *Le Charme* (V.1, un dialogo fra D. Bianca e Giannetto)¹².

¹¹ Le scene del testo spagnolo per le quali non siamo riusciti a trovare equivalenze negli altri due, nemmeno approssimative, sono I.10 (Duquesa, Silvia), I.11 (Duquesa, Silvia, Carlos, Colmillo), II.3 (Fenisa, Laura, Federico), II.4 (Fenisa, Federico, Duquesa), II.5 (Duquesa, Carlos, Colmillo), III.1 (Duque, Camilo, Federico), III.5 (Carlos, Fenisa, [Laura], Colmillo) e III.6 (Fenisa, Laura). Nel caso di I.10-11 il motivo, a nostro avviso, non è altro che il fatto che si tratta di un blocco in cui la Duquesa e Silvia, raggiunte poi da Carlos e Colmillo, si trovano in viaggio fra Parma e Milano. Il testo di Corneille è composto da 1880 versi, mentre quello moretiano di ben 3051. Anche se i versi del francese sono endecasillabi e quasi tutti gli spagnoli ottonari (cfr. l'analisi metrica del testo presente nell'edizione che seguiamo alle pp. 417-418), crediamo che la maggior brevità dei versi del Moreto non basti a compensare la differenza di 1171 versi (infatti nel testo francese si riscontrano 20.680 sillabe metriche e in quello spagnolo un numero leggermente superiore a 24.408; abbiamo fatto il computo considerando tutti i versi ottonari, anche se vi sono alcuni endecasillabi).

¹² Il soliloquio di Federico in I.3, che non ha riscontro in nessuno degli altri due testi, è in realtà solo un ponte fra la scena precedente e quella successiva, presenti tutte e due nelle tre commedie.

Alcuni indizi linguistici

Il primo elemento di carattere linguistico che richiama l'attenzione del lettore dei testi francese e italiano è la notevole differenza del titolo riguardo a quello di Moreto, formulato in modo tale (*Lo que puede la aprehensión*) da non permettere di intuire le linee guida dell'argomento¹³. La versione francese, invece, *Le charme de la voix* è molto più chiaramente interpretabile e offre al pubblico una spia evidente di quale sarà probabilmente il movente principale dell'azione. Da questo punto di vista, non stupisce, dunque, che Corneille, e con lui Gozzi, abbiano preferito tale formulazione (infatti il titolo gozziano sarebbe traduzione diretta di quello francese): dunque, anche da questa prospettiva, il veneziano ha seguito il testo francese e non quello spagnolo.

Dobbiamo tuttavia ricordare che esiste un'edizione del testo moretiano che presenta un primo titolo, accanto a quello maggioritario nei testimoni conservati, che si incentra sull'udito: *La fuerza del oído*¹⁴. Pensiamo sia interessante soffermarsi brevemente tanto su questo titolo quanto su quello più frequente (*Lo que puede la aprehensión*) perché entrambi sottolineano che la causa dell'amore è l'autosuggestione dell'ascoltatore e non il potere reale del canto, mentre i titoli di Corneille e di Gozzi spostano la centralità del processo d'innamoramento alla voce, allontanandosi così anche concettualmente, in modo consapevole o meno, dal testo del Moreto.

Un'osservazione in parallelo dei testi ci permetterà di notare inoltre che, in molte occasioni, Gozzi non solo segue lo spirito del testo francese, ma ne riproduce quasi alla lettera parole e frasi in contesti simili. Dato che sono molto numerosi gli esempi che si potrebbero addurre, ne offriremo soltanto alcuni in cui non abbiamo trovato semplici coincidenze tematiche, ma proprio ripetizioni lessicali senza interventi corrispettivi nel testo spagnolo:

Moreto	Gozzi	Corneille
Ø	I.4.5 Alfonso [...] Per meglio un di riceverla , opportuno trovo, per or, di torre a me il piacere di vederla .	I.3.187-188 Le Duc Et je trouve à propos, pour la mieux recevoir De me priver encor du plaisir de la voir .

¹³ Il titolo potrebbe essere tradotto, con un'anacronistica parafrasi, con l'espressione *Il potere dell'autosuggestione*.

¹⁴ *La fuerza del oído, por otro título Lo que puede la aprehensión*, s.d. (ma fra il 1729 e il 1733, periodo di attività della stamperia); cfr. Moreto (2010: 422; 568). Tenendo conto del titolo del testo spagnolo citato da Gozzi nella prefazione a *La malia della voce* sembra, tuttavia, che il veneziano non conoscesse quest'edizione.

I.8.713

Carlos *Lee*

«Primo, con la discolpa que os pareciere más decente, volveréis a la Duquesa donde estaba hasta que con mejor disposición se le pueda dar a entender que estoy casado. A señor que no pide consejo, obedecer es respuesta».

II.5.2

Fenicia (*legge*)

«Don Carlo. Senza troppo disperare lo spirito, o lusingare troppo lo spirito dell'Infanta di Castiglia, a' **stati** suoi riconducetela. Tutto il vostro intelletto, e la vostr'arte impiegate a trovare un buon pretesto. Io di vederla ancor non sono in grado. Alfonso di Navarra Re.»

II.5.595-599¹⁵Fénise *lit*

«Carlos, sans trop abattre ou flatter son espoir, Jusques dans ses **États** ramenez la Duchesse, À trouver un prétexte employez votre adresse, Je ne suis point encor en état de la voir. Le Duc»

I.9.805-816 Federico

[...] Carlos, yo estoy sin sentido, vete luego, parte aprisa y detén a la Duquesa y nada desto le digas, sino templa su cuidado, que no es cosa tan indigna para sus oídos como... ¡que aun pensarlo el juicio quita! Vete luego a detenella, y vuélvase ya a Pavía, mientras yo voy con el Duque a disponer su venida.

II.7.2 Federico

[...] Cercar non devi **penetrar** l'arcano dell'Infanta; ella già saprà dirigersi. Per ben **servirla** finger dei partire per Estella, e occultarti per **tutt'oggi**. Diman fingi un **ritorno** far per parte di questa principessa. **Ben ti guarda** di non mai palesar a lei le strane commession che Alfonso a te avea date per il publico ben, dissimulare tutto convien.

II.7.707-713 Frédéric¹⁶

Carlos, sans **pénétrer** son dessein davantage, Pour **servir** la Duchesse il faut feindre un voyage, Et demeurant caché le reste de **ce jour**, D'un ordre de sa part appuyer ton **retour**. Prends **bien garde** sur tout de ne lui rien apprendre Du dessein que le Duc contre elle avait su prendre, Pour l'intérêt public il faut dissimuler.

¹⁵ A causa di una diversa divisione delle scene, nell'edizione del 1758 il passo citato si trova in II.7.

¹⁶ A causa di una diversa divisione delle scene, nell'edizione del 1758 il passo citato si trova in II.9.

<p>II.9.1669- 1771 Duque ¿Qué dices desto, Colmillo? Colmillo Que el jubón se me reventia de risa por los costados.</p>	<p>III.4.1-2 Alfonso (<i>attonito</i>) Servo, che dici? Tartaglia Che vuoi ch'io dica, queste donne ti trattano da Re di coppe. Sono stordito. Colei ha il diavolo nella lingua. T'ha detto quattro parole, che parvero canonate.</p>	<p>III.4.999-1001 Le Duc Fabrice, qu'en dis-tu? Fabrice J'admire la harangue, Elle a le Diable au corps, ou du moins à la langue, Comme elle tranche net!</p>
<p>II.13.1954-1963 Federico ([Ap.] Cielos, ¿hay mayor ventura? Todo aquí se me ha dispuesto como yo lo deseaba, pues el Duque, presumiendo que era mi hija la Duquesa, se rindió a su rostro bello y por mujer me la pide, con que yo en dársela luego quedo bien con la Duquesa y con él, pues le obedezco.)</p>	<p>IV.1.1 Federico Se vi sorprese il Re, s'egli vi vide e non conobbe in voi Fenicia, io trovo propizio a' miei progetti un tal successo, che l'Infanta per voi passata sia. Vi biasimava a torto.</p>	<p>IV.1.1 Fédéric Je vous blâmais à tort, si par cette surprise Le Duc vous a pu voir sans connaître Fénise, Et j'en trouve à mes vœux le succès assez doux Puisqu'elle a fait passer la Duchesse pour vous.</p>

Indizi autografi¹⁷

Un'altra spia che ci orienta sempre più verso la considerazione del testo francese come vera fonte dell'adattamento gozziano si riscontra nei materiali autografi preparativi de *La malia della voce* conservati nel Fondo Gozzi della Biblioteca Marciana di Venezia. Alla carta 5r¹⁸ della cartella

¹⁷ Date le necessità editoriali di questo saggio, in questa sede accenneremo soltanto a pochi elementi (al riguardo cfr. la nota 24).

¹⁸ È la prima carta di un gruppo (5r-28v) che contiene una stesura a volte descrittiva in forma narrativa con indicazione dei personaggi che parlano, a volte con le battute già in forma dialogica (anche se ancora in prosa), preceduta dall'elenco delle *dramatis personae*, di tutte le scene degli atti primo, secondo, terzo e quarto.

siglata Gozzi 8.1, leggiamo un riassunto intitolato «La malia della voce. Argomento d'Agostino Moretto / Dramma d'argomento Spagnolo» che si apre con il seguente elenco di personaggi (indichiamo con parentesi quadre le parole cassate dall'autore e con quelle uncinete quelle aggiunte sopra le righe o in margine):

Personaggi

Alfonso Rè di Navarra

Fenice Principessa cugina in terzo grado del Rè

Federico <vecchio> Principe [zio] <Cugino> del defunto Rè Padre di Alfonso, primo Ministro, e Tutore del med.mo e Padre di Fenice

D. Carlo fratello di Fenice amante di

D. Bianca Infanta di Castiglia promessa Sposa di Alfonso e amante di D. Carlo

[Laura Damigella] <Giannetto Secretario> di Fenice

<Laura Damigella dell'Infanta>

Tartaglia [grazioso] faceto seguace d'Alfonso

Brighella faceto seguace di D. Carlo

Nell'elenco, già in questa primissima approssimazione al testo, richiama la nostra attenzione la presenza di una damigella dell'Infanta, Laura, che sembrerebbe derivata dalla Silvia moretiana (confidente de La Duquesa nel testo spagnolo), e che invece sparirà nella versione definitiva de *La malia*, come infatti è assente anche dal testo di Corneille. Questa Laura gozziana porterebbe, tuttavia, il nome della cameriera di Fenisa/Fénise, sia in Moreto che in Corneille, e, in realtà, nonostante quanto affermato nel manoscritto, in cui il suo ruolo è definito come «Damigella dell'Infanta», agisce come confidente di Fenicia dall'inizio del testo fino alla seconda scena del secondo atto (c. 10r), momento in cui è sostituita da Giannetto fino alla fine della sezione del manoscritto in esame (fine del quarto atto). Se ora teniamo conto anche delle cassature presenti nell'elenco dei personaggi potremo affermare che si sovrappongono due momenti redazionali diversi: nel primo Laura era la confidente di Fenicia («Laura Damigella di Fenice» si legge infatti sotto la cassatura), ma più avanti, quando Gozzi arriva alla seconda scena del secondo atto, decide di sostituirla con Giannetto, attribuendole allora la funzione di «Damigella dell'Infanta»: una funzione fantomatica perché dalla comparsa di Giannetto nel testo, il nome di Laura sparisce per sempre.

La nostra ipotesi per spiegare questa situazione partirebbe dunque dall'idea che Gozzi, in questa fase di redazione dell'ossatura del testo, si sia avvalso prevalentemente del testo di Corneille e che solo più avanti, quando decide di introdurre Giannetto nel testo, si sia ricordato della presenza di una cameriera de La Duquesa nel testo di Moreto (divenuta Infanta di Castiglia nella versione italiana), trasformando la funzione di Laura in tale direzione, anche se alla fine non la introduce mai in tale ruolo, forse perché, se come sembra seguiva fondamen-

talmente Corneille, non la riscontra nel testo francese. Vediamolo in forma schematica:

Primo momento (da I.1 a II.1)	Secondo momento (da II.2 fino alla conclusione del quarto atto)
Laura confidente di Fenicia (come in Moreto e Corneille)	Introduzione di Giannetto (elemento originale di Gozzi)
Eliminazione di Silvia, confidente de La Duquesa/Infanta (come in Corneille, presente solo in Moreto)	Trasformazione di Laura in confidente dell'Infanta/Duquesa (come in Moreto, ma senza nessuna presenza effettiva sulla scena e, dunque, in realtà conferma dell'eliminazione del personaggio come in Corneille)

Infatti, se continuiamo a leggere l'autografo, ci imbattemmo in una situazione che conferma l'ipotesi dell'importanza prevalente del testo francese:

Atto primo

Scena prima

Il Teatro rappresenta un [ma] reale giardino con varj sedili di verdura, nel fondo il reggio palagio con finestre e gelosie.

