

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).

Federica Cappelli, University of Pisa, Italy, federica.cappelli@unipi.it, 0000-0002-9720-9374

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

Federica Cappelli, Con chi vengo, vengo di *Michele della Marra fra Calderón de la Barca e Angiola D'Orso*, pp. 267-287, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.14, 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

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 l'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 pistolete.

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 No le has de ver.	LEO. No che non voglio che la vediate.	LEO. No, che non voglio che la vediate.
LISARDA Es en vano defenderle ya.	LIS. È vana ogni difesa.	LIS. È vana ogni difesa.
LEONOR Resuelta estoy antes a hacer...	LEO. Prima che cederla, mi risolvo...	LEO. Prima che vederla, mi risolvo...
LISARDA Suelta.	LIS. Lasciate.	LIS. Lasciate.
LEONOR ...un exceso en él, villano.	LEO. ... di ridurla in pezzi.	LEO. ... di gettarla in pezzi.
LISARDA Ya el papel está en mi mano: ¿cómo has de excusarte ahora de que le vea?	LIS. Già la lettera è nelle mie mani, come po- trete fare che non la legga?	LIS. Già la lettera è nelle mie mani, come po- trete fare ch'io non la legga?
LEONOR Señora, hermana, Lisarda, advierte...	LEO. Mia Signora e sorella, avvertite...	LEO. Mia Signora, e sorella, avvertite...
LISARDA Esto ha de ser de esta suerte.	LIS. Ciò ha da essere a questa guisa.	LIS. Ciò ha da essere in questa guisa.
LEONOR [<i>Aparte.</i>] ¿Quién mis desdichas ignora?	LEO. Chi non vede apertamente le mie sventure?	LEO. Chi non vede apertamente le mie sventure?
LISARDA [<i>Lee.</i>] «Amor, señor don Juan, que de amor no pasa a atrevimiento, indignamente adquiere el nombre: dígalo el mío, pues me atreve a tanto, que sin mirar el riesgo de mi vida, el temor de mi hermano, ni el recelo de Lisarda, os suplico vengáis esta noche por el jardín, donde entraréis a hablarme; y venga con vos el criado, porque, cuando yo aventuro mi vida, trato de asegurar la vuestra» (C, I, pp. 1127a).	LEO. «L'amore, o Signor D. Giovanni, che non è accompagnato dall'ardire, è incapace di questo titolo; ve ne faccia fede quel che vi porto, qualora per maggiormente attestarvisi, mi rende così coraggiosa che senza riflettere al pericolo della vita, al rispetto del fratello,	LEO. «L'amore, o Signore D. Gio(vanni), che non viene accompagnato dall'ardire, non merita titolo di vero amore. Dicalo il mio, che per dimostrare la sua perfezione mi rende così coraggiosa che, senza riflettere al pericolo della mia vita, al rispetto del mio fratello ed all'accuratezza di
	<i>Lettera</i>	<i>Lettera</i>

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 provedervi di profittevole antidoto, conoscendolo poscia irreparabile; che'l soffocare in fascia l'amorose propensioni è altrettanto facile e salutare 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'altanto lontano. 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 dopo 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 salutare, 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'innamora 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.