

MUSICA E STORIA

Volume XII
n. 1 - aprile 2004

Fondazione Ugo e Olga Levi

Società editrice il Mulino

MUSICA STORIA

Anna Laura Bellina, *Thomas 'globe' Walker*

Anna Laura Bellina, *Intrecci, generi e stile. Appunti per una proposta*

Wendy Heller, *Venice and Arcadia*

Michele Curnis, «*Vantaggioso patto / toccar con gl'occhi e rimirar col tatto*». *Drammaturgia, poetica, retorica nel «Giasone» di G.A. Cicognini*

Hendrik Schulze, *Plot Structure and Aria Position in Nicolò Minato and Francesco Cavalli's "Artemisia" (1657)*

Davide Daolmi, *Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*

Roberta Carpani, *Materiali e tecniche da un cantiere drammaturgico del secondo Seicento: «La Bianca di Castiglia» di Carlo Maria Maggi*

James Leve, «*Gl'inganni amorosi scoperti in villa*» (1696): *A Comic Opera in Bolognese Dialect*

Giovanni Morelli, *Di alcuni effetti di 'Ferner Klang', nelle trame drammatiche veneziane del Seicento*

€ 21,00

ISBN 88-15-10035-0



9 788815 100351

Davide Daolmi

ATTORNO A UN DRAMMA DI ROSPIGLIOSI:
LE MIGRAZIONI EUROPEE
DI UN SOGGETTO DI CAPPÀ E SPADA *

La circolazione delle idee è forse l'espressione più rappresentativa dei tempi odierni. Il che, sia chiaro, è ben misera cosa. Perché le idee, per essere più facilmente diffuse, devono essere altamente assimilabili, altrimenti non passano, o peggio intasano i condotti. Da ciò deriva che il peso specifico delle stesse si assottiglia a favore della fruibilità. D'altro canto, in epoca di *media*, cellulari e Internet, chi non comunica – ovvero non contribuisce al traffico – nemmeno esiste. Se essere quindi significa comunicare, e solo si comunicano sciocchezze, ne deriva che per sopravvivere, oggi, bisogna essere (o apparire) estremamente stupidi.

Il sillogismo, forse sbrigativo, ha uno scopo: fugare il dubbio che la mia attenzione per gli scambi culturali nell'Europa seicentesca voglia ricercare da un lato meccanismi di trasmissione se non simili agli attuali, quantomeno preparatori al sistema odierno (lusinga che gli studiosi del «buio e negletto» Seicento spesso sono obbligati ad assecondare), e dall'altro si concentri magari sull'interesse per le ramificazioni internazionali della cultura, ramificazioni invece subordinate alla spontanea appropriazione della proposta straniera (benché la storiografia attuale pretenda spesso ribaltare la gerarchia). M'interessano insomma più le alterazioni che non i canali di trasmissione, ovvero i contenuti prima dei mezzi. Per questo mi occupo di antichi regimi. Perché in passato – e mi assumo tutto il retrogusto nostalgico della parola – la circolazione era più lenta, o meglio aveva una velocità fisiologica che permetteva di adattare di volta in volta le idee alla nuova destinazione; il processo di metamorfosi – il metabolizzare spontaneamente le novità – era il valore aggiunto da cui la cultura traeva profitto.

* Queste pagine sono un ripensamento del IV capitolo della mia tesi di dottorato: *L'armi e gli amori*, un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», relatore prof. P. Petrobelli, a.a. 2000-2001. Ringrazio Lorenzo Bianconi che per primo ha indirizzato i miei interessi su Rospigliosi e l'opera romana del Seicento.

Per scendere nel concreto, uno dei fenomeni più legati al pellegrinaggio, come la commedia dell'arte, riuscì a sedurre proprio rinnovando e perfezionando, di migrazione in migrazione, soggetti e intrecci delle storie raccontate; e quando il quasi-*copyright* della stampa ne irrigidì testi e canovacci, quegli stessi comici furono obbligati a riscrivere, tradurre e adattare le loro storie di sempre per continuare a farle circolare¹. L'attenzione per le mutazioni subite dai testi, proprio negli anni in cui la riscrittura diventa sistematica, dice molto sugli uomini che li hanno letti, li hanno ascoltati, li hanno applauditi a teatro, e insieme perfeziona la conoscenza dei testi medesimi. Il confronto fra originali e rifacimenti suggerisce la chiave di lettura più adeguata a capire le poetiche degli autori e le esigenze degli spettatori: ogni mutazione è espressione delle nuove condizioni, e sintomo delle circostanze, del contesto, delle urgenze estetiche di quei giorni.

Ho inseguito le trasformazioni di uno di questi soggetti quasi per caso. Volevo ricostruire i precedenti narrativi di un dramma per musica di cui mi stavo occupando, e poco a poco, la ricerca ha assunto proporzioni tali da poter diventare modello – uno dei possibili – per un approccio meno circoscritto alla drammaturgia seicentesca, segnatamente in riferimento allo studio del melodramma, dove la stratificazione e la rilettura sono prerogative imprescindibili. Anzi il ripensamento sullo stesso soggetto caratterizza la natura stessa dell'opera in musica: il librettista adatta un argomento noto; il musicista ripercorre il libretto intonandolo; la messa in scena, nel restituire parola canto e recitazione, crea un ulteriore piano di lettura; e taccio degli adattamenti di uno stesso libretto o delle successive, spesso numerosissime reintonazioni che sono la manifestazione più appariscente delle alterazioni di un testo per musica.

1. *L'armi e gli amori*

L'armi e gli amori è il dramma, con musiche di Marco Marazzoli, da cui era partita la mia indagine. In occasione del primo Carnevale romano cui assistette la neoconvertita regina di Svezia – anno 1656 – i Barberini brillarono per la magnificenza delle loro feste (immortalate fra l'altro dal celebre dipinto di Gagliardi e

¹ Su questi aspetti si veda il bel libro di S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

Lauri)²; *Armi e amori* aprì il Carnevale e fu replicato quattro volte al Teatro Barberini, per l'occasione aperto al popolo. Cronista d'eccezione fu Guado Priorato che riferì di

due altri drammi assai spiritosi in musica, con apparati e mutazioni di scene, con intermedi balletti et armonie isquisite; et il soggetto d'ambi due fu graziosamente tradotto dalle vivezze spagnuole. Uno era intitolato *Le armi e gli amori* [...] L'altro, chiamato *Del [sic] male il bene* [...]³

La sopravvivenza della «graziosa» traduzione è legata al nome del suo librettista, Giulio Rospigliosi, il futuro papa Clemente IX. L'opera non fu più ripresa ma il soglio pontificio dell'autore decretò la sua fortuna postuma. Tuttavia il vero estensore del dramma fu il nipote Giacomo, seppur sotto il controllo assiduo dello zio (ma i collezionisti di libretti preferirono dimenticarselo)⁴. Malgrado la reminiscenza ariostesca del titolo, la vicenda – ricorda Gualdo – è spagnola, ambientata in una Madrid di «cappa e spada», ovvero contemporanea ai suoi spettatori. L'eccezionalità, più che nella scelta dei luoghi, è data dalla presenza della musica in rapporto alla modernità del soggetto. Può infatti essere considerata, insieme al precedente *Dal male il bene*, la prima opera in abiti contemporanei borghesi.

2. Una restituzione faticosa

Se il debito al modello spagnolo è dichiarato – un cenno è anche in alcuni versi del prologo⁵ – in nessun caso è riferito titolo

² Su queste feste si vedano P. Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, Norstedt, 1966 (Analecta Reginensia, 3); G. Masson, *Papal Gifts and Roman Entertainments in Honour of Queen Christina's Arrival*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies*, a cura di M. von Platen, Stockholm, Norstedt, 1966 (Analecta Reginensia, 1), pp. 244-261; F. Hammond, *Barberini Entertainments for Queen Christina's Arrival in Rome*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del convegno (Roma, 5-6.12.1996), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 133-160; M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997 (Corpus delle feste a Roma, 1), pp. 376 ss.; per una bibliografia sul dipinto di Gagliardi e Lauri si veda *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 voll. a cura di M. Fagiolo, Torino, Allemandi, 1997, I, p. 235.

³ G. Gualdo Priorato, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svetia*, Roma, stamp. della Camera Apostolica, 1656, pp. 300-301 (ristampato poche settimane dopo a Venezia e Modena).

⁴ I problemi di attribuzione, sono discussi nel II capitolo della mia tesi di dottorato, in fase di pubblicazione.

⁵ «D'un cigno peregrino | che scioglie in riva al Manzanaro il canto, | mortal no ma divino, | con italice note or s'oda il vanto»; il Manzanarre è il subaffluente del Tago che attraversa Madrid, e quindi metonimia della Spagna.

e autore del testo precedente. Oggi sappiamo che la commedia da cui trae origine è *Los empeños que se ofrecen* di Juan Peréz de Montalbán (1602?-1638) ma l'individuazione fu tutt'altro che immediata. L'ombra di Calderón de La Barca (1600-1681) infatti ha sempre influenzato ogni attribuzione e tuttora non è possibile dire con certezza se Rospigliosi stesso sapesse di richiamarsi a Montalbán o al più celebre collega. Traduzioni e rifacimenti più o meno coevi, come quello francese di Thomas Corneille o l'edizione della traduzione di Ippolito Bentivoglio (di cui dirò), riferiscono la commedia senza alcun dubbio a Calderón; ma già col secolo successivo le dipendenze dei libretti romani sono ignorate e i precedenti spagnoli di *Dal male il bene* e *Armi e amori* sembrano dimenticati.