Laura e Fenice

[La] <Fe>nice sta sedendo con un liuto in una mano, è in una profonda malenconia. Laura che mai abbia, da che nasca una tale malenconia da molti giorni in lei. **Esser la Corte tutta in festa**, esser stata lei dopo tanto tempo che fu tenuta dal Padre in un villaggio, richiamata alla Corte per solennizzare le feste, e sospira ed è inquieta etc. Fenice se sia meraviglia dopo **[dodici]** <quatordici> anni d'esilio in cui fu dal Padre tenuta, e dove visse con tanta quiete di spirito, il cambiamento del luogo tanto contrario alla sua quiete cagioni in lei tal tristezza. Laura che deve avere qualche cosa di più. Il suonare era un tempo il sollievo a tutte le sue noje, e sciogliendo al canto la sua bellissima voce che aggiunta alle sue <altre> qualità la rende amabile a tutti... **Fenice si leva con impeto, da il liuto a Laura da posare, esclama contro alla sua voce dono fatale della natura.**

Dalla cassatura della prima sillaba del nome di Laura all'inizio della prima scena si deduce che Gozzi aveva pensato di seguire l'avvio del testo di Corneille, in cui la prima battuta è pronunciata da Laure, confidente di Fénise¹⁹, anche se poi cambiò subito idea e fece parlare per prima Fenice (e si badi alla forma francesizzante del nome), come nell'originale spagnolo. Questo sem-

¹⁹ Nella versione definitiva infatti il primo a parlare sarà Giannetto che avrà assorbito totalmente la figura della *criada/confidente* de Fenisa/Fénise di Moreto e di Corneille.

brerebbe portarci verso l'idea che il testo fonte principale per il veneziano fosse quello spagnolo, e non la versione francese come abbiamo sostenuto nel paragrafo precedente, ma se continuiamo a leggere osserveremo che da questo momento in poi, nella stesura del riassunto della prima scena, le coincidenze si riscontrano tutte con il testo francese e non con quello spagnolo. Infatti, di una festa a corte si parla solo nei testi francesi e italiano²⁰, così come anche l'affermazione di Fenice/Fénise che la sua voce non è un dono, ma una maledizione²¹ si riscontra solo in quelle opere; inoltre, un altro indizio che ci porta a credere che Gozzi stesse vergando in questa pagina proprio un riassunto del testo di Corneille è il riferimento alla durata dell'allontanamento di Fenice dalla corte: nella prima veloce scrittura il conte scrisse «dodici anni», proprio come nel testo del francese²², per poi correggere durante una seconda lettura in «quattordici»²³ (per rendere più verosimile l'età di Fenice?). Come abbiamo osservato, dunque, Gozzi, anche se sicuramente aveva davanti agli occhi tutti e due i testi, attinse di più dal francese.

Conclusioni

Nelle pagine precedenti pensiamo di essere riusciti a dimostrare che, già dal momento iniziale del suo lavoro, il Nostro non solo conosceva bene il testo di Thomas Corneille, ma decise di seguirlo quasi pedissequamente (preferendolo alla fonte spagnola nella maggior parte dei passi in cui se ne allontanava), fino al punto di permetterci di affermare che la versione francese, e non l'originale del Moreto²⁴, costituisce la sua fonte principale, per quantità e qualità dei 'materiali' asportatine, per creare *La malia della voce*. Questo non implica che nella versione del conte non si riscontrino elementi provenienti indiscutibilmente dal testo del Moreto: infatti, insieme ad alcune coincidenze di parole e brevi frasi, troviamo anche qual-

²⁰ «Laure: Quoi, lorsque dans ces lieux tout le monde s'apprête / Au spectacle pompeux d'une superbe fête [...] Vous soupirez, Madame, et votre âme inquiète / Semble n'en recevoir qu'une joie imparfaite?» (I.1.1-6).

²¹ «Laure: Votre humeur au chagrin fut toujours si contraire, / Qu'il parle malgré vous quand vous voulez vous taire, / Le luth dont vous faisiez votre plus cher souci, / À peine encor pour vous a quelque charme ici, / Et cette belle voix, le comble favorable / De tant de qualités qui vous rendent aimable? Fénise: Ah, don de la nature à mon repos fatal!» (I.1.13-19).

²² «Fénise: Après douze ans d'exil te faut-il étonner / Si l'ordre qui m'en tire a de quoi me gêner?» (I.1.7-8).

²³ Indicazione passata poi nella versione definitiva alla prima battuta di Giannetto: «quatordes'anni» (I.1.1).

²⁴ I limiti del presente saggio non ci permettono di offrire i risultati dell'analisi contrastiva completa fra il dramma gozziano e i testi spagnolo e francesi, ma pensiamo che i dati presentati in queste pagine abbiano un valore statisticamente probatorio. Uno studio a tutto tondo di questo problema sarà presente ne *La malia della voce* che stiamo curando per l'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi.

che coincidenza fra entrambi i testi, nello sviluppo di determinate scene, nei momenti in cui Corneille si discosta dall'originale moretiano (anche se in numero significativamente inferiore rispetto ai punti di contatto fra Corneille e Gozzi di fronte alla commedia castigliana)²⁵.

Questa situazione ci costringe a interrogarci da una parte sui motivi che portarono Gozzi a preferire il testo francese a quello spagnolo e, dall'altra, sulle ragioni per cui decise di camuffare tale fatto. Per quanto riguarda la preferenza per la commedia di Corneille, a nostro avviso, il motivo principale è la sua maggiore vicinanza estetica alle concezioni drammatiche del Nostro: un testo che rispettava le tre unità classiche, con uno stile più trasparente e privo del concettismo spagnolo e, inoltre, molto semplificato nei contenuti filosofici e riflessivi rispetto all'opera moretiana. A questa spiegazione 'tecnica', se ne potrebbe aggiungere anche un'altra molto più diretta e semplice: per Gozzi, che senza dubbio leggeva lo spagnolo, era più agevole tuttavia affrontare testi scritti in francese²⁶.

Sul motivo che spinse Gozzi a lasciare in ombra il suo debito con il testo di Corneille²⁷ si potrebbe ricordare la sua avversione per la cultura francese, come è già stato notato in situazioni simili da altri studiosi, ma sarebbe anche possibile pensare a un suo desiderio di presentare la sua produzione spagnolesca come un tutto organico, risultato di un'approfondita meditazione sull'argomento (al riguardo si veda Scannapieco, 2008; Scannapieco, 2011). Gozzi in realtà allarga quest'omogeneità del teatro di origine spagnola anche alla sua produzione fiabesca; infatti, entrambi gli insiemi costituirebbero una sorta di *continuum* poiché:

²⁵ Per fare solo alcuni esempi: «a oírme cantar / viene el Duque» (I.2.403-404) : «Il re qui viene / per udirmi cantar» (I.2.8. Corneille, invece: «C'est ma voix qui l'attire» I.2.171); «¡Carlos, basta!» (I.6.648) : «Ciò basti.» (I.7.4. Corneille invece: «C'est assez.» I.6.312). Oltre alle microcoincidenze testuali, possiamo ricordare, ad esempio, una scena di Moreto *grosso modo* equivalente a un'altra di Corneille e di Gozzi, che, nelle formulazioni spagnola e italiana presenta Fenisa/Fenicia (Moreto, II.18-1441-1444; Gozzi, III.1.38 e 41) cantando, mentre nel dramma francese non lo fa (Corneille, III.1).

²⁶ La nostra opinione su questo aspetto si è evoluta nel tempo man mano che trovavamo indizi e prove consistenti: da una prima negazione della capacità del conte di leggere lo spagnolo (Gutiérrez Carou, 2008) siamo passati, e convinti attualmente, a credere che poteva affrontare testi scritti in tale lingua, ma molto probabilmente con una maggiore difficoltà rispetto a quando leggeva in francese (Gutiérrez Carou, 2017).

²⁷ Qualunque sia stato il motivo che l'abbia spinto ad agire così, la situazione de *La malia della voce*, e in minore grado de *La principessa filosofa* a causa della perdita dello scenario di *Ritrosia per ritrosia*, ci porta necessariamente a interrogarci sulla necessità di approfondire lo studio delle fonti del filone spagnolesco gozziano per individuare altri possibili testi di cui il Nostro potrebbe essersi avvalso insieme a quelli del *Siglo de Oro* spagnolo che, senza dubbio, conobbe. La consultazione dei repertori classici sugli adattamenti in Francia di teatro spagnolo (Horn-Monval, 1961; Losada Goya, 1999; e Pavesio, 2000) indicano che solo un altro dei testi spagnoli seguito da Gozzi vide prima un'edizione francese: si tratta di *Le Favori, tragi-comédie* di Desjardins Dame de Villedieu (1655), riproposta della commedia *El amor y la amistad* di Tirso de Molina, base de *Il metafisico* gozziano (Losada Goya, 1999: 424, § 344).

[...] le mie dieci fiabe teatrali non sono che dieci tratti poetici allegorici, misti di capriccioso, d'allegro, di seria passione, e di meraviglioso, e ritengono l'indole stessa molte delle mie rappresentazioni ch'io riedificai sugli argomenti spagnuoli (Gozzi, 1782: 13)²⁸.

Da questo punto di vista, dunque, sarebbe ulteriormente significativo il riallacciamento di tutti i suoi adattamenti a testi spagnoli, e non a versioni intermedie francesi, poiché così come nelle fiabe si riscontrano elementi derivati dalla commedia dell'arte, anche i suoi drammi troverebbero un'origine comune con esse nel teatro dei comici professionali poiché derivati da un genere teatrale spagnolo, la *comedia palatina*²⁹, molto vicino all'opera regia, declinazione tragica e tragicomica della tradizione dell'Arte: vale a dire, probabilmente la scelta delle fonti spagnole potrebbe essere stata favorita dal fatto che il veneziano avrebbe visto nelle *comedias palatinas* da lui adattate un genere confacente alle modalità tragicomiche dell'Arte, il che gli permetteva, dunque, di cambiare la forma drammatica dei suoi nuovi testi, per proporre delle novità al pubblico dopo le fiabe, ma senza uscire dal binario teatrale dei comici professionali da lui seguito precedentemente.

Appendice: divisione in scene de Lo que puede la aprehensión aplicada nel presente saggio.

<i>Jornada primera</i>	<i>Jornada segunda</i>	<i>Jornada tercera</i>
Scena 1: vv. 1-381	Scena 1: vv. 1059-1140	Scena 1: vv. 2107-2221
Scena 2: vv. 382-408	Scena 2: vv. 1141-1306	Scena 2: vv. 2222-2299
Scena 3: vv. 409-456	Scena 3: vv. 1307-1319	Scena 3: vv. 2300-2359
Scena 4: vv. 457-522	Scena 4: vv. 1320-1370	Scena 4: vv. 2360-2513
Scena 5: vv. 523-606	Scena 5: vv. 1371-1420	Scena 5: vv. 2514-2557
Scena 6: vv. 607-649	Scena 6: vv. 1421-1447	Scena 6: vv. 2558-2607
Scena 7: vv. 649-709	Scena 7: vv. 1448-1622	Scena 7: vv. 2607-2734
Scena 8: vv. 710-760	Scena 8: vv. 1623-1668	Scena 8: vv. 2734-2809
Scena 9: vv. 761-858	Scena 9: vv. 1669-1712	Scena 9: vv. 2810-2964
Scena 10: vv. 859-898	Scena 10: vv. 1713-1835	Scena 10: vv. 2965-2995
Scena 11: vv. 899-1058	Scena 11: vv. 1836-1893	Scena 11: vv. 2996-3003
	Scena 12: vv. 1894-1945	Scena 12: vv. 3004-3031
	Scena 13: vv. 1946-2021	Scena 13: vv. 3031-3051
	Scena 14: vv. 2022-2053	
	Scena 15: vv. 2054-2097	
	Scena 16: vv. 2098-2115	

²⁸ Il presente *Ragionamento* è omissso nella ristampa della commedia nel volume XIII dell'edizione Zanardi.

²⁹ Accennavamo già a questa riflessione in Gutiérrez Carou (2019). Speriamo di poter pubblicare in breve un'analisi approfondita sull'argomento.

Riferimenti bibliografici

- Corneille T. (1658), *Le Charme de la voix. Comédie*, Imprimé à Rouen, par L. Maury, Et se vend à Paris, chez Augustin Courbe, au Palais, en la Galerie des Merciers, à la Palme, et Guillaume De Luynes, Libraire Juré, dans la même Galerie, à la Justice [Texte établi par Coline Piot, Mémoire de master I sous la direction de M. Georges Forestier U.F.R de Littérature française et comparée, 2009-2010, Publié par Paul Fièvre © Théâtre classique] <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CORNEILLET_CHARMEDELAVOIX.xml> (2018-08-27).
- Corneille T. (1708), *Le Charme de la voix*, in Corneille T., *Oeuvres de T. Corneille*, tome II, Valeyre, fils, Libraire, rue S. Jacques, au Bon Pasteur, Paris: 212-317 [reprint Slatkine, Genève, 1970: 138-162].
- Desjardins Dame de Villedieu M. C. H. (1655), *Le Favori, tragi-comédie*, L. Billaine et G. Quinet, Paris.
- Gozzi C. (1772), *La principessa filosofa o sia Il contraveleno*, in *Opere del Co: Carlo Gozzi*, vol. V, Colombani, Venezia [1773]: 145-280.
- Gozzi C. (1782), *Ragionamento che contiene le verità che si vedranno*, in Gozzi C., *Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co: Carlo Gozzi con due ragionamenti preliminari*, Giambattista Pasquali, Venezia: 5-20.
- Gozzi C. (1802), *La malia della voce*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, vol. XIII, Giacomo Zanardi, Venezia: 3-139.
- Gozzi C. (1803a), *Cimene Pardo*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, vol. IX, Giacomo Zanardi, Venezia: 111-256.
- Gozzi C. (1803b), *La donna innamorata da vero*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, vol. X, Giacomo Zanardi, Venezia: 3-135.
- Gutiérrez Carou J. (2008), *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Winter, Heidelberg: 81-106.
- Gutiérrez Carou J. (a cura di) (2011), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia.
- Gutiérrez Carou J. (2017), *La creazione del repertorio nella compagnia Sacchi fra traduzioni degli attori e spagnolesche di Gozzi*, «Rivista di letteratura teatrale», 10: 47-63.
- Gutiérrez Carou J. (2019), *Alla ricerca del 'serio': Maria Isabella Dosi Grati, 'Dorigista', fra opera regia e dramma*, in Gutiérrez Carou J., Cotticelli F., Freixeiro Ayo I. (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, lineadacqua, Venezia: 177-184.
- Horn-Monval M. (1961), *Traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle a nos jours*. Tome IV: 1. Théâtre espagnol, 2. Théâtre de l'Amérique latine, 3. Théâtre portugais, CNRS, Paris.

