

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 *scenario*» (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 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» (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.