A partire dalla fine dell'Ottocento è soprattutto *Dal male il bene* a solleticare la curiosità circa i possibili modelli di riferimento. Nessuno credeva di essere di fronte a una vera e propria traduzione in versi, e quindi ogni commedia di cappa e spada con qualche episodio riconoscibile si candidava a modello; quelle di Calderón ovviamente erano in prima linea.

Nel suo importante lavoro sull'opera barocca, Rolland ipotizzava nel 1895 che *Dal male il bene* fosse un adattamento di *No siempre lo peor es cierto* di Calderón⁶. Non ci fu motivo di verificare la tesi di Rolland, poi raccolta da Ambros, e tale rimase nella storiografia rospigliosiana anche quando erano ormai state formulate altre ipotesi⁷. Goldschmidt nel 1901 analizzò per la prima volta *Dal male il bene* e, seppur non ricondusse l'opera ad alcun titolo preciso, ammise che il soggetto doveva esser ricavato da una delle commedie di cappa e spada di Calderón. Goldschmidt cita anche *Los empeños de un acaso* (l'altro titolo degli *Empeños que se ofrecen*) come rappresentativa del genere ma non si accorge della totale aderenza con *Armi e amori*, opera che peraltro non conosce⁸.

Sul versante degli studi d'ispanistica va segnalato il lavoro di Cantella sulla circolazione di Calderón in Italia nel Seicento che per primo si occupò di Rospigliosi e, sulla scorta dei contributi di Hartzenbusch e Farinelli, ricondusse *Dal male il bene* a *Peor está*

⁶ R. Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Parigi, Ernest Thorin, 1895, p. 140 nota 1.

⁷ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 voll., Lipsia, Leuckart, 1887-1911, IV, p. 525; e ancora in L. Osbat - R. Meloncelli, *Clemente IX*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-, XXVI (1982), pp. 282-293.

⁸ H. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, 2 voll., Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1901, I, pp. 97-98.

que estaba e *Armi e amori* (di cui però ignora l'autore) a *Las armas de la hermosura*, entrambe commedie di Calderón⁹. L'assai più solida indagine pubblicata trent'anni dopo da Guido Mancini riprese le ipotesi di Cantella ma rettificò la provenienza di *Armi e amori* individuando *Los empeños de un acaso* come modello e riconducendo il libretto italiano a Rospigliosi¹⁰. Mancini ebbe infatti la fortuna di conoscere la traduzione di Bentivoglio, di cui ho accennato, che proponeva nel titolo, accanto a quello di Rospigliosi, anche una traduzione quasi letterale di quello spagnolo (*Gl'impegni nati per disgrazia*) che non fu difficile collegare agli *Empeños* attribuiti a Calderón.

Le notizie riportate da Mancini furono raccolte da Margherita Harwell che si addottorò a Chicago nel 1972 con un'edizione di *Armi e amori* compilata sul fortunato rinvenimento di un codice statunitense del libretto rospigliosiano. Due anni prima la Newberry Library di Chicago aveva infatti acquistato ventisette manoscritti già della Biblioteca Strozzi, poi in possesso dell'antiquario Gonnelli di Firenze; uno di questi, attribuito a Giovanni Battista Strozzi (1551-1634) e intitolato *La Galatea*, risultò in realtà essere *Armi e amori*¹¹.

Le segnalazioni di Mancini e Harwell rimasero lettera morta per i musicologi, tanto che l'imponente lavoro di Margaret Murata su Rospigliosi, un Ph.D. discusso proprio a Chicago due anni dopo, non ne dà conto¹².

L'anno successivo Maria Grazia Profeti pubblica la sua bibliografia su Montalbán dimostrando che *Los empeños de un acaso* attribuito a Calderón altro non è che *Los empeños que se ofrecen* di Montalbán, notizia trascurata dal successivo primo volume del

⁹ A. Cantella, *Calderón de La Barca in Italia nel secolo XVII*, Roma, Ausonia, 1923, pp. 30-31 e 102; H. W. Breymann, *Die Calderón-Literatur. Eine Bibliographisch-Kritische Übersicht*, Monaco-Berlino, R. Oldenbourg, 1905 (Calderón Studien, 1), pp. 181 e 219, e A. Farinelli, *Apuntes sobre Calderón y su literatura*, «Cultura española», V, 1907.

¹⁰ G. Mancini, *Note sull'interpretazione di Calderón nel Seicento*, in *Calderón in Italia. Studi e ricerche*, Pisa, Libreria Goliardica, 1955 (Studi di letteratura spagnola, 4), pp. 27-43: 34.

¹¹ M. Pieracci Harwell, *Edizione, introduzione e note di 'Le armi e gli amori' melodrama di Giulio Rospigliosi, tratto dalla commedia di Calderon de la Barca 'Los Empeños de un acaso'*, Ph.D., University of Chicago, 1972, da cui il recente M. Pieracci Harwell, *Un cardinale letterato guarda i giochi del caso. 'Le armi e gli amori' di Giulio Rospigliosi*, in «Le opere e i giorni», III/3-4, luglio-dicembre 2000.

¹² Poi pubblicato come M. Murata, *Operas for the Papal Court: 1631-1668*, Ann Arbor, UMI, 1981.

fondamentale *Manual bibliografico calderoniano* di Kurt e Roswitha Reichenberger¹³.

Parallelamente Lorenzo Bianconi, attraverso un personale percorso di ricerca che ignorava Mancini, Harwell e Profeti, individuò il modello di *Dal male il bene* in *No ay bien sin ageno daño* di Antonio Sigler de Huerta (o «de la Huerta», come si trova in alcune moderne edizioni), pubblicato nel 1652, e quello di *Armi e amori* negli *Empeños* di Calderón. Ne diede una parziale segnalazione fin dalla prima edizione del suo *Seicento* (riferendo solo i nomi dei drammaturghi spagnoli)¹⁴, e comunicò le informazioni a Margaret Murata che compilò una scheda essenziale (dove si tace la fonte) inserita nella pubblicazione del 1981¹⁵. Nella ristampa del *Seicento* Bianconi correggerà l'attribuzione a Calderón in Montalbán secondo le indicazioni di Profeti¹⁶.

3. Intrecci

Se *Los empeños* è stato a lungo attribuito al padre della *Vida es sueño*, uno dei motivi dello scambio di autore forse si lega al fatto che la commedia non è altro che un riadattamento proprio di un paio di celeberrime commedie di cappa e spada di Calderón, anzi delle due più rappresentative del genere: *La dama duende* [La dama folletto] e *Casa con dos puertas mala es de guardar* [Casa con due porte mal si guarda]. L'ipotesi si dimostra dal confronto dei sogget-

¹³ K. e R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliografico Calderoniano*, 4 voll., Kassel, Thiele und Schwarz, 1979-; dove però si segnala quantomeno la tesi di Harwell (I, p. 829). M. G. Profeti, che si era già occupata di Montalbán (*Montalban: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, 1970), chiarisce la corretta attribuzione nella successiva bibliografia (Ead., *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976, p. 447); ritornerà poi più volte sugli *Empeños* in una recensione del *Manual* dei Reichenberger (in «Rassegna iberistica», XII, 1981, pp. 55-56), nell'aggiornamento alla sua bibliografia su Montalbán (Ead., *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Verona, Istituto di Lingue, 1982), in un articolo specifico (Ead., «*Los empeños de un acaso*» de Pedro Calderón, «*Los empeños que se ofrecen*» de Juan Pérez de Montalbán, in *Calderón*, Atti del congresso internazionale, Madrid, 8-13.6.1981, 3 voll., a cura di L. García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, I, pp. 249-254), e in un nuovo articolo su *Armi e amori* (Ead., «*Armi ed amori*»: la fortuna italiana di «*Los empeños de un acaso*», in *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de oro*, a cura di F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989; rist. in Ead., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 99-120).

¹⁴ L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1982, p. 200.

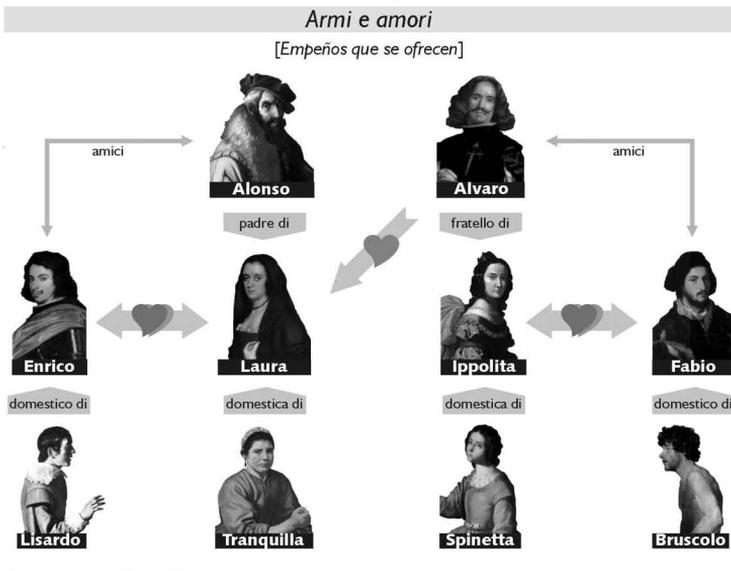
¹⁵ Murata, *Operas for the Papal Court* cit., p. 50.