- Losada Goya J. M. (1999), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Droz, Genève.
- [Moreto A.] (1654), *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid.
- [Moreto A.] (1676), *Primera parte de las comedias de D. Agustín Moreto*, Benito Macé, Valencia.
- [Moreto A.] (1677), *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña, dedicada a Don Joseph de Cañizares*, Andrés García de la Iglesia, Madrid.
- Moreto A. [s.d.], *La fuerza del oído, por otro título Lo que puede la aprehensión*, Viuda de Francisco Leefdael, Casa del Correo Viejo, Sevilla [1729-1733].
- Moreto A. (2010), *Lo que puede la aprehensión*, in Moreto A., *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, IV, Matito F. D. (edición crítica de), dir. Lobato M. L. - coord. Rubiera J., Reichenberger, Kassel: 399-590.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro fancese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Pavesio M. (2008), «*Rebut pour Rebut*» - *Ritrosia per ritrosia: un canovaccio del «Nouveau Théâtre Italien» di Luigi Riccoboni come possibile fonte de La principessa filosofa di Gozzi*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Winter, Heidelberg: 193-206.
- Ricorda R. (2011), *La principessa filosofa*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia: 299-236.
- Romera Pintor I. (2009), *La impronta española en la nueva vía gozziana: Cimene Pardo, de la «Commedia dell'arte» al drama*, in Chiabò M. e Doglio F. (a cura di), *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma: 59-87.
- Scannapieco A. (2008), «*Innestare i semi dell'informe teatro spagnolesco» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi)*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Winter, Heidelberg: 43-56.
- Scannapieco A. (2011), *La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia: 31-43.

APPENDICE TEATRALE

DIDASCALIA COMICA

Nicola Michelassi

*A Sauro Albisani,
dell'umano mistero
cercatore di tracce*

Questo testo è stato portato in scena dalla Compagnia dei Segugi il 13 settembre 2018 nell'aula magna di Scienze della Formazione (Università di Firenze), in via Laura 48. Interpreti: Ilaria Favini (la serva), Sauro Albisani (Girolamo Bartolommei) e Nicola Michelassi (Mattias Bartolommei), con i musicisti Andrea Pennati (chitarra) e Michele Sarti (violino).

Persone

GIROLAMO BARTOLOMMEI, marchese, anziano drammaturgo;
interpreterà in scena

IACOPO CICOGNINI, drammaturgo

MATTIAS BARTOLOMMEI, marchese, drammaturgo, figlio di Girolamo;
interpreterà in scena

GIACINTO ANDREA CICOGNINI, drammaturgo, figlio di Iacopo

Una SERVA

Due MUSICI

La scena si svolge a Firenze nel 1658, all'interno del teatro di palazzo dei marchesi Bartolommei.

Prologo

Una serva, brusca e autoritaria, un po' sciatta, apre il sipario. Entrano due musicisti spaesati e intimiditi, guardandosi intorno.

Nicola Michelassi, Liceo Classico Statale Michelangiolo, Italy, nicola.michelassi@gmail.com

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

Nicola Michelassi, *Didascalia comica*, pp. 475-491, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.25, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

SERVA *(mentre apre il sipario)* Datevi una mossa, che avete da guardare, con quelle bocche spalancate? *(fa loro il verso)* Non eravate mai venuti nel teatro del marchese Mattias Bartolommei? Ah! Non ci credo. Siete artisti da quattro soldi, sempre pronti a ingrassarvi alla mensa dei nobili. Lui sì, che è un grande uomo di teatro! *(i musicisti riveriscono goffamente, mostrando di saperlo)* D'altra parte si deve pure avere un padrone, no? Forza, sistematevi. Oggi, dopo tanto tempo, verrà in visita nel teatro di palazzo il marchese Girolamo Bartolommei!

MUSICI Chi? Chi?

SERVA Come? Non sapete chi è? Il marchese Girolamo Bartolommei! Il padre di Mattias! Anche lui è stato un grande uomo di teatro, prima di suo figlio! *(i musicisti riveriscono un'altra volta, tirando via, poi si sistemano. Hanno volti perplessi e si mostrano impacciati, ma sono impassibili, non parlano, al massimo emettono qualche grugnito o monosillabo, e non sorridono quasi mai)*. Non fatemi fare brutta figura, voialtri, mh? Suonate quando ve lo dicono, e soprattutto... muti! Ecco, ecco che arrivano i marchesi! *(congiunge le mani, per un momento intenerita)* Oh, che emozione vederli di nuovo insieme... padre e figlio, Girolamo e Mattias! Sono anni che a malapena si parlano, i marchesi. Hanno litigato proprio a causa del teatro; Mattias fa cose troppo moderne, per i gusti del padre. I figli, si sa, vogliono sempre fare i ribelli. Stamani Mattias era così agitato che si è svegliato perfino prima di pranzo! *(riflette)* Aveva in mano una lettera da dare al padre... *(si illumina)* Forse oggi li vedremo riconciliarsi, proprio a teatro! *(torna burbera, ai musicisti)* Mi raccomando a voi! *(esce)*

Scena prima

(entrano i marchesi Girolamo e Mattias Bartolommei; i musicisti si alzano, inchinandosi sgraziatamente)

MATTIAS Ah, ciao cari, siete già arrivati. Grazie, grazie, state comodi.

GIROLAMO Mattias, ma perché hai fatto venire i musicisti? Non c'era bisogno.

MATTIAS *(con tono allusivo)* Ma padre, tutti sanno quanto vi piace la musica a teatro.

GIROLAMO Spiritoso. Non vorrai cantare uno dei miei drammi musicali sacri? Mi pare che tu non frequenti molto il genere. *(ridacchia sarcastico)*

MATTIAS No, ma... avevo pensato di approfittare della vostra gradita visita per chiedervi... *(imbarazzato, ma con un'intenzione precisa)* sapete, come quando ero bambino... che voi leggevate insieme a me qualcosa che ho... ho... *(un accenno di balbuzie;*

- poi trova il coraggio*) scritto io. (*porge a Girolamo un copione*)
Ma non so come finirlo. Sono certo che potete aiutarmi.
- GIROLAMO (*penso solleva le sopracciglia, maneggiando il copione*)
Questa sì che è una sorpresa...
- MATTIAS Lo sapete che scrivo.
- GIROLAMO (*sbrigliato, come se volesse evitare l'argomento*) Sì, certo,
certo. (*dà un'occhiata al copione*) Intendevo... Ma cos'è?
- MATTIAS Un dialogo. Fra Iacopo Cicognini e suo figlio Giacinto
Andrea.
- GIROLAMO (*trasalisce*) Come?... fra...
- MATTIAS Ma vi ho detto, non so come finirlo.
- GIROLAMO Già. Da piccolo avevi sempre paura di farmi leggere le tue
cose. E poi non le finivi mai. Devi imparare a finire le cose
che cominci! (*fra sé, come riaprendo una vecchia ferita,*
guardando il copione) Ah, sì, il povero Iacopo Cicognini...
ricordo quando morì suicida, più di vent'anni fa. Nessuno
sa perché l'ha fatto. Che anno era? Era...
- MATTIAS Il 1633.
- GIROLAMO (*pensieroso osserva il copione, guardando ricordi dentro*
di sé) Il 1633, sì. Venticinque anni fa. (*d'improvviso,*
riferendosi al copione di Mattias) Ma... perché?
- MATTIAS Perché Iacopo si è suicidato? Questo forse lo sapete voi
meglio di me.
- GIROLAMO (*infastidito dall'equivoco*) No, dico: perché scrivere questo?
Su loro due? Mi hanno detto che stavi riordinando le carte
dei Cicognini per fare una specie di... catalogo, se ho capito
bene (non sarà stato facile avere il permesso), ma...
- MATTIAS (*interrompe*) Per niente facile. Gente molto in alto ha
cercato in tutti i modi di impedirmelo.
- GIROLAMO (*ignora la risposta*) ...ma fare di loro due i personaggi di una
commedia! (*aspetta invano una replica*) Mah... (*Mattias*
non risponde)... D'accordo, d'accordo... non sei mai stato
bravo a spiegare le ragioni di quel che fai. Proviamo, sù,
proviamo a leggere... (*sta per cominciare, poi*) Sai che è
molto che non... non recito...
- MATTIAS Certo, padre, lo so. Qui non ci sente nessuno.
- GIROLAMO (*indicando i musicisti*) Tranne loro.
- MATTIAS (*fa cenno ai musicisti di cominciare a suonare*)

Scena seconda

(*poco dopo l'inizio della musica, straniante e concitata, con rumori di
tuoni, Girolamo comincia a leggere la sua parte*)

- IACOPO CICOGNINI [*recitato da GIROLAMO*] (*urla*) Levatevi di mezzo!
Non lo vedete che precipito? (*scocciato, fra sé*) Ma cos'av-
vranno da guardare?... (*urla*) Mai visto uno che cade? (*fra*

sé) Mh... sì, d'accordo, non sono caduto, mi sono *butta-to...* (*crescendo*) E allora? Levatevi di mezzo! (*comicamente*) Addì 27 ottobre 1633, nel bel mezzo di un temporale, ha deciso di fare la sua uscita trionfale il dottor Iacopo Cicognini! Dall'alto, come un *deus ex machina*! Ah! Ah! Ah! (*fra sé*) Ma quanto dura un attimo?... come può una breve caduta sembrare infinita?... (*la musica dopo un crescendo cessa di colpo drammaticamente, lasciando sospeso un silenzio*) Da dove è spuntato quel bambino? (*incomincia una musica malinconica*) Portàtelo via! (*fra sé*) Eppure avevo controllato bene, prima di saltare, che non ci fossero bambini...

GIACINTO ANDREA CICOGNINI [*letto da MATTIAS*] Babbo, mi vedi? Non mi riconosci? sono io... Ma non sono più un bambino.

IACOPO Ah... Giacinto, sei tu... figlio mio... (*stupito*)... è vero: non sei più un bambino... (*sorride, poi si rende conto, con orrore*)... non volevo che vedessi tutto questo, perdonami...

GIACINTO ANDREA Non vedo niente, babbo.

IACOPO Anche da quassù non si vede niente. La pioggia mi chiude gli occhi. Fra un po' tutto sarà finito.

GIACINTO ANDREA Ma perché?...

IACOPO Non devi preoccuparti, ho già sistemato tutto. Sono un notaio, io: pignolo, per certe cose. Ho disposto nel mio testamento che alla nostra accademia devono lasciare tutto in ordine per te. Intendo le mie commedie.

GIACINTO ANDREA L'unica cosa che mi interessa. I soldi possono darli in beneficenza.

IACOPO Le ho fatte mettere in un armadio, con altri documenti importanti. Mi sono raccomandato che tu possa avere accesso alle mie carte ogni volta che vorrai. Ah, sembra ieri quando ti ho fatto recitare la prima volta... Ma sapevo che il tuo destino era quello di scrivere, Giacinto. E quando ti ho fatto vedere le lettere che mi mandava Lope de Vega contro le regole di Aristotele – ricordi? – diventasti una furia... chiedevi perché non te le avessi fatte vedere prima, perché ti avessi tenuto nascoste quelle nuove commedie che arrivavano da Madrid. (*sorride, nostalgico*) E poi rimanesti folgorato quando vennero a Firenze quegli attori spagnoli a recitarle per la prima volta.

GIACINTO ANDREA Sì! Andavano per le case dei nobili. I nostri comici non volevano che gli spagnoli recitassero nel teatro pubblico, e allora quelli, poveracci (*ride ricordando*) sono andati a fare le loro serate dove potevano. E io – te lo dissi? – mi innamorai di quell'attrice spagnola (l'Isabella!) che faceva una dama nel *Convitato di pietra* e...

IACOPO Lo so, per questo volevi andarci tutti i giorni, eh?!

GIACINTO ANDREA Sì, sono andato a vederlo per dieci volte di fila. Con le scuse più assurde mi intrufolavo nelle case di quei

nobilastri (*ride*). L'Isabella stava sempre sulle ginocchia del protettore della nostra accademia, il principe Giovan Carlo de' Medici.

IACOPO Quel maiale, non l'ho mai sopportato. Con quella boccona asburgica sporgente, tutta rossa. Ma non c'è verso, a teatro comanda lui. Il granduca lo lascia fare, gli fa comodo tenerlo fuori dalla politica... senza il *placet* di Giovan Carlo non si può più fare uno spettacolo, a Firenze. E lui sempre a mangiare, a bere, o a slinguare con le comiche.

GIACINTO ANDREA Già, ma una sera l'Isabella mi sorride e mi fa l'occhiolino. Giovan Carlo la considerava roba sua, guai a toccarla! L'aveva perfino convinta a restare a Firenze. Ma noi abbiamo cominciato a vederci di nascosto, tutte le volte che potevamo. Non mi perdevo una serata, e a forza di vedere *Il convitato di pietra* l'ho imparato a memoria!

IACOPO (*bonario rimprovero, come a un discolo*) Eh, ma non ti sei limitato a impararlo, no, cocciuto... tu l'hai voluto tradurre, eh?! Mascalzone! E per giunta a modo tuo! Ci hai messo anche quella scena sull'ateismo di Don Giovanni... (*agita la mano tesa*)... e poi l'hai voluto a tutti i costi recitare nel teatro della nostra accademia!

GIACINTO ANDREA Ma il principe Giovan Carlo aveva dato il permesso! E alla prima, tutte quelle dame scandalizzate! (*le imita ridendo*) Era venuta a vederlo anche l'Isabella, travestita da vedova. Faceva finta di essere la più scandalizzata!

(*Ridono sempre più, accavallandosi nel ricordare; anche i musici si uniscono alle risate*)

IACOPO Già, già! E quando alla fine della recita si è presentato il console dell'accademia?

GIACINTO ANDREA Il nostro console... pallido, impietrito... Sembrava la statua del Commendatore!

IACOPO Era preoccupato, più che altro!

GIACINTO ANDREA Terrorizzato, vorrai dire: se la faceva addosso! E aggredisce il ragazzo che aveva fatto la parte di Don Giovanni...

IACOPO (*facendo il vocione*) «Sei una vergogna per la nostra accademia»...

GIACINTO ANDREA ...e giù uno schiaffone terribile al volto...

IACOPO ...e lui crolla a terra...

GIACINTO ANDREA ...sì, ma si rialza subito, e si mette a fissare il console, muto...

IACOPO ...viso a viso...

GIACINTO ANDREA ...e il console giù, un altro schiaffone terribile...

IACOPO ...e lui di nuovo a terra...

