

«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 *fuorza 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, immancabile 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 *fuorza 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 | | GIULIO |
| ¿Necio yo? | | Io pazzo? |
| DUQUE | | DUCA |
| | Y aun bruto indigno. | Per non dirvi “giumento”, indiscreto! |
| Vase | | Parte |
| JULIO | | GIULIO |
| Pues digo, ¿quién es más bruto: | | Chi è dunque più asino, il giumento |
| el jumento o quien le hizo? | | 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 sublunare* 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 assistenti 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 viennese 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 froes... / 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, zuccharo, 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.