¹⁶ L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1991², p. 215.

ti e si corrobora nella pratica teatrale coeva, dove la contaminazione era prassi comune. Utili quindi due parole sulla vicenda narrata, a partire dalla 'tappa' musicale di *Armi e amori*, che è il punto d'arrivo di questo studio e nella sostanza coincide con gli *Empeños*.

Qui s'incontrano due coppie di amanti – Laura e Enrico, Ippolita e Fabio – e le sorti avverse che loro percorrono prima di poter celebrare le nozze (meccanismo non troppo originale, d'accordo, ma i *Promessi sposi* erano ancora da scrivere). Pur nella simmetria che i duplici affari sentimentali potrebbero far presagire, è opportuno distinguere i caratteri dei due amori: entrambi, corrisposti, cominciano male per cause esterne: *a)* Enrico non può amare Laura perché la crede a torto infedele, e Laura non può amare Enrico perché lui pretende un'ammissione di colpa o un pentimento che lei ovviamente non può offrirgli; *b)* Fabio s'innamora di una donna che non ha mai visto, Ippolita appunto, e la donna usa incontrarlo velata perché non vuol essere riconosciuta.

C'è un'ulteriore complicazione: Ippolita ha un fratello, Alvaro, che s'innamora di Laura; e poiché non si dà una donna nubile senza una protezione maschile, anche Laura ha un referente, il padre Alonso, amico di Enrico (specularmente Alvaro è amico di Fabio). Questo lo schema dei rapporti fra i personaggi (a cui si aggiungono i servi)¹⁷:



¹⁷ Mi rendo conto che la scelta di queste immagini (tratte da celebri dipinti di Goya, Velásquez e Zurbarán) impongano di soppiatto una chiave interpretativa

I rapporti con le due commedie calderoniane riguardano elementi strutturali ed insieme spunti occasionali che spesso non si riesce a riferire all'una o all'altra commedia per la somiglianza di *Casa con dos puertas* con la *Dama duende*, entrambe rappresentate nel 1629¹⁸: addirittura nella *Casa con dos puertas* c'è un riferimento esplicito all'appena precedente *Dama duende*¹⁹. L'idea portante di quest'ultima – ovvero le situazioni quasi da *vaudeville*, derivate dagli equivoci che provoca la presenza di un armadio a muro, capace di far apparire e scomparire inaspettatamente la 'dama' (tanto da crederla *duende*, un fantasma) – è ripresa anche nella *Casa con dos puertas*: qui il meccanismo muove personaggi che si rincorrono fra stanze con doppi ingressi e porte perennemente chiuse quando non dovrebbero. Sono tuttavia le vicende sentimentali delle due commedie il vero motore narrativo che si relaziona agli *Empeños*.

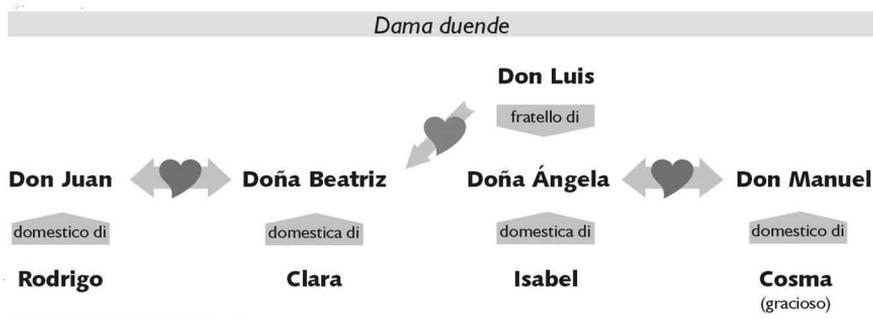
4. 'La dama duende'

Se dispongo i protagonisti della *Dama duende* secondo l'impianto proposto per *Armi e amori* (ovvero per *Los empeños*) salta subito all'occhio la contiguità fra i due soggetti a prima vista così diversi:

del personaggio e del suo ruolo: l'abito, la postura, l'espressione, il referente pittorico, le stesse interferenze con il quadro da cui sono tratte, tutto influisce a delinearne il carattere. Non si tratta di una conseguenza accidentale, è invece un'interpretazione parallela a quella che opero in queste pagine; un modo insomma per dichiarare come vedo questi personaggi attraverso i caratteri che i volti qui selezionati credo suggeriscano – ma la relazione dei figurini con il quadro d'origine si limita all'ambientazione storica, altre interpretazioni sarebbero fuori luogo.

¹⁸ Cfr. l'ampia introduzione all'edizione della *Dama duende* in Pedro Calderón de La Barca, *La dama duende y No hay cosa como callar. Comedias de capa y espada*, a cura di Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, in particolare alle pp. LXVIII-LXIX.

¹⁹ «La Dama Duende habrá sido | que volver a vivr quiere» [Sarà la famosa Dama Fantasma che vuol tornare a vivere!] dice Calabazas (Zucca nella versione italiana) nel primo atto della *Casa con dos puertas*; cfr. Pedro Calderón de La Barca, *Obras completas, II. Comedias*, a cura di Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, p. 278a; secondo altra edizione i versi corrispondono ai nn. 185-186 (Pedro Calderón de La Barca, *Primera parte de comedias*, 2 voll., a cura di Á. Valbuena Briones, Madrid, Consejo superior de Investigaciones científicas, 1981, II, p. 8); un'edizione anastatica della stampa seicentesca della *Primera parte* è nei voll. II-IV di Pedro Calderón de La Barca, *Comedias*, 18 voll., a cura di D. W. Cruickshank e J. E. Varey, Westmead, Gregg International-Londra, Tamesis, 1973. L'unica traduzione italiana (da cui traggio la citazione) è Pedro Calderón de La Barca, *Casa con due porte mal si guarda*, prefazione, traduzione e note di A. Gasparetti, Roma, Paoline, 1966, p. 34.



Lo schema non restituisce al meglio la posizione strategica dei ruoli nella scena: Luis e Juan dovrebbero essere sullo stesso piano perché fratelli di Ángela, e semmai Juan, più anziano e capofamiglia, avrebbe meritato la posizione qui concessa a Luis; inoltre tutta la storia ruota intorno ad Ángela e Manuel, che sarebbe stato corretto porre al centro del grafico. Tuttavia tale disposizione permette di cogliere a colpo d'occhio la correlazione puntuale che s'instaura fra lo schema della *Dama* e quello degli *Empeños*.

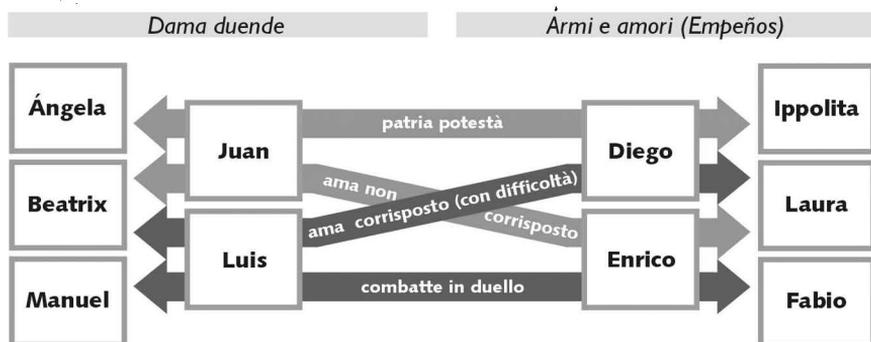
In effetti la vicenda della coppia Elvira-Juan (gli Ippolita e Fabio degli *Empeños*) è palesemente ricavata da quanto accade fra Manuel e Ángela nella *Dama duende*. Qui Manuel s'innamorerà di una giovane, velata, che fuggiva inseguita da un uomo. C'è ad apertura di commedia un episodio significativo: Manuel su richiesta della donna sconosciuta fa fermare l'inseguitore dal servo Cosma che intralcia i passi dell'uomo col pretesto di un biglietto. Proprio il biglietto forzerà l'inseguitore a minacciare Cosma, obbligando l'intervento di Manuel che poi sfocerà in un duello²⁰.

Anche Fabio (uso per chiarezza i nomi del libretto italiano, ma mi riferisco agli *Empeños*) s'innamorerà di una donna velata, e il servo Bruscolo, nel portare un biglietto ad un'altra dama, obbligherà il padrone a sfidare a duello un cavaliere rivale. È un elemento d'intreccio generico e tutto sommato non perfettamente coincidente, tuttavia utile a corroborare l'aderenza che invece c'è fra Ángela e Ippolita da una parte e Manuel e Fabio dall'altra. Manuel/Fabio è infatti in entrambi i casi, oltre che innamorato di una donna velata, anche ospite di un amico che è fratello di Ángela/Ippolita, proprio la donna sconosciuta.