GIACINTO ANDREA ...ma si rialza ancora... barcolla... si rimette in piedi, con il sangue che gli cola dal naso... e il console allora, ti ricordi cosa gli dice?

- IACOPO Ah, sì! «Pèntiti!»
- GIACINTO ANDREA Da non crederci... «Pèntiti!»
- IACOPO (*ridendo*) Sì, proprio come la statua dice a Don Giovanni nel tuo *Convitato!*
- GIACINTO ANDREA Allora il ragazzo di colpo gli scoppia a ridere proprio in faccia, schizzandolo tutto di sangue... e gli prende la mano forte e gli dice: noooo! noooo! preferisco l'infernoooo alla tua faccia di merdaaaa! E rideva, e rideva, e tutti a guardare. E la mano non gliela molla più, e stringe, e stringe. E il console a gridare: pèntiti! lasciami, mi fai male! pèntiti! E il principe Giovan Carlo che sogghignava, godendosi la scena. (*le risate sfumano, mentre i due prendono fiato con sospiri divertiti*) Poi il console si è divincolato con un ringhio ed è corso via. Perdio, quasi piangeva dalla rabbia. E io, sai allora che ho fatto?, ho portato l'Isabella negli stanzini degli attori, e senza il console ci siamo consolati diverse volte! Isabella poi esce dal cortile di dietro, e quando torno in strada, chi mi trovo? Giovan Carlo, proprio alla porta del teatro! Non so chi stesse aspettando. Lì per lì mi preoccupo, penso "ci ha beccato, sono fritto", ma lui mi fa l'occholino e mi pizzica la guancia. Non s'è accorto di nulla, il coglione! (*ride*)
- IACOPO (*cupo, fra sé*) Ne sei proprio sicuro?
- GIACINTO ANDREA Come dici?
- IACOPO (*come cercando di spazzar via con allegria forzata un pensiero doloroso, dà ancora qualche ultimo colpo di risate, unendosi di nuovo al figlio*) Niente, niente... ah, che tempi!
- GIACINTO ANDREA (*le risate cessano; stupito*): Come che tempi? Ma se è successo pochi mesi fa!
- IACOPO Mh... è vero, Giacinto. Sai, è strano, da quassù, mentre precipito, il tempo si è come fermato, la vita mi pare lontanissima. Vedo tutti (*indica verso il pubblico*) congelati come... come stoccafissi! (*e ride, con un velo di tristezza*) Se solo potessi... (*la musica malinconica cessa*)

Scena terza

- GIROLAMO ...Bè, qui il testo si interrompe, non sei andato avanti. Uh, che sudata. Ora ricordo perché ho smesso di recitare. Il vecchio Girolamo Bartolommei non ha più il fiato dell'attore.
- MATTIAS Vi ringrazio per lo sforzo, padre. Allora, che ve ne pare di quello che ho scritto finora?
- GIROLAMO Eh, Mattias... lo sai come la penso. Se vuoi fare una commedia, fai il comico. Se vuoi fare una tragedia, fai il tragico. Ma questi strani miscugli... non sono né carne né pesce, l'ho detto tante volte. La morte del povero Iacopo

Cicognini mi straziò il cuore, ma via... di certo non può esser argomento per una tragedia; dov'è l'eroismo? Un povero suicida... La materia – e le persone – devono essere più elevate. E d'altra parte neanche ci puoi fare una commedia, che diamine. Questa è roba di basso livello, da romanzi; come la morte ridicola di quel pazzo... come si chiamava?

- MATTIAS Quale?
- GIROLAMO Quello che se la prendeva coi mulini a vento.
- MATTIAS Don Quijote.
- GIROLAMO Chi?
- MATTIAS Alonso Chisciano... (*esasperato*) Don Chisciotte!
- GIROLAMO Ah, ecco, sì, lui. Ricordi l'episodio di quando i teatranti lo cacciano via a sassate? Che ridere...
- MATTIAS Che strano... A me fa piangere.
- GIROLAMO Mi sono sempre chiesto, ma come diavolo fanno a piacerti quei pazzi di spagnoli? E quel Lope de Vega (*fa il verso*) "il teatro si fa per il pubblico, al diavolo le regole di Aristotele, bisogna mescolare il tragico e il comico"...
- MATTIAS Ma sapete bene che anche Iacopo Cicognini lo stimava. Lope gli dava consigli e lui li seguiva.
- GIROLAMO Figuriamoci. No, Iacopo si dava delle arie da uomo di mondo, ma ha tenuto duro. Suo figlio Giacinto Andrea, invece... lo sappiamo, c'è cascato in pieno. E ha cominciato a scrivere tutti quei... sai, no, come li chiamo, io? «Furti spagnoli»!... scopiazzando in qua e in là Lope, Tirso e quell'altro...
- MATTIAS Calderón. Non fingete di dimenticare i nomi. Ho visto che li leggete.
- GIROLAMO Mi tengo informato. Per fortuna Giacinto Andrea Cicognini non ha avuto l'ardire di pubblicare quasi niente di quella roba.
- MATTIAS Scriveva per la scena, lui, per il teatro, per il pubblico. Non aveva la vocazione del letterato di corte. Aveva fegato.
- GIROLAMO Ho capito cosa vuoi dire, Mattias. Io sarei il letterato di corte. Ma lui? lui cos'era? Pensaci: da accademico era diventato un guitto, un mercenario, al soldo delle compagnie erranti, con quei comici e quelle... attrici... Non ho mai capito perché lo ammiri.
- MATTIAS Certo che lo ammiro! Lo sapete bene. Un giorno tutti conosceranno le sue opere. L'avete ostacolato in tutti i modi. Ma non si è lasciato mettere i piedi in testa. Piuttosto che piegarsi a voi e ai vostri protettori cardinali...
- GIROLAMO Sono protettori anche tuoi! Sei fisso a Palazzo Medici a recitare con i tuoi amici. Tanto dura poco: lo stanno per vendere ai Riccardi.
- MATTIAS Quanto vorrei fare come Giacinto Andrea, che ha mandato tutto in malora e se n'è andato a Venezia! La mala sorte

- lo ha voluto morto giovane, come suo padre. Peccato, si è potuto godere poco la libertà della Serenissima.
- GIROLAMO Buoni i veneziani, ora tutti devoti a Marino e a Lope in quell'accademia, come si chiama... degli Incogniti. Pecoroni rincogniti dalle chiacchiere di un nobilastro donnaiole e perdigiorno, quel tale Loredan... E Giacinto Andrea è andato con loro a fare lo scribacchino per i teatri pubblici veneziani... solo che quelli lo facevano per sfizio, lui invece si prendeva sul serio e si faceva (*con orrore*) pagare, ti rendi conto? E poi, il colmo: non bastavano le commedie spagnole... doveva mettersi anche a scrivere quei nuovi drammi per musica, sregolati, pieni di sconcerie peccaminose e pazzie d'ogni sorta. Vergogna! Questa moda dei drammi per musica infarciti di ridicolaggini e oscenità passerà presto, vedrai. O la voglia gliela farà passare l'Inquisizione, non temere. Ché se continua così, un giorno ci ritroviamo come niente in musica, che so io, un *Don Giovanni!*...
- MATTIAS Non lo capite, il vostro teatro non esiste più! Il vostro mondo non esiste più!
- GIROLAMO Non è vero! Hai imparato tutto da me. Io sono qui, vivo, i Cicognini sono morti e sepolti! Giacinto Andrea è morto e sepolto! E il suo teatro con lui!
- MATTIAS Devo a mio padre l'amore per il teatro. Ma perché mi vuole prigioniero nella sua torre (*ironico*)?
- GIROLAMO Ma quale prigioniero, se fai quello che ti pare, con quelli della tua compagnia, gli (*ironico*) accademici Affinati! Ti sei fatto fare anche un teatro, qui, nel nostro palazzo (*indica il luogo dove si trovano*)! A spese mie...
- MATTIAS La Signoria Vostra non è neanche mai venuta a vederci. Lo sapete cosa recitiamo, vero?
- GIROLAMO Sì, quella... quella roba... come Cicognini, quei «furti spagnoli», come dico sempre io! Li ruba dallo spagnolo il tuo amico Pietro, quel Susini mangiapreti, no?
- MATTIAS Non solo lui. E la Signoria Vostra lo sa.
- GIROLAMO Lo so e non mi interessa.
- MATTIAS Diciamo le cose come stanno. *Io* non vi interessa! Vi vergognate di me, di quello che scrivo!
- GIROLAMO Ti ordino di smetterla!
- MATTIAS Che scandalo! Il grande tragediografo Girolamo Bartolommei, che sui coturni arringa le vedove nelle confraternite prima delle recitine edificanti dei bambini, si ritrova per figlio un comico da strapazzo che recita commedie spagnole e che ora, *incredibile dictu*, si è messo anche a tradurle! (*fa il verso*) Ma come? E la *Poetica* di Aristotele? E l'unità di tempo? di luogo? di azione? La verità è che voi non avete mai capito nulla di nulla, non solo del teatro, ma neanche di Aristotele che, se visse oggi, certo scri-

verebbe ben altre cose. Lo sapete perché io non pubblico niente di quello che scrivo? Perché sento il vostro fiato sul collo in ogni momento... Avrò coraggio di farlo – forse – solo dopo la vostra morte. Alla mia età ho ancora paura – pensate! – della vostra disapprovazione! (*un accenno di balbuzie*) Le volte che mi avete deriso, quando ero bambino, per le mie invenzioni comiche... sono bastate per tutta la vita.

GIROLAMO (*accusa il colpo, ma si ricompone, un po' forzatamente*) Basta, figliolo. Lo capisco. I figli vogliono provare strade diverse prima di seguire quelle dei padri. E non mi aspetto certo gratitudine. Anzi, mi sento in obbligo... (*smette di pontificare e tira fuori un libro*) Non facciamola troppo lunga. Vengo al motivo della mia visita. Volevo finalmente darti... qualcosa che io ho scritto per te. (*gli porge il libro*)

MATTIAS (*stupito*) Sì, sapevo di un vostro nuovo libro, ma non ne conoscevo l'argomento.

GIROLAMO Un trattato. Sul teatro comico.

MATTIAS Un tratt... ma se avete scritto solo drammi sacri e tragedie! Mai una commedia in vita vostra! Mai una!

GIROLAMO Bè sì, è vero. Finora.

MATTIAS E perché avreste scritto questo trattato?

GIROLAMO L'ho fatto per te. Per te e per i tuoi amici. Te l'ho dedicato, vedi? «Al signor Mattias Maria Bartolommei suo figliolo. Io mi persuado che da voi non meno che da altri s'attendesse da me ogni altro componimento che un trattato di Commedia, parendo poco conforme al mio istituto un tale passaggio inaspettato dalla professata tragica severità alla comica piacevolezza», eccetera eccetera... L'ho intitolato *Didascalìa cioè dottrina comica*.

MATTIAS (*scuote la testa, sfogliando il libro*) Vecchio pazzo...

GIROLAMO C'è una parte storica... se ti annoia puoi saltarla... poi – ed ecco il bello – ci sono delle commedie! Sono scritte come soggetti, senza dialogo. Come quelle di Flaminio Scala. (Ricordi? Te le regalai quando eri bambino, era il tuo libro preferito). Ma queste le ho inventate io. Sono commedie come si deve, come dio comanda... rispettose delle regole, decorose, morali, esemplari. Senza ridicolaggini, senza nessuna in-de-cen-za. Le ho composte per te! Vedi, l'ho anche scritto, qui... «Un tale effetto bramo che partorisca in voi questo mio comico insegnamento, riconoscendo in esso quale veramente dovrebbe essere la commedia: una maritante utilità col diletto, e così la ricevessi e n'invogliassi a raccorla li vostri amici». Insomma, con i tuoi amici potreste recitarle improvvisando, come vi piace fare. Oppure scriverci sopra i dialoghi e mandarle a memoria. E se vuoi posso scriverne altre...

- MATTIAS Non del padre, ma del proprio tempo si è figli... (*risoluto*) Noi non reciteremo mai le vostre commedie, lo sapete benissimo. (*rende il trattato al padre*) Avreste fatto meglio a dedicare il trattato al principe Cosimo, il figlio del granduca. Lui non è mai stato giovane. È bigotto e tradizionalista.
- GIROLAMO (*dopo un lungo silenzio*) È una buona idea. (*rimette via il libro e annuisce deluso e ferito*) Alla prossima edizione... sì, dedicherò questo trattato al principe Cosimo. È così che mi ringrazi... (*fa per andarsene ma è bloccato dalla voce di Mattias che comincia a recitare; Girolamo mostra di riconoscere le parole*)
- MATTIAS Vi risponderò con le parole di Sigismondo al padre Basilio: «E perché mai / dovrei di ciò ringraziarti? / Se, tiranno del mio arbitrio, / vecchio e decrepito stai / per morire, che mi dai? / Non mi dai ciò che è già mio? / Sei mio padre e sei il mio re; / quindi tutta questa gloria / a darmela è la natura, / la sua legge e il suo diritto. / Dunque, anche in questo stato, / non ti devo gratitudine, / e posso chiederti conto / del tempo che m'hai sottratto / libertà, vita ed onore; / tu devi anzi ringraziarmi / che non te ne chieda il prezzo, / perché mi sei debitore».
- GIROLAMO (*pausa pensosa*) Mh... vedo che stai traducendo *La vita è sogno*.
- MATTIAS Io l'ho tradotto *La vita è «un» sogno*.
- GIROLAMO (*d'improvviso accorato*) Se sono stato severo con te è perché volevo proteggerti. La libertà è pericolosa. Bisogna preservare per le nuove generazioni un teatro sensato, ordinato, ben regolato, che sta per essere spazzato via da questi grotteschi guazzabugli spagnoli!
- MATTIAS Volevate fermare il tempo. Come Basilio.
- GIROLAMO E anch'io, come lui, ho fallito. Le commedie alla spagnola ormai spopolano, è vero... ma tu e i tuoi amici, ricòrdati, siete soltanto volgari imitatori di Giacinto Andrea Cicognini.
- MATTIAS Lo so bene. A quanto sembra, dunque, la colpa è tutta sua.
- GIROLAMO Forse, se fossi riuscito a fermarlo allora...
- MATTIAS (*provocando*) Volevate provarci, vero?
- GIROLAMO Non mi ero reso conto fino a che punto...
- MATTIAS Ormai era diventato un pericoloso rivale.
- GIROLAMO Che vorresti insinuare? Quel ragazzino impertinente...
- MATTIAS Non si parlava altro che del giovane Giacinto Andrea Cicognini...
- GIROLAMO Non è vero!
- MATTIAS ...mentre il maturo (anzi vecchio!) marchese Girolamo Bartolommei aveva paura di essere messo da parte, con tutto il suo virtuoso teatro.
- GIROLAMO Ero ancora un'indiscussa autorità!