Se tuttavia Ippolita ha un solo fratello, ovvero Diego, Ángela ne ha due: Juan, più vecchio, e Luis, innamorato non corrisposto

²⁰ Calderón, *Dama duende* cit., prima giornata, vv. 134 e ss., pp. 8-9; ovvero p. 208 e ss. [I, 3] dell'unica trad. italiana (Calderón, *Teatro*, a cura di E. Caldera e C. Berra, Torino, UTET, 1958).

di Beatrix, amante di Juan. Si comprende come Diego ed Enrico si siano spartiti i caratteri di Luis e Juan, non sempre in modo parallelo: Diego è infatti capofamiglia, e ama non corrisposto Laura. L'essere capofamiglia è prerogativa di Juan, ma è Luis a essere disdegnato dall'amata. Enrico, invece, è da un lato il promesso di Laura (la donna che non corrisponde Diego), dall'altro si ritrova a combattere con Fabio; benché sia Luis a combattere con Manuel, sarà Juan ad essere amato da Beatrix (corrispondente di Laura). In pratica, come mostra lo schema che segue, Juan e Luis mantengono rispettivamente le prerogative generali di Diego ed Enrico (che però non sono fratelli) e si scambiano le parti d'amoroso:



La *Dama duende* non si limita ad offrire quindi lo spunto per gli amori di Fabio verso una donna velata ma delinea anche l'ambiente familiare: persino la forte amicizia fra Juan e Manuel, necessaria alla vicenda, ricompare negli *Empeños*, seppur, tutto sommato, non sembrerebbe così necessaria. Manuel ha inoltre un *gracioso* di nome Cosma come servitore, e così Fabio si diletta delle intemperanze da zanni di Bruscolo (Hernando negli *Empeños*).

5. L'ospite

Prima di passare a considerare anche *Casa con dos puertas*, è utile soffermarsi su uno snodo chiave presente in tutte e tre le commedie spagnole – e ovviamente in *Armi e amori* – che dimostra come ciascun testo richieda allo spettatore la conoscenza dei precedenti. Se cerco in *Armi e amori* i motivi per cui Ippolita non voglia farsi riconoscere da Fabio ne avrò una spiegazione alquan-

to vaga. Alla domanda esplicita della serva Spinetta, Ippolita risponde in buona sostanza che suo fratello Alvaro è il più caro amico di Fabio, e ciò è motivo sufficiente perché il suo amore possa rischiare di compromettere la bella amicizia dei due uomini (I, 75-80). Spiegazione assai curiosa.

Il presupposto sottinteso è che un amore può compromettere un'amicizia quando l'amato (in questo caso Fabio) è *ospite* dell'amico (Alvaro). Ospite nel senso comune, ovvero provvisoriamente accolto in famiglia: le eventuali sorelle del padrone di casa saranno tenute in disparte, perché nessuno possa insinuare che dall'accoglienza l'ospitato tragga illeciti vantaggi con le stesse²¹. Questo snodo chiave diventa talmente ovvio nelle riproposizioni successive che non avrà nemmeno bisogno del contorno per esplicarsi: un fratello e una sorella e un amico di famiglia sono sufficienti a mettere in moto la macchina. Fabio non è nemmeno più ospite di Alvaro, e questi può ormai evitare di segregare la sorella. Ma Ippolita sa, perché donna a modo (e con lei lo sa lo spettatore), che deve evitare ogni coinvolgimento sentimentale con l'amico di suo fratello, pena il disonore per tutti.

La *Dama duende* aveva presentato questo elemento con dovizia di particolari. Ángela si era occultata all'amato perché obbligata a vivere per qualche tempo in incognito, un precedente defunto marito avendole lasciato debiti per bancarotta. Le motivazioni sociali si mescolano ai valori morali che ruotano attorno alla protezione delle donne senza marito: del caso ne parlano il fratello più giovane Luis e il servo Rodrigo (I, 318-348)²². La vicenda della bancarotta, che non ha ulteriori strascichi, è puramente contingente: serve a giustificare il motivo dell'occultamento della donna.

Questa stessa circostanza, prima di riversarsi negli *Empeños*, coinvolge anche la *Casa con dos puertas*, ma senza vedove e crisi patrimoniali: solo una *pruderie* tutta borghese obbliga il fratello a segregare Marcela (il corrispettivo di Ángela) agli occhi dell'ospite amico (I, 1043-1071)²³. Negli *Empeños* non viene nemmeno spiegato perché un fratello debba segregare la sorella in presenza

²¹ Su questioni di ospitalità e di sorelle da marito si ritorna anche in *El mayor emposible* di Lope de Vega che riadatta il precedente *No puede ser* di Moreto. *El mayor* fu poi tradotto in francese da Boisrobert come *La folle gageure* (1655), commedia la cui prefazione fomentò la rivalità con Thomas Corneille proprio in merito all'adattamento di testi spagnoli (si veda oltre).

²² Calderón, *La dama duende* cit., pp. 14-15; trad. it. cit., p. 212 [I, 6].

²³ Calderón, *Casa con dos puertas* cit., pp. 286b-287a; trad. it. cit., pp. 60-61 [II, 1].

d'un ospite: anzi la sorella non è punto nascosta, ma gira liberamente per casa. Sarà solo in luogo pubblico che la donna vorrà occultarsi alla sua vista e, quando il caso li farà incontrare, nasconderà al giovane la propria identità.

Se nella *Casa con dos puertas* il fratello maggiore ostenta una morale forse eccessiva ma rigorosa, negli *Empeños* si temono le chiacchiere della gente, non l'eventualità che gli spazi famigliari si trasformino in alcova. Le alterazioni all'episodio fra la *Casa* e gli *Empeños*, che si giustificano quasi solo se lette in quest'ordine, rivelano un ammorbidimento del nodo narrativo che, se da un lato offre spunti interessanti (per esempio il racconto dell'incontro della sconosciuta, che Fabio ricorda in presenza della medesima), dall'altro rende meno convincente il loro amore: lo spettatore si dovrebbe insomma chiedere perché Fabio non s'innamori d'Ippolita incontrata *de visu*. Ciò non accade proprio perché nelle sue competenze teatrali c'è la *Dama duende*²⁴.

Il gioco al rimando, scopertissimo e oggi impropriamente giudicato al limite del plagio, non deve stupire; fa parte della pratica tipica di un teatro che nella continua domanda di soggetti ama nutrirsi di se stesso. Osserva Maria Grazia Profeti:

Ma talora non si tratta di una nuova riproposta di un argomento dato, quanto di una vera e propria rifusione [...] Io credo [...] che il gioco di riferimento fosse intenzionale, che operasse qui una sorta di appello alla memoria del pubblico ("ecco come ri-uso alcune scene di Lope de Vega, che voi conoscete bene"), cioè che operasse delle virtuali virgolette a delimitare agli occhi dei destinatari i frammenti 'utilizzati' ('citati?')²⁵.

Non è luogo d'insistere sugli ulteriori episodi, magari marginali che testimoniano le dipendenze fra la *Dama* e gli *Empeños*: basterà ricordare per esempio che Ángela pone un *aut-aut* a Manuel obbligandolo a scegliere di amarla sconosciuta o conoscerla senza poterla amare; che Luis crede la donna velata l'amata Beatrice, come Diego crederà Ippolita, incontrata coperta, essere Laura; o ancora che Manuel e Luis pretenderanno allontanare i servi prima di combattere, accortezza che ricorre anche negli *Empeños*²⁶. Né è il caso di riconoscere i nessi fra la *Dama* e la *Casa*

²⁴ Si vedano oltre le considerazioni relative alle modifiche apportate da Thomas Corneille.

²⁵ *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp. 19-20.

²⁶ *L'aut aut* nella *Dama* è nell'atto III, vv. 127 s. (*La dama duende* cit., p. 86; trad. it. cit., p. 259 [III, 2]), e negli *Empeños* ricorre nell'atto I, vv. 314-317 (si veda l'edizione riportata nella mia tesi di dottorato); il fraintendimento circa la

che, oltre alla clamorosa circostanza della sorella occultata all'ospite, sono soprattutto legati al gusto per l'equivoco, su cui insistono entrambe le commedie, gusto che nasce dall'usare passaggi segreti e mille altri stratagemmi per creare, come detto, un teatro degli equivoci²⁷.

6. 'Casa con dos puertas'

Più interessante è la continuità fra la *Casa* e *Los empeños*, dove l'aderenza, anche nella scelta delle immagini poetiche, è così insistita da apparire quasi fraudolenta, se non rimanesse valido quanto appena detto dalla Profeti. Il numero dei personaggi e le loro condizioni nella commedia sono solo apparentemente semplificati rispetto alla *Dama*:



Gioca anche in questo caso un ruolo significativo la presenza di due coppie e l'interazione che scaturisce dal loro incontro. Se il nucleo narrativo della donna velata – il *topos* della *tapada*²⁸ – passa dalla *Dama* agli *Empeños* sostanzialmente immutato, non c'è un vero intreccio portante che sia recuperato dalla *Casa*, ma solo singoli significativi episodi poi abilmente reimpastati da Montalbán.

donna coperta è in II, vv. 373 etc. (*La dama duende* cit., pp. 54 e segg.; trad. it. cit., p. 238 [II, 7]) e III, vv. 631 etc.; l'imbarazzo per la presenza dei servi in III, vv. 576 etc. (*La dama duende* cit., p. 101; trad. it. cit., p. 271 [III, 11]) e II, vv. 414-420.

²⁷ Sulla stretta parentela fra la *Dama duende* e la *Casa con dos puertas* si sofferma l'ampia premessa alla *Dama duende* cit., pp. VII-XCII, *passim*.

²⁸ In merito si veda M. G. Profeti, «Esconderse el galan», «taparse la dama»: *Strategie dell'occultamento, strategie della scrittura nella commedia «de capa y espada»*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 121-142 e, per un approfondimento, la bibliografia ivi segnalata alle note 4 e 5 (p. 125).

L'incontro tra Fabio e Ippolita velata, che tanto spazio ha negli *Empeños*, ricalca nei particolari l'esordio della *Casa*. Persino l'espedito della gustosa parodia che operano i servi nell'imitare l'improbabile corteggiamento dei padroni era già previsto da Calderón. Ma addirittura alcuni argomenti usati da Lisardo per sedurre la sfuggente Elvira sono i medesimi di Fabio con Ippolita. Fra questi, per esempio, il dover scegliere fra maleducazione e stupidità:

[*Casa*]
 LISARDO De vuestro recato apelo,
 señora, a mi voluntad;
 y supuesto que sería
 no seguimos cortesía,
 también será necesidad.
 55 Necio o descortés, mirad
 cuál mayor defecto es;
 veréis que el de necio, pues
 no se enmienda; y así, a Precio
 de no ser, señora, necio,
 60 tengo de ser descortés.

Signora, m'appello ai miei sentimenti contro le decisioni della vostra riservatezza; e anche ammesso che sarebbe stato atto di cortesia non seguirvi, riconoscete che sarebbe stoltezza. Scegliete voi e decidete se sia maggior difetto la scortesia o la sciocchezza; e son sicuro che riconoscerete che la sciocchezza è il peggiore perché non ammette rimedio. Perciò signora mi adatto ad esser scortese pur di non mostrarmi sciocco²⁹.

Ragionamento tipico dei monologhi del teatro spagnolo ma che sarebbe parso quanto mai cervelotico in un'opera italiana, e infatti *Armi e amori* non ha difficoltà a sopprimerlo.

Anche il commosso racconto di Fabio che ricorda l'incontro con la bella sconosciuta riutilizza le stesse immagini che don Félix, l'amico di Juan (ovvero il corrispondente di Enrico e non di

[*Empeños*]
 JUAN Vos me mandáis que no os siga;
 y yo, que seré, os confieso,
 280 un descortés en seguimos,
 un necio en obedeceros.
 De necio u de descortés
 estoy peligrando al riesgo:
 ¡ved vos la distancia que hay
 285 de un defecto a otro defecto!
 Pues de descortés podré
 enmendarme con no serlo,
 y de necio no, pues tarde
 puede el necio no ser necio:

Mi chiedete di non seguirvi ma, vi confesso, pur rendendomi scortese a insistere, sarei pazzo ad obbedirvi. Mi trovo a dover rischiare s'esser pazzo o scortese: valutate qual sia la differenza fra i due difetti: la scortesia si cura coll'evitarla ma la pazzia no. Può il pazzo non esserlo più?³⁰

²⁹ Calderón, *Casa con dos puertas* cit., prima giornata, pp. 276b-277a; trad. it. cit., pp. 30-31 [I, 1].

³⁰ Pérez de Montalbán, *Los empeños que se ofrecen*, prima giornata (edizione e traduzione tratte dalla mia tesi di dottorato).

Fabio), adopera parlando del primo incontro con la donna di cui si è innamorato (quindi non il parallelo di Ippolita ma quello di Laura):

[*Casa*]
 [FÉLIX] Ella, honestamente grave,
 sin responderme volvió
 la espalda, y siguió el alcance
 355 de una tropa de mujeres,
 que andaba más adelante,
 midiendo de los jardines
 ya los cuadros, ya las calles,
 hasta que su pie llegó
 360 a hacer a todos iguales;
 porque al pequeño contacto,
 flores produjo fragrantes
 tantas la arena, que ya
 no pudo determinarse
 365 si era calles, o era cuadros
 el jardín por todas partes;...

Ella con severo contegno mi volse le spalle e s'avviò a raggiungere un gruppo di donne che stava un po' lontano. Nell'andare percorreva ora le aiuole, ora i sentieri, ma il suo piede fece delle une e degli altri una sola cosa, poiché al lieve contatto della sua pianta, l'arena dei vialetti si cosparses di tanti fiori fragranti che non si poteva più distinguere se in ogni parte il giardino era fatto d'aiuole o di sentieri: là dove poco prima si stendevano i viali, dopo il suo passaggio era tutto un roseto³¹.

[*Empeños*]
 JUAN Aunque la perdí de vista
 una vez, el mismo prado
 me la enseñó sólo a mí;
 pues cuantos la iban buscando
 por lo ajado de la yerba
 925 que pisaba, no la hallaron;
 sino yo que la busque
 por lo florido del campo,
 porque era senda más suya
 lo florido que lo ajado.

Così d'improvviso la persi di vista ma il prato stesso me la restituì. Chi la cercava seguendo le tracce dell'erba calpestata non seppe ritrovarla; io la seguii nel prato più rigoglioso perché le erano propri i campi in fiore e non quelli avvizziti³².

Si osservi come ancora una volta Calderón si riveli più diretto di Montalbán, per la semplice ragione che è cronologicamente precedente: pur nell'irrealità del racconto è facile immaginare una fanciulla dal piedino fertilizzante che fa spuntare fiori ad ogni passo; più artificiosa invece l'idea che i campi fioriti siano tanto vicini al suo spirito da coincidere con le strade da lei percorse – ma non così artificiosa per chi sa, avendo visto la *Casa con dos*

³¹ Calderón, *Casa con dos puertas* cit., prima giornata; trad. it. cit., pp. 30-31 [I, 1].

³² Montalbán, *Los empeños*, prima giornata.

puertas, che la poverina non può starnutire senza provocare un rimboschimento. Simile rapporto ricorre nell'altro episodio: Calderón s'immagina l'estasi del cavaliere per una donna vista in tutta la sua bellezza; mentre Montalbán, nel riferire il racconto ad una donna coperta, istiga qualcosa di patologico nella passione tutta ideale del suo eroe, passione rivolta a colei che suscita travolgenti entusiasmi se nascosta da un velo, ma l'indifferenza quando incontrata faccia a faccia.

C'è poi un elemento del tutto secondario negli *Empeños* che è di nuovo un ammiccamento alla *Casa con dos puertas*. Per convincere Hernando/Bruscolo a portare la lettera alla serva di Leonor/Laura il padrone gli offre un vestito tutto nuovo, vestito che, dopo le percosse, diventerà oggetto delle sue maledizioni³³. Nella *Casa* l'occasione di regalare un vestito al *gracioso* è motivo di un lungo divertentissimo monologo (oltre un'ottantina di versi) su come i sarti sappiano far impazzire il cliente. Monologo inutile alla trama ma che avrà fatto divertire a tal punto gli spettatori da diventare esso stesso una sorta di richiestissima «aria di baule» (sempre che già non lo fosse), tanto da poter trasformare il regalo di un vestito in un momento tipico della commedia di costume³⁴.

Agli episodi qui ricordati che meglio individuano i punti di contatto fra la *Casa* e gli *Empeños* si possono aggiungere le occasioni in cui la serva di Marcella cerca di scoraggiare i colpi di testa della padrona (ugualmente Spinetta vorrebbe dissuadere Ippolita); o il diverbio a doppio *round* di gelosia fra Laura e Félix (*Casa*) che utilizza lo stesso meccanismo speculare di Laura ed Enrico (*Empeños*) nell'imbastire le reciproche accuse di tradimento³⁵.

7. Un'edizione dispersa?

Dall'evidenza di questa relazione Calderón/Montalbán credo di poter supporre che la stesura degli *Empeños* possa essere avvenuta subito dopo il 1629 (rappresentazione di *Dama e Casa*), ma comunque prima del 1636 (stampa delle stesse). Fintanto infatti che le due commedie di Calderón circolavano come spettacoli di

³³ *Empeños*, I, vv. 568-69 e 1124; *Armi e amori*, I, 4, v. 108 e I, 9, v. 136.

³⁴ Calderón, *Casa con dos puertas* cit., seconda giornata, pp. 294a-b; trad. it. cit., pp. 81-82 [II, 13].

³⁵ I timori della cameriera si ritrovano nell'atto II nella *Casa* cit., p. 295, trad. it. cit., p. 83 [II, 13]) e nell'atto II degli *Empeños*, vv. 23-25; per la doppia tornata di accuse della *Casa* (cit.) si vedano le pp. 284-286 e 297 (trad. it. cit., p. 55 [I, 10] e p. 89 [II, 16]) e di contro in *Empeños*, I, vv. 718 *etc.* e II, vv. 278 *etc.*

un giovane drammaturgo, Montalbán si poteva sentire libero di elaborare spunti e citazioni per un nuovo lavoro, ma nel momento in cui l'edizione ne attestava il consumo (è noto che i testi in Spagna venivano generalmente pubblicati quando esauriva il loro interesse sulle scene), la manipolazione si sarebbe rivelata tardiva, trasformando un gioco al rimando in un *repêchage* di vecchi intrecci. È significativo in questo senso che *Los empeños* non sia inserito in nessuna delle due raccolte di Montalbán pubblicate in vita fra il '36 e il '38³⁶: ciò suggerisce come in fondo vivessero in gran parte del riflesso della celebrità delle commedie di Calderón.