- MATTIAS Ma se non v'ascoltava più nessuno! Giacinto Andrea Cicognini, invece...
- GIROLAMO (*urla*) Non è per questo che l'ho tradito! (*lungo e assordante silenzio*) (*fra sé, sconcertato dalla sua stessa confessione*) Io volevo solo... dovevo...
- MATTIAS (*tira fuori una lettera chiusa e la sventola con fare accusatorio al padre*) C'era solo una cosa da fare, e non l'avete fatta! Come avete potuto?
- GIROLAMO L'hai trovata... (*prende la lettera, la contempla addolorato, scuote la testa*) Basta. Mentire a chi già conosce la verità? Sarebbe troppo ridicolo. Dovremo pur finire questa commedia, già che l'abbiamo cominciata. Ma tu come al solito l'hai lasciata a metà, Mattias. Vorrà dire che reciteremo insieme improvvisando a soggetto, come quando eri bambino. E stavolta dovremo andare fino in fondo. (*ai musicisti, un po' assopiti*) Voi, svegliatevi!, suonate!

Scena quarta

(*Girolamo e Mattias riprendono il proprio posto recitando le parti di Iacopo e di Giacinto Andrea Cicognini. Ricomincia la stessa musica malinconica che si era sentita a partire dalla fine della prima battuta della scena seconda*)

- GIROLAMO Ricomincio dall'ultima battuta di Iacopo Cicognini... IACOPO (*recitato da GIROLAMO*) Sai, è strano... da quassù, mentre precipito, il tempo si è come fermato, la vita mi pare lontanissima... vedo tutti (*indica verso il pubblico*) congelati come... come stoccafissi! (*e ride, con un velo di tristezza*) Se solo potessi... (*come Girolamo, a Mattias*) Vai, tocca a te. Fai Giacinto Andrea.
- GIACINTO ANDREA (*come Mattias*) Vado... (*nella parte; esita*) ... Perché mi hai lasciato solo?
- IACOPO Era l'unico modo per salvarti. Quando il principe Giovan Carlo ha dato il permesso per la recita del tuo *Don Giovanni*, mi è sembrato così strano... e infatti era una trappola, per incastrarti. Dopo lo spettacolo ti avrebbero denunciato.
- GIACINTO ANDREA Come lo sai?
- IACOPO Me l'ha detto Isabella, la tua amica attrice. Una notte il principe Giovan Carlo era andato a trovarla, completamente ubriaco, e le ha spifferato tutto, dicendole che ormai poteva dirti addio, che saresti stato cacciato dal granducato, o peggio.
- GIACINTO ANDREA Perché non mi hai avvertito?
- IACOPO Tu eri a Pisa in quel momento, e allora mi sono rivolto a un grande amico, l'unico di cui mi fidavo davvero: il marchese

Girolamo Bartolommei. L'ho pregato di mandarti una lettera segreta di avvertimento con i suoi corrieri di fiducia, ma lui... (*non riesce a dirlo, guarda la lettera che ha in mano, si dispera*)... lui... non te l'ha mai fatta avere, quella lettera, non... non so perché... tu eri così giovane... nel pieno del successo... mentre lui... (*si riprende*) Dopo è scoppiato lo scandalo, sono venuti a fare minacce; allora ho detto che quel *Don Giovanni* l'avevo tradotto io, mi assumevo tutte le responsabilità. Mi hanno intimato di lasciare tutti i miei incarichi, di dimettermi dall'accademia, di autodenunciarmi, come Tasso; in cambio tu eri salvo. Ma non potevo permettere che tu diventassi il figlio di un fallito, di un mezzo eretico, segnato a vita. E così li ho fregati, vedi? Che te ne pare? Li ho fregati! (*ride*) Come faranno a processare un morto? (*finisce la musica malinconica; ricomincia la stessa musica straniante della prima battuta della scena seconda; si ode un rumore di tuono*) (*verso la platea*) Ecco, ci siamo, fate spazio! La caduta di Iacopo Cicognini è quasi finita! Osservate: la mia velocità è costantemente accelerata... Galileo, vecchio mio, dove sei?, guardami! (ah già, il processo...) Cado alla medesima velocità delle gocce di pioggia (molto più leggere di me!) e (*circense*) attenzione, siore e signori, questo fatto – in barba ad Aristotele! – si può certissimamente dimostrare! E sto dunque, gentilissimo pubblico, cercando umilmente di interpretare per voi la perfetta caduta di un grave! Grazieeee! (*ride, grida; la musica si intensifica e cresce fino a interrompersi drammaticamente con il termine della caduta*)

(*lungo silenzio mortale*)

(*sussurra dolcemente nel silenzio assoluto*) Non guardarmi ora, Giacinto, non guardarmi. (*ricomincia la musica malinconica*) Fra poco porteranno via il mio corpo.

GIACINTO ANDREA (*piangendo piano*) ...Ma non potevi aspettare? Le cose potevano sistemarsi...

IACOPO Mai lasciare che il tempo ti si accumuli sopra come una gobba. Devi scrollartelo di dosso prima che ti schiacci. Non avranno cuore di prendersela con l'orfano di un povero suicida. Ora che sono morto, dimenticheranno questa storia e per un po' ti lasceranno in pace. Ma tu ricorda: il principe Giovan Carlo troverà prima o poi il modo di colpirti. Un giorno forse dovrai andartene. Magari a Venezia, sì... in quei nuovi teatri pubblici...

GIACINTO ANDREA (*ancora commosso*) E scrivere con libertà, secondo il gusto moderno? (*sognante*) Come ti diceva Lope...

IACOPO Il teatro non deve ammaestrare. Quante sciocche distinzioni: fra cielo e terra, fra tragico e comico, fra alto e basso... Le tragedie che ci colpiscono sono patetiche buffonate senza scopo, in un luogo senza nessuna importanza, perduto nell'infinito.

GIACINTO ANDREA Perché allora recitare?
 IACOPO Per creare altri mondi. E capire se ne siamo degni.
 GIACINTO ANDREA Ma se non lo siamo?
 IACOPO Moriremo peggiori di come siamo nati.
 GIACINTO ANDREA E nient'altro?
 IACOPO Nient'altro.

(Girolamo lascia il copione in mano al figlio, e se ne va mesto, ma rapido, con la lettera in mano; la musica continua)

MATTIAS *(si avvia lentamente, di spalle, verso il fondo, come se avesse mille anni; si ferma e, senza guardarli, apostrofa bruscamente i musicisti, quasi con un'implorazione disperata)* E voialtri, continuate a suonare! Non sopporto il silenzio! *(esce)*

Epilogo

SERVA *(rientrando, si rivolge compiaciuta ai musicisti che suonano)* Ah, però, siete bravini, voi... *(attende che finiscano, poi esasperata grida)* E basta! *(la musica cessa di colpo)* *(impaziente)* Allora, allora, com'è andata? Ho sentito che i marchesi recitavano insieme... *(si risponde da sola)* Ma sì, è certo un buon segno... *(sorride allusiva)* Si saranno finalmente riconciliati! *(ai musicisti)* Avanti, avanti! Sgomberate tutto, voi, la festa è finita! Il teatro è vuoto, non vedete? Non starete aspettando un applauso, vero? *(i musicisti partono, incalzati dalla serva)*

Sipario.

Nota al testo

Quando mi fu proposto di dare un contributo al congresso internazionale *El teatro español en Europa*, pensai subito di voler indagare sul rapporto fra il marchese Girolamo Bartolommei e suo figlio Mattias, entrambi stimati drammaturghi della Firenze secentesca.

Di Mattias Bartolommei (1640-1695) *Salomé Vuelta* ed io avevamo tracciato un profilo biografico e artistico, nonché un catalogo delle opere¹. Profondo ammiratore di Giacinto Andrea Cicognini (1606-1649), capo-

¹ Cfr. Michelassi, *Vuelta García* (2013: 187-229). Il catalogo delle opere si trova in appendice a Michelassi, *Vuelta García* (2009).

stipite del teatro fiorentino d'ispirazione spagnola (cfr. Castelli, 2001; Michelassi, Vuelta García, 2013: 103-129), Mattias Bartolommei ne raccolse il testimone e a partire dalla fine degli anni '50 si rese fautore di un'ulteriore opera di diffusione di questo genere, tramite rifacimenti e traduzioni che, messi in scena in diverse accademie fiorentine, incontrarono il favore del pubblico e la stima del mondo letterario e accademico. Suo padre, Girolamo Bartolommei (1584-1662), era invece un noto poeta e tragediografo, impegnato anche nell'elaborazione di drammi musicali sacri; nondimeno, pubblicò a sorpresa un ponderoso trattato sulla commedia, genere da lui mai praticato (per sua stessa ammissione), dedicato al figlio Mattias e intitolato *Didascalìa cioè dottrina comica* (Firenze, All'Insegna della Stella, 1658). In tale trattato Girolamo proponeva una riforma del genere comico in rifiuto della moderna tragicommedia (che non considerava «né carne né pesce») e intendeva restaurare la tradizionale funzione morale ed educativa della commedia, in armonia con i dettami controriformistici propalati a Firenze in quegli stessi anni dal suo amico gesuita Gian Domenico Ottonelli nel trattato *Della cristiana moderazione del teatro* (pubblicato a Firenze in vari volumi fra il 1646 e il 1652). Nel terzo libro della *Didascalìa*, Girolamo inserì diverse sue commedie scritte in forma di soggetto (cioè con la descrizione dell'azione, ma senza dialoghi), per far meglio comprendere a Mattias e ai suoi amici «quale veramente dovrebbe essere la commedia, una maritante utilità col diletto». Mattias, tuttavia, ignorò i precetti del padre e seguì le proprie inclinazioni, continuando a praticare altri generi di teatro comico, compresi quelli che il padre nel suo trattato definiva con disprezzo «furti spagnoli». Girolamo, tre anni dopo, fece uscire una seconda edizione accresciuta della *Didascalìa* (Stamperia di S.A.S. alla Condotta, Firenze 1661), togliendo la dedica al figlio Mattias e sostituendola con un'altra indirizzata al bigotto principe ereditario, il futuro granduca Cosimo III de' Medici. Soltanto dopo la morte del padre, Mattias cominciò a pubblicare le proprie commedie e proseguì la sua attività di drammaturgo in seno a varie accademie fiorentine. In omaggio all'indimenticato Giacinto Andrea Cicognini, Mattias compilò anche un accurato catalogo delle sue opere (cfr. Castelli, 2001: 69), giacché ormai, su iniziativa di librai ed editori senza scrupoli, circolavano attribuite a Cicognini molte opere di autori meno famosi, per aumentare le vendite con il richiamo del celebre nome.

Mentre pensavo a come poter distendere tutto questo in modo coerente, mi imbattei nella recente edizione critica della *Didascalìa cioè dottrina comica* di Girolamo Bartolommei (cfr. Bartolommei, 2016). Ancor prima di consultarla, detti per scontato che la questione dei rapporti fra Girolamo e Mattias fosse affrontata nell'apparato critico dell'edizione e mi apprestavo – con sollievo – a rinunciare al mio intervento. E invece, con mia grande sorpresa, la pur ottima edizione – che indaga con somma erudizione le fonti antiche e moderne del trattato – non considera il contesto della prassi teatrale coeva della città medicea (in anni di profonde trasformazioni) e non fa quasi cenno a Mattias Bartolommei, uomo di spettacolo,

attore e drammaturgo di fama al quale venne dedicata dal padre Girolamo la *princeps* della *Didascalía* con la dichiarata intenzione di convertirlo a una concezione morale e pedagogica della commedia. Gli studi che avevamo condotto a suo tempo Salomé Vuelta ed io sulla figura e sull'opera di Mattias nel teatro fiorentino del Seicento erano rimasti ignoti al curatore dell'edizione: oblio, peraltro, del tutto sopportabile, per noi e per il mondo. Tuttavia, il congresso tornò ad apparirmi come un'occasione propizia, e a questo punto doverosa, per dare una qualche forma a questa storia.

Convinto del potenziale interesse della questione, ma con poca carne al fuoco, mi volevo spingere oltre i fatti finora accertati. Mi chiedevo perché mai Girolamo, nella seconda edizione della *Didascalía*, avesse tolto la dedica al figlio Mattias. Si era indignato perché le sue raccomandazioni non erano state seguite dal figlio e dai suoi scapestrati compagni accademici? E poi volevo capire perché Mattias, vivo il padre, non avesse fatto stampare nessuna commedia, ma avesse cominciato a farlo soltanto dopo la sua morte. Aveva forse timore di esporsi alle severe critiche dell'autorità paterna, giacché le commedie che scriveva corrispondevano a quel genere di teatro comico tanto aborrito e condannato da Girolamo? Una volta morto il padre, si sentì finalmente libero?

E poi riaffiorava prepotente il fantasma dell'altra e più antica coppia di padre e figlio drammaturghi: Iacopo Cicognini e suo figlio, il già ricordato Giacinto Andrea, nume tutelare di Mattias.