'Si ripete spesso – la notizia è ancora riportata dal *Manual* dei Reichenberger (1979) – che *Los empeños* sia da datare dopo il 1639. L'origine dell'affermazione risale alla cronologia calderoniana di Hilborn che coglieva un riferimento di Hernando a un mostro con due teste di cui, a dire dello studioso, la Spagna ebbe notizia quell'anno³⁷. Di mostri a due teste che suscitavano più o meno clamore è però piena la storia e non è necessario aggrapparsi a un episodio specifico. Inoltre nel '39 la malattia mentale di Montalbán era sufficientemente avanzata da rendere improbabile la stesura di una nuova commedia. Montalbán muore infatti quell'anno stesso. Degli *Empeños* rimangono solo due o tre *sueeltas* certamente sue ma non datate³⁸, né si può dire se siano state stampate prima o dopo la sua morte.

La commedia fu però rappresentata con successo (le *sueeltas* la dicono «Comedia famosa»), e se in un primo tempo Montalbán poté forse calamitare attenzione al pari di Calderón (tanto che un'edizione della *Casa* è pubblicata come opera di Montalbán, lui ancora in vita)³⁹, dopo la sua morte prematura le sorti favoriscono nettamente l'autore della *Vida es sueño*. In una raccolta di commedie del 1651, poi ristampata nel 1653 e intitolata *El mejor de los mejores*, gli *Empeños* diventano opera di Calderón. In seguito la commedia viene addirittura a cambiare titolo: da *Los empeños que se ofrecen* diviene *Los empeños de un acaso*, e come tale fu pubblicata nella *Sexta parte* (1686) delle commedie di Calderón, la prima postuma. Egli in effetti aveva già precisato nel 1672 che gli *Empeños que se ofrecen* del '51 non erano suoi, ma il nuovo titolo

³⁶ Profeti, *Per una bibliografia* cit.

³⁷ H. W. Hilborn, *Cronology of the plays of don Pedro Calderón de La Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1936, *sub anno*; la frase di Hernando è poi quantomai laconica («¿No fuera el monstruo yo de dos cabezas?», III, v. 381).

³⁸ Profeti, *Per una bibliografia* cit., pp. 439-440.

³⁹ Nei *Diferentes autores*, parte XXIX del 1636; cfr. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., p. 166.

deve aver vanificato il tentativo di correggere la falsa attribuzione⁴⁰. Benché poi tutti i bibliografi calderoniani considerino l'ampio *corpus* delle *sueitas* degli *Empeños* collocabile dopo il 1700, si deve ammettere che almeno una di queste edizioni sia precedente al 1657 perché già citata e conosciuta da Thomas Corneille (*v. oltre*), ovvero che ci si riferisca a un manoscritto. Si ha così una successione di quattro 'episodi' editoriali:

A	B	C	D
MONTALBÁN <i>Los empeños que se ofrecen</i> s.n.t. [3 edizioni di cui una pervenuta senza frontespizio]	CALDERÓN <i>Los empeños que se ofrecen</i> Madrid 1651 e 1653 in <i>El mejor de los mejores</i>	CALDERÓN <i>Los empeños de un acaso</i> ? [non individuato, forse copia manoscritta]	CALDERÓN <i>Los empeños de un acaso</i> Madrid 1686 in <i>Sexta parte de comedias</i>

Il modello di Rospigliosi fu certamente il *B*, anche se non si può escludere né *A* (identico a *B*) e né il *C* non identificato. La cosa più probabile però è che, prima di lasciare la Spagna per Roma alla fine del 1653, il nunzio apostolico abbia messo nel baule la collezione *El mejor de los mejores* nella ristampa appena pubblicata. Non è un caso che proprio un'edizione del 1653 del *Mejor* si conservi nel fondo Barberini della Vaticana⁴¹.

8. Tra Spagna e Francia

L'altro motivo per cui Rospigliosi scelse di adattare proprio questa commedia è forse legato al valore emblematico degli *Empeños*, quale *summa* del genere 'ad intreccio' di tradizione spagnolo-

⁴⁰ Nel *Prólogo* alla *Cuarta parte* delle sue commedie (Madrid 1672) Calderón scrive: «non solo troverò [...] che non erano mie quelle [commedie] che lo sono, ma molte che non lo sono appaiono stampate come mie»; fra queste cita *Los empeños*. Tutta la questione è stata indagata e risolta in Profeti, *Per una bibliografia* cit., e Ead., 'Los empeños de un acaso' cit.

⁴¹ I-Rvat, Barberini KKK.VI.6; una copia dell'ediz. del 1651 è invece in I-Rvat, Chigi IV.1734.

la. Questa sua paradigmaticità favorì infatti una larga circolazione in Francia, anche prima che apparisse sulla scena italiana. E non è improbabile che gli stessi Barberini, appena tornati dall'esilio francese, possano aver avuto occasione di assistere ad uno dei rifacimenti degli *Empeños* che videro a Parigi, sollecitando Rospigliosi ad approntare un lavoro su quello stesso soggetto.

Se infatti la diffusione italiana di *Los empeños* – di cui dirò dopo e di cui in parte ha già detto Profeti⁴² – fu tutt'altro che occasionale, bisogna ammettere che la fortuna francese fu parimenti importante. In Italia il dominio straniero, frastagliato ma diffuso, rendeva fisiologica l'appropriazione del teatro spagnolo, manifestazione per quantità e qualità fra le più rilevanti. In Francia, l'ostilità congenita fra due assolutismi di fatto molto orgogliosi avrebbe potuto contribuire almeno a rallentare l'osmosi culturale fra le due nazioni; invece la manipolazione francese di testi spagnoli è tale da far dire ad Alexandre Cioranescu, nel suo fondamentale studio sulle relazioni seicentesche fra i due paesi, che «il teatro francese è il risultato più importante conseguito dal teatro spagnolo»⁴³ – con un implicito riconoscimento del favore ancor oggi riservato a Molière e Racine contro l'oblio di Lope e Calderón. Il fenomeno di migrazione della drammaturgia spagnola, in verità piuttosto complesso, si avvantaggia di alcune condizioni privilegiate, che si possono così sintetizzare:

a) RELAZIONI BELLICHE. La guerra dei Trent'anni (che fra Spagna e Francia durerà un decennio in più, fino alla pace dei Pirenei del 1659) produce, seppur in negativo, un confronto costante fra i due popoli. Elemento emblematico è lo scambio delle mogli-ostaggio fra i sovrani⁴⁴. La migrazione matrimoniale è tuttavia solo un sintomo: sarebbe sbagliato pensare che siano state le regine straniere ad agevolare l'interrelazione nazionale. In realtà il conflitto trentennale era in gran parte sentito dai due popoli come una faida dinastica e, al di là di una formale reciproca antipatia, gli scambi commerciali e culturali fra le due più potenti nazioni europee rimangono intensissimi e, paradossalmente, traggono vantaggi proprio dalla guerra.

⁴² Cfr. *supra* nota 13.

⁴³ A. Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 254.

⁴⁴ Nel 1615 il quattordicenne Luigi XIII sposa Anna d'Austria, figlia del re di Spagna Filippo III († 1621) e Luigi XIV prima sale al trono sotto la reggenza della madre spagnola (1643) e poi, a suggello della pace dei Pirenei, sposa Maria Teresa d'Austria (1660), figlia del nuovo re di Spagna Filippo IV († 1665). Sull'altro versante Filippo IV (re dal 1621 al 1665) si era unito, anch'egli nel 1615, a Isabella di Borbone († 1648), figlia di Enrico IV di Francia († 1610).

b) DESIDERIO DI RIVALSA. Dal canto suo la Francia, partecipe dell'ansia rappresentativa del secolo e consapevole del proprio rinnovato ruolo politico in Europa, vuole rifarsi una tradizione teatrale che aveva languito per tutto il Cinquecento: non a caso è del 1598 la ripresa delle attività dell'Hôtel de Bourgogne (fermo da oltre mezzo secolo), affiancato, nel 1634, dal Théâtre du Marais⁴⁵.

c) COMICI E LIBRAI. Come osserva Cioranescu, un ruolo importante per la conoscenza francese del teatro spagnolo si deve poi ai frequenti contatti con le compagnie italiane dei comici dell'arte che avevano già assorbito nei propri canovacci la produzione spagnola⁴⁶. Accanto a ciò si dispone, almeno dal secondo quarto di secolo, di una diffusione in Spagna della stampa teatrale⁴⁷ (che invece languiva in Italia); diffusione che faceva il paio con le relazioni privilegiate che avevano da tempo instaurato i librai spagnoli e francesi⁴⁸.

I successi politici di una nazione ambiziosa come la Francia obbligarono Parigi a mettersi al passo con la produzione teatrale di Spagna, Italia e Inghilterra. La Spagna, dal canto suo, si lasciò assorbire in questo gioco più di altri paesi; i rapporti a Nord rimasero infatti compromessi dalle differenze di religione; e il melodramma italiano (malgrado le velleità di Mazzarino) apparve da subito un genere poco importabile. C'è tuttavia in questa disinvoltura migratoria una predisposizione culturale di stampo europeo che ha fatto parlare di «gran teatro del mondo» – ma di questo dirò in conclusione.

9. Gli 'Empeños' in Francia

Si tende a identificare il primo imitatore del modello spagnolo in Jean de Rotrou (1609-1650), che dagli anni Trenta adatta una

⁴⁵ In italiano, una buona sintesi del teatro di questi anni in Francia è ancora quella di F. Doglio, *Fortuna del classicismo nella Francia dei Luigi*, in Id., *Teatro in Europa*, 4 voll., Milano, Garzanti, 1982-1989, II, pp. 555-801; assai deludente invece il più recente contributo di G. Davico Bonino in *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000 (Storia del teatro moderno e contemporaneo, 1), I, pp. 515-667. Per una storia documentaria dell'Hôtel de Bourgogne e del Théâtre du Marais si veda S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre du Marais*, 2 voll., Paris, Nizet, 1954-1958, e Ead. *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, 2 voll., Paris, Nizet, 1968-1970.

⁴⁶ Cioranescu, *Le masque et le visage* cit., pp. 256-257.

⁴⁷ Al riguardo si veda la bibliografia offerta in Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola* cit., p. 50.

⁴⁸ C. Péligré, *Le rôle de la foire Saint-Germain dans la diffusion du livre espagnol (milieu XVII^e siècle)*, in «Revue française d'histoire du livre», 1976, pp. 341-365.

dozzina di commedie in gran parte derivate da Lope⁴⁹. In realtà già Alexandre Hardy (1570-1632) prendeva a piene mani dalla tradizione spagnola. La generazione di drammaturghi successiva a Rotrou parla ormai la lingua di Cervantes e intorno alla metà del secolo ha prodotto un vasto repertorio di traduzioni dallo spagnolo⁵⁰.

Antoine Le Métel sieur d'Ouille (1587-1656)⁵¹ è il primo che traduce sistematicamente testi spagnoli e che in qualche modo lancia questa *mode espagnole*. In realtà, Ouille, il fratello del più noto Boisrobert, è un drammaturgo dilettante: scriverà una decina di commedie, quasi tutte ricavate da Calderón (ma anche da Lope e Montalbán). Nel 1642 pubblica alcuni testi che da qualche anno avevano avuto successo all'Hôtel de Bourgogne⁵²: in particolare *L'esprit follet*, libera versione della *Dama duende*, e *Les fausses vérités*, adattamento della *Casa con dos puertas*. Non può essere un caso che il suo esordio drammaturgico si rivolga proprio a questi due lavori, tanto più da parte di chi, oltre a essere vissuto parecchi anni a Madrid, ha una frequentazione della produzione letteraria spagnola per nulla improvvisata⁵³.

Se *Les fausses vérités* sono considerate il suo lavoro meglio riuscito, *L'esprit follet* è certo quello di maggior successo⁵⁴. Diversamente da quanto faranno gli adattatori italiani, Ouille e i colleghi francesi preferiscono, almeno all'inizio, riambientare queste commedie in una Parigi popolosa e mercantile che nulla ha da invidiare ai traffici urbani di Madrid. Rospigliosi invece non prova nemmeno a uscire dalla Spagna, quasi temesse che certe prerogative 'esotiche' dell'intreccio meglio potessero essere tollerate se lasciate nella madrepatria; quasi intuisse che la modernità del

⁴⁹ Su Rotrou e il teatro spagnolo si veda F. del Valle Abad, *Influencia española sobre la literatura francesa. Juan Rotrou 1609-1650. Essayo crítico*, Avila, Senen Martin, 1946 e la bibliografia ivi segnalata; il contributo più recente è J. Morel, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Klincksieck, 2002.

⁵⁰ «Si viene a formare così un gruppo di autori drammatici che producono con una certa regolarità commedie su modelli spagnoli [...] Questi sono i fratelli Le Métel, l'uno detto Ouille e l'altro Boisrobert, con Scarron e, in seguito, Thomas Corneille e Philippe Quinault [...] ci si accorgerà che il numero complessivo [delle loro commedie] passa ampiamente il centinaio»; Cioranescu, *Le masque et le visage* cit., p. 274.

⁵¹ Per le vicende biografiche di Ouille si veda l'ottimo J. W. Coke, *Antoine Le Métel sieur d'Ouille: His life and his theatre*, Ph.D., Indiana University, 1958.

⁵² Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne* cit., II, pp. 29, 50-51.

⁵³ Ouille fra le altre cose è il traduttore delle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas y Sotomayor († 1650), opera di ben 6 tomi apparsa in Francia nel 1656.

⁵⁴ Coke, *Antoine Le Métel* cit., pp. 176 e 163.

soggetto potesse giustificarsi se ammantata del mistero di una terra comunque lontana. L'appropriazione francese è nettamente più radicale, tanto che i fratelli Parfaict, nella loro fondamentale *Histoire* settecentesca del teatro francese, potranno solo ipotizzare che un soggetto così prepotentemente di cappa e spada come *Les fausses vérités* possa rifarsi a un modello spagnolo⁵⁵. Proprio questo testo, sulla scorta del suggerimento di Chevalier de Mouhy, che ne intuiva la paternità calderoniana, sarà erroneamente ricondotto da Martinenche agli *Empeños de un acaso*, ipotesi ancora accolta dal *Manuál calderoniano* dei Reichenberger, sebbene Lancaster avesse correttamente individuato nella *Casa con dos puertas* il modello di riferimento⁵⁶.

10. Thomas Corneille

Chi invece per primo si rifà agli *Empeños* è Thomas Corneille (1625-1709), fratello del più celebre drammaturgo. Quasi vent'anni più giovane di Pierre, debutta in teatro nel 1647 proprio con un adattamento degli *Empeños* che va in scena all'Hôtel de Bourgogne col titolo *Les engagements du hasard*⁵⁷. Contrariamente agli spagnoli, i francesi pubblicavano il loro teatro in genere contemporaneamente all'allestimento, o pochi mesi dopo. *Les engagements* attesero invece dieci anni prima di vedere la luce. Corneille richiese il privilegio di stampa al re solo nel 1651, lo ottenne tre anni dopo, ma attese fino al 1657 per pubblicare il testo⁵⁸. I motivi di questa dilazione non sono chiarissimi ma probabilmente si rivelano nell'*Épître* introduttiva alla prima edizione⁵⁹ che, per

⁵⁵ C. e F. Parfaict, *L'histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, 15 voll., Paris, Morin, 1734-1749, VI, p. 221.

⁵⁶ Chevalier de Mouhy [Charles de Fieux], *Abrégé de l'histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780, précédé du dictionnaire de toutes les pièces de théâtre ...*, nuova ed. in 3 voll., Paris, Jorry et Merigot, 1780 [I ed. come *Tablettes dramatiques*, Paris 1752], I, p. 186; E. Martinenche, *La 'comedia' espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900, p. 401 nota 2; Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch* cit., I, p. 243; H. C. Lancaster *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 6 voll., Baltimore, s.e., 1929-1945, II, pp. 750-752, III, p. 65.

⁵⁷ Cfr. G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie e son théâtre*, Paris, Hachette, 1892, pp. 4-5; lo studio, certo ormai invecchiato, è ancora l'unica monografia su Thomas Corneille.

⁵⁸ Cfr. Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Henri Plon, 1867, s.v. «Corneille» (ho consultato la II ed. del 1872).

⁵⁹ «Imprimé à Rouen, par L. Maurry, pour Augustin Courbé marchand libraire à Paris», edizione peraltro rarissima che lo Union Catalogue segnala solo

quanto riesco a capire, svela in punta di fioretto interessanti retroscena, rivalità di bottega e qualcosa restituisce del clima teatrale filospagnolo di allora. La riporto integralmente inframezzandola con chiarimenti e osservazioni⁶⁰:

Signore, anche se vi offro un assai misero presente, non trascuro di pretendere che voi me ne siate obbligato, giacché per donarvi le prove della deferenza che ho verso tutti i vostri sentimenti, mi ritrovo a farmi condannare dal pubblico a cui offro un'opera che non avrei potuto credere degna.

Già quest'esordio, caustico e addirittura sprezzante, fa presagire la polemica in atto: d'altra parte ci si concede tale intemperanza perché il «Signore» dedicatario non esiste ed è solo una finzione letteraria.

Voi sapete che meditavo seriamente di distruggerla e che, qual primo saggio di poesia, non osai riconoscerla quando apparve la prima volta sulle scene dell'Hôtel de Bourgogne; decisi pertanto di non permetterne la stampa; ma voi con decisione vi opponeste in omaggio al famoso don Pedro Calderón che trattò questa commedia con tanto gusto intitolandola *Los empeños de un acaso*: tutto quello che riuscii ad ottenere fu il permesso di modificare quanto ritenevo meno riuscito; e per sollecitarmi a farlo con successo mi faceste notare che, giacché gli spagnoli non rinunciano facilmente alle loro prime idee quando foriere di qualche pregio, lo stesso Calderón aveva fatto un'altra commedia intitolata *Casa con dos puertas mala es de guardar*, che tanto aveva in comune con quella che avevo preso a modello: non mi sarebbe stato difficile trovare il necessario per sostituire le parti più deboli.