Iacopo era stato il primo drammaturgo fiorentino – già alla fine degli anni '20 – ad appellarsi all'autorità di Lope de Vega per giustificare la violazione delle regole aristoteliche (cfr. Profeti, 1996). Suo figlio Giacinto Andrea, *enfant terrible* della nuova drammaturgia 'alla spagnola', nel carnevale del 1633 tradusse e fece rappresentare *Il convitato di pietra* (probabilmente nel teatro del Vangelista dall'accademia teatrale degli Instancabili a cui apparteneva), destando grande scandalo e creando problemi a suo padre Iacopo (cfr. Castelli, 2001: 51-52; Michelassi, Vuelta García, 2013: 27-28). Quel *Convitato* fu probabilmente la prima produzione autoctona nel mondo accademico fiorentino del repertorio spagnolo, nuovo e dirompente, portato in giro fino a quel momento soltanto dai comici dell'arte nei teatri pubblici e dagli attori professionisti spagnoli, costretti talvolta dall'ostracismo degli attori italiani (che ne temevano la concorrenza) a recitare nelle case private dei nobili².

Fu forse a causa di quella contestata recita del *Convitato di pietra* che, poche settimane dopo, lo statuto dell'accademia degli Instancabili fu riformato, su ordine del principe Giovan Carlo de' Medici, in senso autoritario? (cfr. Castelli, 2001: 62-63; Michelassi, Vuelta García, 2013: 28). E, mistero ancor più inquietante: perché Iacopo Cicognini si suicidò nell'autunno di quel medesimo 1633, gettandosi da una finestra? E ancora: perché Giacin-

² Vicende di comici spagnoli costretti a recitare in case private sono documentate per il 1639 (anche se nella *pièce* le anticipo al 1633). Cfr. Castelli (1997).

to Andrea Cicognini nel 1646 lasciò Firenze per rifarsi a Venezia una seconda vita teatrale di successo come autore di libretti d'opera per i nuovi teatri lirici commerciali? Sono degni di fede gli accenni delle fonti circa un contrasto di Giacinto Andrea con il principe (ormai anche cardinale) Giovan Carlo, *dominus* della vita teatrale fiorentina? E infine: Mattias Bartolommei, così devoto alla memoria di Giacinto Andrea, si era posto queste stesse domande? Ed era riuscito a scoprire la verità, nel corso delle sue ricerche per redigere il catalogo affidabile delle sue opere?

Mi resi presto conto che, documenti alla mano, non ero in grado di rispondere a nessuna di queste domande. Pochi mesi in archivio non avrebbero certo fatto luce su quel che non si era potuto chiarire nelle lunghe ricerche di Silvia Castelli, né in quelle di Salomé Vuelta e mie, con i nostri migliori anni spesi fra manoscritti e documenti d'archivio nello studio del teatro spagnolo a Firenze. Ma ormai mi ero pericolosamente affezionato all'idea di affrontare questi interrogativi per dare almeno una parvenza di risposta e decisi che dovevo provare comunque. Avrei proposto congetture molto convincenti: se la prova documentaria mi era preclusa, avevo pur sempre diritto a navigare nell'incerto.

Anzi, no, avrei fatto di peggio. Avrei inventato.

Convertitomi pertanto dal vero al verosimile, invece di offrire un tradizionale intervento, proposi – sconcertando un po' le organizzatrici del convegno – di portare in scena un breve dramma con la piccola compagnia teatrale di cui faccio parte insieme all'attrice Ilaria Favini e a Sauro Albisani, noto poeta e drammaturgo, attore e regista, approfittando del sodalizio creativo e d'amicizia che ci lega ormai da anni di avventure sul palcoscenico. Quando il chitarrista Andrea Pennati – allievo come me di Alfonso Borghese, nostro amatissimo maestro di vita e di musica – mi fece ascoltare una sua straordinaria versione per chitarra sola di *Watermelon in Easter Hay* di Frank Zappa, ebbi poi d'improvviso in dono non soltanto la materia musicale del dramma, ma anche la sua struttura: l'«eterno ritorno» suggerito da quella musica ipnotica e struggente fecondò l'idea di una magica sospensione del tempo che avrebbe domandato l'accesso a quei misteri dolorosi e ormai lontani. La commozione di molti spettatori è stata un'insperata risposta a questa domanda e per me il regalo più grande. Contaminando in modo del tutto inconscio il consueto espediente secentesco del teatro nel teatro con il Borges del *Miracolo segreto* – come ha ben visto l'amica Francesca Chiarini – ho nutrito l'ancoraggio storico dei fatti narrati di qualche 'necessaria' fantasia (l'*affaire* fra Giacinto Andrea Cicognini e un'attrice spagnola amante di Giovan Carlo de' Medici, con conseguente vendetta del principe; e la lettera d'avvertimento di Iacopo Cicognini per il figlio Giacinto Andrea, affidata a Girolamo Bartolommei e da lui mai consegnata), tirando per giunta in ballo l'Inquisizione nel suicidio di Iacopo (non è forse, quel fatale 1633, l'anno del processo e dell'abiura del suo amico Galileo?).

Prima di avvalermi dell'affettuosa ἀκρίβεια di Mauro Conti per un'ultima revisione, ho potuto sciogliere alcuni nodi del *plot* grazie a illuminanti

conversazioni con la scrittrice Gaia Guasti. In un'affascinante catena di rimandi incrociati, anche Gaia partecipa di una coppia straordinaria: è figlia dell'ispanista Maria Grazia Profeti, pioniera, maestra e nume tutelare di tutti noi che seguiamo da decenni le piste da lei aperte per ripercorrere le quasi infinite vie del teatro spagnolo nell'Europa moderna.

Riferimenti bibliografici

- Bartolommei G. (2016), *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, Piazzesi S. (a cura di) edizione critica, saggio introduttivo e note, Firenze University Press, Firenze.
- Castelli S. (1997), *Comici spagnoli a Firenze. Notizie e documenti (1621-1639)*, «Medioevo e Rinascimento», XI/n. s. VIII: 387-391.
- Castelli S. (2001), *Giacinto Andrea Cicognini: un figlio d'arte nella Firenze secentesca*, in Cancedda F., Castelli S., *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze: 25-75.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2009), *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 119-189.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2013), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I: *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (1996), *Jacopo Cicognini e Lope de Vega: «attinenze strettissime?»*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 21-31.

INDICE DEI NOMI*

- Abri, Michele 12, 212, 219, 225, 230 e n, 231
Acacio Bernal, Juan 252
Acciaiuoli, Filippo 206, 214
Acciario, Giuseppe 190n
Acevedo y Zúñiga, Manuel de, conte di Monterrey 213n
Adimari, Lodovico 345, 347-349, 354-359
Ágreda y Vargas, Diego de 29
Alessandro Magno 65n
Alessandro VIII (Pietro Ottoboni) 328
Aletiphilo, Lelio (Manfredi, Lelio) 304n
Alfonso II 181, 182 e n
Alfonso VI 189 e n
Alfonso XI 210
Alfonso, Anna 190n
Alighieri, Dante 97-98, 439
Allacci, Leone 211, 220, 270n
Amenta, Niccolò 231 e n
Ameijden, Teodoro 406 e n, 417
Añarobe y Corregel, Tomás de 93
Andreini, Giovan Battista 206, 209 e n, 214, 432
Andrés, Juan 102
Anna d'Austria 49
Ansaloni, Sebastiano 122
Antonazzoni, Francesco 410-411
Antonio, Nicolás 84, 86
Apuleio 302-303
Aragón, Pascual de, viceré di Napoli 271
Arcoleo, Antonio 385n
Argelati, Filippo 120
Ariosto, Ludovico 162, 164n, 167, 170, 172, 354, 389-390, 439
Aristotele/Aristóteles 32, 86, 131, 426, 478, 481-482, 486
Attendolo, Giovan Battista 124n
Aubignac, François Hédelin abbé d' 32
Audiguier, Vital d' 28-30
Ayala y Guzmán, Marcelo Antonio de 453n
Bachoff von Echt, Ludwig Heinrich 95

* Il presente indice non raccoglie i nomi dei personaggi delle opere studiate, né quello degli studiosi moderni che figurano nella Bibliografia finale di ciascuno dei saggi raccolti nel volume.

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

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

- Badia, Carlo 386
 Balletti, Elena 412n
 Bances Candamo, Francisco Antonio de 82, 92, 215n
 Bandello, Matteo 32, 140-143, 145-146
 Barberini, Camilla 328
 Barberini, Carlo 328
 Barberini, Francesco 329n, 330n
 Barberini, Urbano 328
 Baretto, Giuseppe 436n, 438, 440 e n
 Baroncini, Giuseppe 134
 Barone, Domenico 421-422, 427, 431
 Barone, Domenico Luigi, marchese di Liveri 231
 Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la 347, 411n
 Bartolaia, Ludovico 314
 Bartoli, Francesco 441
 Bartolommei, Girolamo 487-488, 490
 Bartolommei, Mattias Maria 487-488, 490
 Beauchamp, Pierre 60n, 61
 Béjart, Armande 64n
 Béjart, Maurice 63
 Bellati, Pier Francesco 406-407
 Benedetti, Luigi 441 e n
 Benserade, Isaac de 66
 Bermúdez, Jerónimo 131, 133-134
 Bermudo I 182n
 Bermudo II 365, 373
 Bernardini, Pietro Antonio 401
 Bernini, Gian Lorenzo 67, 329n
 Bertati, Giovanni 207 e n, 429
 Bertuch, Friedrich Justin 90, 95-96, 99, 106n
 Bettinelli, Giuseppe 426
 Bettinelli, Saverio 425
 Bevilacqua, Gian Domenico 11, 118-125, 129-135
 Beys, Charles de 29-30
 Bianchi, Brigida 343, 345
 Bianchi, Giovanni Taddeo 215n
 Biancolelli, Domenico o Dominique 206, 214
 Biancolelli, Nicolò 257
 Bisaccioni, Maiolino 304, 320
 Bloom, Harold 108
 Boaistuau, Pierre 140-144, 146-148, 154n
 Boccaccio, Giovanni 32, 141, 405
 Boerio, Giuseppe 448
 Boiardo, Matteo Maria 161, 302n, 390
 Boileau, Nicolas 85n, 429, 436, 446n
 Bonarelli, Prospero 160n, 165
 Bonifacio, Giovanni 151
 Borboni, Paola 118
 Borrelli, Gianalfonso 432
 Borrini, Maria Rosa 191n
 Borromeo Arese, Carlo 328
 Botarga, Stefanelo 171n
 Bottalino (o Bottalini), Giovan Battista 297n
 Bouhours, Dominique 400
 Bourcard, Francesco de 343n
 Bouscal, Guérin de 30
 Bouterwek, Friedrich 93-94, 99, 100, 106n
 Bozi, Paolo 134
 Bozza, Francesco 134
 Branci, Girolamo 122
 Bretón de los Herreros, Manuel 268n
 Brooke, Arthur 148n
 Bruni, Domenico 252
 Brusoni, Girolamo 320
 Bussy-Rabutin, Roger de 64
 Calderón de la Barca, Pedro 10n, 11-13, 24, 32n, 45n, 48 e n, 51-52, 55, 68, 77, 80-82, 84-85, 87-88, 90-108, 160n, 237-240, 242, 247, 252, 253n, 256, 261, 267-270, 272, 276, 279, 284-285, 291, 293-295, 329, 344 e n, 346-348, 358, 399, 403, 406n, 411-415, 429, 431, 439 e n, 442-443, 453-454
 Caminer, Elisabetta 437, 439
 Cáncer, Jerónimo de 14, 381, 386-387, 394

- Cañizares, José de 92, 453, 454n
 Capece, Carlo Sigismondo 165
 Caponi, Giovanni 443
 Capua, Dorotea di, marchesa di Campolattaro 215
 Capua d'Ávalos, Matteo di 118, 124, 131
 Carafa, Luigi 125
 Carani, Agata 190n, 191n
 Carlo II 188 e n
 Carlo III 446
 Cartari, Vincenzo 303n
 Castiglioni, Stefano 164
 Castillo Solórzano, Alonso de 346n
 Castro, Guillén de 34, 47, 92-93, 99n, 103, 292 e n, 296n, 439
 Cavallerino, Antonio 134
 Cavalli, Francesco 186, 302n, 307n, 314
 Cavazzoni Zanotti, Giovanni Andrea 412, 413 e n, 414
 Ceffi, Filippo 343n
 Celano, Carlo 14, 180-181, 185, 187n, 363-374, 377-379
 Centorio degli Ortensi, Ascanio 141 e n, 148 e n
 Cerlone, Francesco 212
 Cervantes, Miguel de 29-30, 35, 37, 82-84, 93n, 95-99, 453n
 Cesareo, Giuseppe 190n
 Céspedes y Meneses, Gonzalo de, 26
 Chapelain, Jean 27, 47
 Chiari, Pietro 427
 Chirico, Paolo 191n
 Cicognini, Giacinto Andrea 14-16, 80n, 159-164, 166-171, 174-175, 179-181, 186, 206, 214, 257, 295, 302n, 303n, 315-316, 348, 487-490
 Cicognini, Iacopo 489-490
 Cid (Rodrigo Díaz de Vivar, detto) 297, 373
 Cingale, Antonino 120-122
 Claramonte, Andrés de 206n
 Claudiano 120
 Clemente IX (vd. Rospigliosi, Giulio)
 Clemente XI 330
 Coello y Ochoa, Antonio 88, 257, 329, 411n, 415
 Colón, Pedro 190
 Contarini, Caterina 441
 Conti, Giovan Battista 440
 Conti, Natale 303n
 Contin, Tommaso Antonio 446n
 Corneille, Pierre 23, 28n, 34, 35n, 45, 47-52, 54, 82n, 85n, 89-90, 103, 400-401, 412n, 431
 Corneille, Thomas 13-15, 24, 34n, 44-45, 51-55, 82n, 85n, 88, 401, 454-459, 461-462, 465-468
 Corona Costantini, Teresa 412n
 Corradi, Giulio Cesare 296 e n
 Cosimo III de' Medici 488
 Costa, Carlo Costanzo 242, 344n
 Costes de La Calprenède, Gautier 304
 Crescimbeni, Giovanni Mario 120
 Cristina di Svezia 206, 329n
 Croce, Benedetto 119, 221, 237
 Cronegk, Johann Friedrich von 89-90
 Cueva, Juan de la 131
 Cupeda, Donato 297n, 298n
 d'Alibert, Antonio 160n
 D'Arbes, Cesare 444
 d'Orsi, Andrea 252
 d'Orsi (o d'Orso), Angela 13, 15, 251-263, 267, 269-270, 278-281, 283-285, 402n, 412
 Da Ponte, Lorenzo 207
 Da Porto, Luigi 140-143, 147n, 149n, 150
 Dante (vd. Alighieri)
 David, Domenico 298n
 de Divitiis, Giovanni Leonardo 212
 de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond 24
 De Rogatis, Bartolomeo 15, 181, 195, 298n

- de Rossi, Antonio Agostino 197
 degli Angeli, Nicola 131
 del Giudice, Francesco 189 e n
 Della Porta, Cesare 134
 Della Porta, Giovanni Battista 432
 Della Valle, Federico 133
 Deschamps, Claude 206
 Desjardins, Marie-Catherine-
 Hortense, Dame de Villedieu
 468
 Diamante, Juan Bautista 14, 363,
 366, 372, 453n
 Diderot, Denis 36n, 89
 Dieze, Johann Andreas 87n, 90-93,
 95-96, 99-100
 Dolce, Lodovico 131-132, 134, 310
 Drouin, Nicolas 206
 Dryden, John 285n
 Du Bray, Toussaint 28
 Du Perron de Castéra, Louis Adrien
 35 e n
 Durán, Agustín 119
- Eliodoro 147n
 Espinel, Vicente 30
 Euripide 131, 134
- Fabrizi, Vincenzo 207
 Fagiuoli, Giovan Battista 160, 257
 Faustini, Giovanni 179-180, 302n,
 307n, 314-315
 Federici, Camillo 442
 Ferdinando I de' Medici 179, 409
 Ferdinando IV 446
 Fernández de León, Melchor 82
 Fernández de Moratín, Leandro
 96n, 98n, 427
 Ferrari, Benedetto 301-302, 304-
 305, 307, 315, 386
 Fidi, Pietro Antonio 190 e n, 191n
 Figueroa y Córdoba, Diego 444-
 445, 447
 Figueroa y Córdoba, José 444-445,
 447 e n, 453n
 Figueroa, Roque de 213 e n
 Filippo II 212
- Filippo IV 119
 Fioré, Stefano Andrea 298
 Fivizzani, Giuseppe 180 e n
 Flögel, Karl Friedrich 83n
 Flores, Juan de 304 e n
 Fonsaconico, Tertulliano 165
 Fontei, Nicolò 307, 320
 Foppa, Giuseppe Maria 207, 442
 Foresti, Antonio 15, 297-298
 Fracastoro, Girolamo 141n
 Franciosini, Lorenzo 408
 Fregoso, Cesare 141 e n
 Fusconi, Giovanni Battista 302n
- Galilei, Galileo 432-433, 490
 Gardi, Francesco 207
 Garrido de Villena, Francisco 166
 Gasparini, Francesco 190-191
 Gasparini, Maria Rosa 191n
 Gasparini, Michelangelo 289
 Gazzaniga, Giuseppe 207
 Gigli, Girolamo 298n
 Giliberto da Solofra, Onofrio 211
 Giorgi, Urbano 314
 Giovan Carlo de' Medici 489-490
 Giovanni de' Medici 410
 Giraldi, Giambattista 127-128,
 132-134
 Girifalco, duca di 270-271, 276
 Giuffredi, Argisto 122
 Giustiniano, Girolamo 134
 Goethe, Johann Wolfgang von 79,
 90, 95 e n, 97, 104-106, 205
 Goldoni, Carlo 211, 421-422, 426-
 427, 429-431, 442, 444
 Gómez, Dr. 347
 Góngora, Luis de 82 e n, 84, 210n,
 211
 González, Fernán 297, 298n
 González de Bustos, Francisco 88n
 Gottsched, Johann Christoph 81-
 84, 86
 Gozzi, Carlo 14-15, 62, 80n, 421,
 423, 427-428, 435-437, 440-449,
 453-459, 461-462, 464-468
 Gracián, Baltasar 93n

- Gratarolo, Bongianni 131
 Groto, Giovanni 132
 Guadagni, Pietro 386
 Guerrero, Antonio 365n
 Guidoccio, Giacomo 125, 134
 Guzmán, Beatriz de 212n

 Hardy, Alexandre 29, 33n, 34n, 46n
 Hauteroche, Noël Lebreton de 45, 46n, 55 e n, 56n
 Herder, Johann Gottfried 79, 90, 98
 Hernández Galindo, Francisco 213
 Hernández, Catalina 212n
 Herrera y Sotomayor, Jacinto de 345-349, 354-356, 358-359, 411
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadaeus 105 e n
 Hoz y Mota, Juan Claudio de la 82, 454n
 Huarte de San Juan, Juan 87
 Hurtado de Mendoza, Antonio 13, 84, 90, 92, 402, 408, 416
 Hurtado, Cristóbal 212n

 Ingegneri, Angelo 132
 Innocenzo XI (Odescalchi, Benedetto) 328
 Ippocrate/Hipócrates 377, 379
 Ivanovich, Cristoforo 301n

 Jiménez de Enciso, Diego 13-14, 402, 403n, 406, 408, 416
 Jiménez de Urrea, Jerónimo de 166
 Jovellanos, Gaspar de 98n

 Kant, Immanuel 424
 Kästner, Abraham Gotthelf 87n
 Klingemann, Ernst August Friedrich 105
 Kraus, Hans P. 224

 L'Oiseau de Tourval, Jean 26
 La Vallière, Louise de 11, 63-66, 71 e n
 Lambert, Nicolas 45, 51

 Lampillas, Francisco Javier 16, 421-422, 425-426, 428-433
 Lancelot, Nicolas 26
 Laredo, Gregorio de 212-213, 220n
 Le Métel d'Ouille, Antoine 24, 43-45, 48-51, 53, 55, 241
 Le Métel de Boisrobert, François 13, 24, 44-45, 49, 51, 53-55, 340
 Le Nôtre, André 60n, 61, 71
 Ledesma, Francisco de 212n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 81
 Leonardo de Argensola, Bartolomé 131
 Leonardo de Argensola, Lupercio 133
 Leopoldo I 386
 Lesage, Alain-René 35n
 Lessing, Gotthold Ephraim 83, 84n, 86-91, 96, 99-100, 106n
 Linguet, Simon-Nicolas-Henri 35n, 439
 Lione, Urbana de 212n
 Lista, Alberto 106
 Liviera, Gian Battista 134
 Lobo Lasso de la Vega, Gabriel 131
 Locatelli, Basilio 164
 Lolli, Maddalena 301n
 López de Zárate, Francisco 93
 López, Juan 212n
 Loredano (o Loredan), Giovan Francesco 298n
 Lorenzi, Giovan Battista 207, 212, 231
 Lottini, Giovanni Angelo 132
 Lucano, Marco Anneo 50, 424
 Lucio, Francesco 302n
 Luigi XIII 49, 61
 Luigi XIV 11, 49, 59, 61 e n, 63 e n, 65n, 67, 70-71
 Luis de Granada 86n
 Lully, Jean-Baptiste / Lulli, Giovanbattista 61n, 68
 Luna e de Vega, Aloisia de 121
 Luna, Juan de 28
 Luzán, Ignacio de 33, 92 e n

 Maffei, Scipione 427, 438

- Maietta, Giuseppe Antonio 328
 Maintenon, Madame de 66
 Mairet, Jean 215n
 Mancini, Francesco 196
 Mancini, Maria 61n, 65, 66n, 71n
 Mancini, Ortensia 71n
 Manelli, Francesco 301 e n, 302n, 310n
 Manfredi, Eustachio 401
 Manfredi, Lelio 304, 304n
 Mangot, Giuseppe 298
 Maria Anna di Palatinato-Neuburg 190
 Maria Teresa d'Austria 61, 64-65, 66n
 Marino, Giovan Battista 123-124, 310 e n, 320, 432
 Marra, Michele della 13, 267, 269, 270 e n, 271 e n, 272, 274, 276, 278, 279 e n, 281, 283n, 284, 285
 Marsillach, Adolfo 105n
 Martello, Pier Jacopo 401, 428
 Martín, Antón 388n
 Marziale, Marco Valerio 424
 Matos Fragoso, Juan 14, 92, 99n, 363, 366, 371-372, 381, 439n, 443, 453n, 454n
 Matraia, Oliviero 191n
 Maurolico, Francesco 432
 Mazzarino, cardinale 61, 65 e n, 66
 Mazzucchelli, Pietro 120
 Medici, Lorenzo 215n
 Medina, Francisco de 212n
 Medinaceli, duca di 190n, 198
 Melani, Alessandro 206
 Melosio, Francesco 309, 310 e n, 311, 314, 320 e n
 Mendoza, Antonio de 88n
 Menéndez Pelayo, Marcelino 102, 166n
 Metastasio, Pietro 231, 426
 Michiel, Pietro 302n
 Millis Godínez, Vicente de 140 e n, 141-143, 146, 147n, 148 e n, 149, 154n
 Minato, Nicolò 307n
 Minichino, Scipione 225
 Mira de Amescua, Antonio 92, 93n, 166n
 Moles, Francesco, duca di Parete 188n
 Moles, Juan Antonio (o Giovanni) 188n
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 11, 15, 23, 43, 59-61 e n, 62 e n, 63, 64 e n, 65 e n, 66-68, 69 e n, 70-71, 85, 151 e n, 153, 209, 229, 400-401, 430, 454, 455 e n
 Molina, Giovanni 298
 Moncada, Francesco 120-122
 Mongitore, Antonino 190, 220
 Moniglia, Giovanni Andrea 315 e n
 Moñosa, Jacinta 212n
 Monroy y Silva, Cristóbal de 215n
 Montemayor, Jorge de 29
 Montiano y Luyando, Agustín 88
 Moratín (v. Fernández de Moratín, Leandro) 98n, 427
 Moreto, Agustín 12-14, 24, 59-61, 62 e n, 63, 64, 66, 68, 71, 82 e n, 84, 87, 88n, 90, 92, 93n, 99n, 106, 107 e n, 346n, 381 e n, 383, 386 e n, 387, 394, 407 e n, 408, 416, 453n, 454 e n, 455 e n, 456 e n, 457n, 458n, 461n, 462, 465, 466n, 467, 468n
 Motteville, Françoise Bertaut de 71n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 207
 Muratori, Ludovico Antonio 400-402, 406 e n, 407, 408n, 411 e n, 426, 438
 Napoli Signorelli, Pietro 16, 231, 421-423, 425-432, 438
 Napolioni, Marco 213
 Nasarre y Ferriz, Blas Antonio 82, 83n, 92, 96n
 Neuber, Friederike Caroline 81
 Newton, Isaac 432
 Noris, Matteo 12, 179, 181-183, 185, 186 e n, 187 e n, 188 e n, 190, 191 e n, 192, 194, 196n, 198, 298n, 320

- Nostitz-Rieneck, Anton Johan von 187, 188 e n
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 97
 Obizzi, Pio Enea II 301
 Ochoa, Eugenio de 106
 Oddi, Sforza degli 348
 Orazio / Horacio 426, 430, 436
 Ordóñez, Petronila 212n
 Orlandini, Leonardo 122
 Orsi, Giovan Gioseffo Felice 400 e n, 401-402, 406 e n, 407, 408n, 410, 411 e n, 412, 413 e n, 414
 Osorio, Pedro de 212 e n, 213, 220n
 Osuna, duca di (Pedro Téllez Girón) 215 e n, 216
 Ottoboni, Giovanni 196n, 330n
 Ottonelli, Gian Domenico 488
 Oudin, César 29
 Ovidio Nasone, Publio 302
 Paglia, Francesco Maria 385
 Paitoni, Iacopo Maria 120
 Palmireno, Juan Lorenzo 153
 Pamphili, Benedetto 328
 Parrino, Domenico Antonio 126
 Paruta, Filippo 122
 Passanti, Antonio, detto Orazio il Calabrese 214
 Pausania 314n
 Pedro I, denominato *El cruel* o *El justiciero* 297, 298n
 Pellegrino, Camillo 123, 124 e n
 Pera, Alessandro 123-125, 130
 Peregrino, Alessandro 141
 Pérez de Montalbán, Juan 82, 88n, 99n, 291 e n, 292, 294, 298, 410, 416
 Pérez de Oliva, Fernán 93
 Perrucci, Andrea 12, 180-181, 189 e n, 191, 211 e n, 212n, 220-225, 229, 230 e n, 246
 Persiani, Orazio 302n
 Perti, Giacomo Antonio 385n
 Platone 69n
 Pollarolo, Carlo Francesco 179, 181, 188, 191n, 196 e n, 197, 199, 200-201
 Ponz, Antonio 90
 Porcacchi, Tommaso 314n
 Prunières, Henry 196
 Quadrio, Francesco Saverio 120, 438
 Querini, Giovanni 441
 Quevedo, Francisco de 84
 Quinault, Philippe 51, 401
 Racine, Jean 65, 401
 Ragazzoni Paiarina, Pichebella 141n
 Raimondo di Borgogna 194
 Ramusio, Gianbattista 314n
 Rapin, Renato 430
 Rey de Artieda, Andrés 131
 Reyes, Matías de los 403n
 Ribera, Antonia de 213
 Riccoboni, Luigi 9, 412 e n, 413, 414, 438, 455
 Richelieu 49, 53
 Rima, Camillo 297n
 Rodio, Apollonio 303n
 Rodrigo, ultimo re goto 297
 Rojas Zorrilla, Francisco de 24, 44, 45n, 49, 82, 87, 88n, 93n, 99n, 106, 329n, 453n
 Rosa, Salvator 161
 Rosaccio, Giuseppe 314n
 Rospigliosi, Giulio, Papa Clemente IX 328, 329 e n, 336, 346n
 Rosset, François de 29
 Rossi di San Secondo, Ercole de' 124
 Rossi, Niccolò 132
 Rotrou, Jean 23, 28-29, 34n, 43-45, 46 e n, 47-48, 51
 Rotti, Giovan Battista 441
 Rucellai, Giovanni 132
 Rue, Charles de la 406n
 Rueda, Lope de 82n, 84
 Ruiz de Alarcón, Juan 13, 28n, 45n, 49 e n, 50-51, 84, 90, 92, 99n, 106, 416

- Russo, Rosa 191n
- S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright) 130
- Sacco, Antonio, attore e capocomico, *in arte* Truffaldino 423, 428, 440-445
- Sacratì, Francesco Paolo 302n
- Saint-Agnan, François de Beauvillier, conte di 60
- Saint-Évremond (vd. de Marguetel de Saint-Denis) 24
- Salas, Pedro de 212n
- Salazar y Torres, Agustín de 82, 93n
- Salvi, Antonio 179, 180 e n, 181, 186n, 198
- Sances, Giovanni Felice 301
- Sánchez, Jerónimo 205
- Sannazaro, Jacopo 26
- Santisteban, conte di 189, 198
- Sarazin, Jean-François 27
- Sassano, Matteo detto Matteuccio 197 e n
- Scala, Flaminio 410
- Scarlatti, Alessandro 188n, 189n, 196-201, 231, 385
- Scarlatti, Domenico 165
- Scarnelli, Ferrante 180-181, 183n
- Scarron, Paul 23, 28n, 33n, 44, 46n, 49, 51
- Schack, Adolf Friedrich von 106-107, 119
- Schelling, Friedrich 103 e n
- Schiller, Friedrich 95 e n, 100n, 104n
- Schlegel, August Wilhelm 95, 97, 98 e n, 99 e n, 100 e n, 101, 102 e n, 103-106, 108
- Schlegel, Friedrich 95, 97-98, 101 e n, 102 e n, 106
- Schopenhauer, Arthur 93n
- Schor, Filippo 197n
- Schreyvogel, Joseph 107n
- Scudéry, Georges de 27, 30, 34, 48n, 241, 304, 320 e n
- Scudéry, Madeleine 241-242
- Seneca 49-50, 131, 134, 424
- Sergardi, Lodovico 330n
- Serino, Nicolò 189 e n
- Sersale, Annibale, conte di Casamarciano 221, 238
- Shakespeare, William 32n, 81, 87, 89, 91, 94n, 97-98, 103 e n, 104 e n, 106n, 108, 205
- Sigler de la Huerta, Antonio de 346n
- Silvani, Francesco 15, 289 e n, 291-292, 293 e n, 294-295, 296 e n, 297 e n, 298
- Socrate 69
- Soden, Julius von 97n, 106n
- Sofocle 103, 134
- Solís y Ribadeneyra, Antonio de 82 e n, 84-85, 90, 92, 93n, 99n, 402n, 443
- Sondra, Giuseppe 411n
- Spagna, Arcangelo 12, 15, 242, 327-328, 329n, 330n, 332-333, 336, 337 e n, 338-341, 344 e n, 345, 347-348, 354-358, 359 e n
- Speroni, Sperone 132-133
- Spinelli, Alessandro 134
- Spinola Colonna, Carlo Filippo Antonio, duca del Sesto 290 e n
- Squillacci, Giuseppe 160 e n
- Stanchi, Michele 180
- Stefonio, Bernardino 132
- Stigliani, Tommaso 310
- Strohm, Reinhard
- Strozzi, Giulio 301, 302n
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, 26
- Suárez de Somoza, Juan 82
- Suárez, Baltasar 409 e n, 410, 417
- Suárez, Ferdinando 409
- Susini, Pietro 180
- Tanucci, Bernardo 446
- Tarquini, Vittoria detta la Bombace 197
- Tasso, Bernardo 134-135
- Tasso, Torquato 123, 127, 132, 134, 433, 439
- Teresa d'Avila, santa 210
- Tieck, Ludwig 95, 101 e n, 106

- Tiraboschi, Girolamo 120, 302n, 422, 425
 Tirabosco, Marco Antonio 302n
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 12, 45n, 53n, 84, 90, 92, 93n, 99n, 106, 206 e n, 252, 327, 332, 333 e n, 336, 337n, 339-340, 341 e n, 344n, 453n, 468n
 Todini, Pietro Paolo 180, 186n
 Torelli, Pomponio 134
 Torres Naharro, Bartolomé 82n, 84
 Torres, Jaime de 212n
 Torricelli, Evangelista 432
 Trastámara, Enrique de, re di Castiglia 297
 Trigueros, Cándido María 89n
 Trissino, Gian Giorgio 118, 131-134
 Tritto, Giacomo 212, 231
 Trivelli, Giuseppe 190n, 191n
 Trivulzio, Maddalena 188n
 Tullio, Francesco Antonio 231

 Ubaldi, Benedetto 252
 Ulloa, Alfonso 141 e n, 148
 Ulloa, Antonio de 90

 Valencia, Francisco de 212 e n
 Valerio Flacco 303n
 Vallière, Louise de la, 64 e n, 65 e n, 66, 71 e n
 Vázquez, Francisco 304, 310
 Vázquez, Sebastiana 212n
 Vega Carpio, Lope de 9 e n, 10n, 11-14, 16 e n, 24-26, 27n, 28 e n, 29-31, 33-34, 36-37, 42n, 43, 45n, 46-47, 48 e n, 49 e n, 50-52, 54 e n, 77, 80, 82 e n, 83-85, 87, 88n, 89-91, 92 e n, 93 e n, 94n, 95-96, 97n, 98, 99 e n, 103, 106 e n, 107, 125, 139, 140-141, 142 e n, 143-144, 147 e n, 149, 151n, 153, 161-162, 165 e n, 166n, 167 e n, 168 e n, 169-171, 174, 179, 180n, 181-183, 186 e n, 187, 188n, 198, 210 e n, 215n, 252n, 256, 291, 292 e n, 295, 296n, 309n, 344n, 346 e n, 365, 403 e n, 404-405, 406 e n, 409 e n, 410, 415n, 417, 426, 429, 430-431, 439, 443, 489
 Velázquez de Velasco, José Luis 82, 87, 90-91
 Vélez de Guevara, Juan 14, 363, 366, 372
 Vélez de Guevara, Luis 92, 293-294, 298, 304, 329n, 443
 Vendramin, Paolo 301, 310n
 Verlato, Leonoro 131
 Vicente, Gil 304
 Vigarani, Carlo 60n, 61, 63
 Villazán, Jerónimo de 408-409
 Villegas, Juan Bautista de 53, 343n
 Virués, Cristóbal de 93, 131, 133
 Viviani, Bartolomeo 161
 Viviani, Vincenzo 432
 Voltaire (François-Marie Arouet) 32n, 104n, 430

 Wolff (Wolfio), Christian 81, 432

 Zamora, Antonio de 92
 Zanchi, Alessandro 442-443
 Zannoni, Atanasio 444
 Zappa, Frank 490
 Zárate, Fernando de 88n
 Zedler, Johann Heinrich 84
 Zehentner, Paolo 208n
 Zeno, Apostolo 120, 426
 Ziani, Marc'Antonio 386
 Zinani, Gabriele 132
 Zito, Bartolomeo 164, 212, 220n
 Zorzi Muazzo, Francesco 448
 Zúñiga Avellaneda y Bazán, Juan de 124
 Zúñiga Avellaneda y Pacheco, Juana de 124

STUDI E SAGGI
Titoli Pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Acciai S., *Sedad Hakki Eldem. An aristocratic architect and more*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Lauria A., Benesperi B., Costa P., Valli F., *Designing Autonomy at Home. The ADA Project. An Interdisciplinary Strategy for Adaptation of the Homes of Disabled Persons*
- Lisini C., *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*
- Maggiore G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Paolucci F. (a cura di), *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Castorina M., *In the garden of the world. Italy to a young 19th century Chinese traveler*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*

Rigopoulos A., *The Mahānubhāva*
Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
Sagiyama I., Castorina M. (edited by), *Trajectories: Selected papers in East Asian studies* 軌跡
Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione
nella storia dell'islam*

DIRITTO

Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
Bartolini A., Pioggia A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa
italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*
Cafagno M., Manganaro F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa
italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*
Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione
amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche
amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa
italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
Civitaresse Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa
italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
Comporti G.D. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi.
Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato
di partito*
Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
De Giorgi Cezzi, Portaluri Pier Luigi (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione
amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions.
Lessons from South Africa*
Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
Marchetti B., Renna M. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa
italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione
delle giunte regionali e degli enti locali*
Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una
prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

Ammannati F., *Per filo e per segno. L'Arte della Lana a Firenze nel Cinquecento*
Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A
tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
Barucci P., Bini P., Conigliello L. (a cura di), *Economia e Diritto durante il Fascismo.
Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*
Barucci P., Bini P., Conigliello L. (a cura di), *Il Corporativismo nell'Italia di Mussolini.
Dal declino delle istituzioni liberali alla Costituzione repubblicana*
Barucci P., Bini P., Conigliello L. (a cura di), *Intelletuali e uomini di regime nell'Italia
fascista*

- Ciampi F., *Come la consulenza direzionale crea conoscenza. Prospettive di convergenza tra scienza e consulenza*
- Ciampi F., *Knowing Through Consulting in Action. Meta-consulting Knowledge Creation Pathways*
- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Lauretti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
- Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*
- Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
- Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
- Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
- Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
- Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
- Brunckhorst H., *Habermas*
- Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
- Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
- Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
- Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
- Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
- Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
- Michelini L., *Il nazional-fascismo economico del giovane Franco Modigliani*
- Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
- Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*
- Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
- Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma
- Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

FISICA

- Arecchi F.T., *Cognizione e realtà*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Antonucci F., Vuelta García S. (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*
- Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
- Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
- Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
- Caracchini C., Minardi E. (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*
- Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*
- Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*
- Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
- Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini
- Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
- Filipa L.V., *Altri orientismi. L'India a Firenze 1860-1900*
- Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
- Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
- Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
- Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
- Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
- Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
- Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
- Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Gorman M., *I nostri valori, rivisti. La biblioteconomia in trasformazione*
- Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
- Graziani M. (a cura di), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*
- Guerrini M., *De bibliothecariis. Persone, idee, linguaggi*
- Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
- Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
- Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
- Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
- Pagliari A., Zuccala B. (edited by), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*
- Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
- Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
- Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
- Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
- Virga A., *Subaltermit  siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016*
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2017*
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2018*

MATEMATICA

Paolo de Bartolomeis, *Matematica. Passione e conoscenza. Scritti (1975-2016)*, a cura di Fiammetta Battaglia, Antonella Nannicini e Adriano Tomassini

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PEDAGOGIA

Bandini G., Oliviero S. (a cura di), *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*
Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., Homo oeconomicus. *Paradigma, critiche, revisioni*
Cipriani A. (a cura di), *Partecipazione creativa dei lavoratori nella 'fabbrica intelligente'. Atti del Seminario di Roma, 13 ottobre 2017*
Cipriani A., Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro 4.0. La Quarta Rivoluzione industriale e le trasformazioni delle attività lavorative*
Cipriani A., Ponzellini A.M. (a cura di), *Colletti bianchi. Una ricerca nell'industria e la discussione dei suoi risultati*
Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*
Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*
De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*
Lombardi M., *Fabbrica 4.0: i processi innovativi nel Multiverso fisico-digitale*
Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SCIENZE E TECNOLOGIE AGRARIE

Surico G., *Lampedusa: dall'agricoltura, alla pesca, al turismo*

SCIENZE NATURALI

Bessi F.V., Clauser M., *Le rose in fila. Rose selvatiche e coltivate: una storia che parte da lontano*
Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

SOCIOLOGIA

- Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
- Alacevich F.; Bellini A., Tonarelli A., *Una professione plurale. Il caso dell'avvocatura fiorentina*
- Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*
- Becucci S. (a cura di), *Oltre gli stereotipi. La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull'immigrazione cinese in Italia*
- Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
- Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
- Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
- Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
- Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
- Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
- Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
- Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
- Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
- Nuvolati G., *Sviluppo urbano e politiche per la qualità della vita*
- Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
- Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
- Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaisons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
- Califano S., Schettino V., *La nascita della meccanica quantistica*
- Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
- Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
- Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
- Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
- Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
- Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

- Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

STUDI EUROPEI

- Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*
- Scalise G., *Il mercato non basta. Attori, istituzioni e identità dell'Europa in tempo di crisi*

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII).

Il teatro classico spagnolo, nel periodo della sua massima fioritura e fino al XVIII secolo, contribuì in maniera decisiva alla formazione del teatro europeo moderno grazie alla circolazione fuori dai confini della penisola iberica di testi e compagnie teatrali, ma anche alle polemiche letterarie che innescò e alle riflessioni che stimolò, centrali nella storia culturale d'Europa dal Neoclassicismo agli inizi del Romanticismo. Si tratta di un fenomeno complesso, che attraversa territori linguisticamente e culturalmente diversificati, e che ha quindi bisogno di un approccio inter- e multidisciplinare. A questa necessità si è cercato di rispondere coinvolgendo – nelle ricerche che danno corpo al presente volume – studiosi e studiosi che operano negli ambiti dell'ispanistica, della francesistica, dell'italianistica, della storia dello spettacolo e della musicologia.

Fausta Antonucci insegna letteratura spagnola all'Università Roma Tre. È autrice di edizioni critiche e traduzioni di testi di teatro del *Siglo de Oro* e di numerosi articoli scientifici e monografie. Ha creato una banca dati sul teatro di Calderón (<http://calderondigital.unibo.it/>).

Salomé Vuelta García insegna letteratura spagnola all'Università di Firenze. È autrice di monografie e articoli scientifici sulla diffusione del teatro del *Siglo de Oro* nell'Italia del Seicento e codirettrice della collana *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna* (Firenze, Olschki).

Sommario: Introduzione (Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García) – La *comedia nueva* in Francia e Germania (Christophe Couderc, Monica Pavesio, Marco Lombardi, Manfred Tietz) – La *comedia nueva* in Italia (Renzo Cremante, Luciana Gentili, Marcella Trambaioli, Anna Tedesco, Teresa Megale, Francesco Coticelli, Roberta Alviti, Francesca Leonetti, Federica Cappelli, Fausta Antonucci, Nicola Badolato, Simone Trecca, Ilaria Resta, Elena E. Marcello, Nicola Usula, Salomé Vuelta García, Piernario Vescovo, Anna Scannapieco, Javier Gutiérrez Carou) – Appendice teatrale. *Didascalia comica* (Nicola Michelassi) – Indice dei nomi.

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-149-5 (print)
ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)
ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-150-1