Da qui una serie di preziose informazioni.

a) *Les engagements* furono allestiti per la prima volta al Bourgogne senza che se ne conoscesse l'autore. Ci si poteva aspettare che il giovane Corneille sfruttasse la fama dell'ormai affermato fratello e invece no. Il successo di cui godette la sua prima commedia – tale da suscitare invidie fra altri drammaturghi, come ricordano i Parfaict⁶¹ – fu spontaneo.

in US-CA e NY, assente in tutti i cataloghi *on line* delle altre biblioteche europee. A Parigi l'unico esemplare che ho potuto rintracciare è in F-Pa (e non in F-Pn), ma non consultabile perché in restauro. L'*Épître* del resto non viene ristampata in quasi nessun'altra edizione se non nei *Poèmes dramatiques de T. Corneille*, pubblicati a Lione nel 1698; da questa stampa traggio la traduzione del testo che segue.

⁶⁰ Un'edizione dell'originale francese è nella mia tesi di dottorato (pp. 138-142).

⁶¹ Parfaict, *L'histoire du théâtre français* cit., VII, *Préface*.

b) In un primo tempo Corneille non volle pubblicarla ma poi ci ripensò. Perché? Certo non per le pressioni del «Signore», che non esiste. Azzardo due ipotesi: o l'aver letto la *Casa con dos puertas* gli suggerì alcuni spunti per rendere più interessante la vecchia commedia o, come sembra di capire da quanto si dice dopo, Corneille sentì la necessità di dichiarare al mondo la paternità di quel lavoro rappresentato anonimo.

c) La versione originale – questo è un punto chiave – ricalcava in origine *Los empeños* di Calderón, ma in seguito furono apportate modifiche. La prima edizione del '57 è già 'riadattata' e non sopravvivono, che io sappia, manoscritti della versione precedente. Come può però Corneille riferirsi a *Los empeños de un acaso* e individuarlo come lavoro di Calderón? Nel '47, quando va in scena *Les engagements*, circolavano eventualmente solo *sueltas* di Montalbán intitolate *Los empeños que se ofrecen*. Anche supponendo che Corneille avesse corretto l'attribuzione a Calderón successivamente, sulla scorta della raccolta *El mejor de los mejores* del 1651, non avrebbe potuto usare un titolo (*Los empeños de un acaso*) che appare per la prima volta solo nella *Sexta parte* del 1686. A questo punto sono obbligato ad ammettere che già prima del '57, se non addirittura prima del '47, circolavano manoscritti o addirittura un'edizione della commedia attribuita a Calderón intitolata *Los empeños de un acaso*. Nella bibliografia su Montalbán, Profeti elenca numerose *sueltas*, non datate, che avrebbero tali caratteristiche, ma tutte sono indicate come stampe del Settecento; quella giudicata più antica è riferita all'anno 1700, ovvero mezzo secolo dopo. Una possibilità è che, almeno in questo caso, tale datazione sia da rettificare.

d) La conoscenza della *Casa con dos puertas* induce Corneille a modificare l'impianto della commedia. In che modo è quanto vorrei provare a capire dopo aver terminato la lettura dell'*Épître*.

Così dai vari episodi che ne caratterizzavano l'insieme scelsi quelli che giudicai di più gradevole sorpresa per farne un atto tutto nuovo; ma non credo che tale soggetto, fin allora sconosciuto malgrado le *Faussees vérités*, debba smettere di essere tale per l'abilità di una delle più eleganti penne del nostro secolo, e nemmeno, seppure apparve in teatro prima della [pubblicazione della] mia revisione (ottime ragioni mi obbligavano a lasciarla ancora qualche tempo nel cassetto), mi può far sospettare di portare detrimento, per la somiglianza con i [miei] *Engagemens du hazard* che vi offro, alla sua gloria.

E qui comincia la polemica contornata di elogi apparentemente sinceri e mezze frasi di difficilissima comprensione a chi non

conosca i retroscena. Si dice insomma che in questa nuova versione che Corneille ha deciso di pubblicare c'è molto della *Casa con dos puertas*, una commedia già apparsa in francese con il titolo di *Fausse vérité* (1642), e qui ci si riferisce ovviamente al testo di Ouville di cui ho accennato. L'«elegante penna» non è però Ouville ma il più celebre fratello, François Le Métel de Boisrobert (1589-1662), anch'egli drammaturgo, personaggio di grande spirito e ironia, apprezzato a corte ed assai temuto dai rivali per le amicizie prima con Richelieu e poi con Mazzarino.

Spregiudicato a tal punto da esibire pubblicamente la relazione con il suo giovane servo, non si faceva scrupolo di rubare idee e soggetti ai colleghi drammaturghi. Caso clamoroso fu quello scoppiato nel 1654 quando Thomas Corneille e Paul Scarron (1610-1660) si ritrovarono a lavorare sull'adattamento della stessa commedia di Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados e offendidos y gorrón de Salamanca*. I due si accordarono per non andare in scena nello stesso teatro né nella stessa stagione: *Les illustres ennemis* di Corneille furono destinati al Marais e *Les généreux ennemis* di Scarron al Bourgogne. Boisrobert a quel punto s'inserì nella pacifica sfida non solo riuscendo a mettere in scena sempre al Marais un suo *Généreux ennemi* (sempre tratto da Zorrilla) ma addirittura a serate alterne con la commedia di Corneille⁶². Per Scarron, escluso dalla disputa, fu quasi un affronto; non si sa che reazione ebbe Corneille, ma evidentemente non di gratitudine.

L'anno successivo Boisrobert allestisce *L'inconnue*, commedia tratta dalla *Casa con dos puertas*, e a questo punto Corneille, che aveva da poco ottenuto la lettera patente per stampare *Les engagements* nella nuova versione, decide di pubblicare i suoi lavori con una prefazione che eviti equivoci di paternità. Ecco quindi il senso delle sue precedenti parole, ovvero: ho recuperato qualche spunto dalla *Casa con dos puertas* perché la commedia di Ouville sul medesimo soggetto non ebbe grande diffusione e quella di Boisrobert non era ancora andata in scena; tutto ciò, aggiunge Corneille – e qui si coglie la nota di sarcasmo – certo non adombrerà la fortuna del lavoro di Boisrobert. Poi l'affondo:

Ammetto che tal sospetto rivela un non so che d'odioso, ma ne saprò tollerare le conseguenze; pertanto vi offro questo testo poetico non tanto per sollecitarne la protezione, quanto per avere il diritto di pregarvi di voler testimoniare la verità, e nessuno può farlo meglio di voi. Voi conoscete il profondo della mia anima e potrete rispondere per me che, anche

⁶² *Ivi*, VIII, p. 105; la vicenda è poi ripresa da Reynier, *Thomas Corneille* cit., pp. 4 e sgg.

quando non stimerò più, come ancora faccio, quanti scrivono per la scena, rimarrò convinto che non è opportuno marciare sui passi altrui, né avrò mai il pensiero d'impegnarmi in un disegno dove fossi stato preceduto.

La cultura antica esaltava l'emulazione e non considerava di per sé un male il recuperare spunti dai colleghi. Purché non si rivelasse operazione fraudolenta. Il «marciare sui passi altrui» di cui dice Corneille evidentemente è un eufemismo per non parlare direttamente di furto. Proprio in relazione a questa frase il biografo di Corneille fa un'osservazione che vale la pena rileggere:

Sarebbe interessante confrontare questo passo [dell'*Épître*] con il curioso prologo dei *Fratelli* [di Terenzio]: si potrebbe osservare che i drammaturghi della prima metà del Seicento avevano su tale aspetto la stessa opinione dei latini dell'epoca di Terenzio: quelli copiavano apertamente gli spagnoli come i romani avevano copiato dai greci; ma gli uni e gli altri giudicavano riprovevole riprendere un soggetto che un compatriota aveva già trattato, ritenendo che il primo imitatore di un testo straniero ne diventi proprietario [*maître*] per diritto di conquista⁶³.

Terenzio in effetti fa notare che, sebbene anche i suoi *Fratelli* siano tratti, come i *Commorientes* di Plauto, da un testo del greco Difilo, l'episodio da lui sviluppato non era stato usato da Plauto: «giudicate se a vostro parere si tratti plagio» rivendica Terenzio⁶⁴. Non sono in grado di valutare se anche i drammaturghi del XVII secolo si contendessero un 'primato' di riadattamento; credo però che l'*ancien régime* preferisse giudicare il *modo* con cui si ripercorrevano strade già note piuttosto che la verginità delle stesse. D'altra parte in Italia il teatro, legato com'era alla rappresentazione più che al testo, poco si curava dell'originalità dei suoi autori; e in Francia il continuo riadattamento di stessi soggetti sembra contraddire la tesi di Reynier. Anzi proprio la pratica diffusa dell'appropriazione rende anomale ed eccezionali le parole di Corneille, a sottolineare uno scontro che testimonia una condizione palesemente alterata: evidentemente fra Corneille *jr* e Boissier ci furono motivi di rivalità che magari riguardavano questioni personali. E in questa direzione sembra muoversi la conclusione dell'*Épître*.

Abbiate dunque la bontà di disingannare coloro che cadranno nell'errore di pensare che io abbia voluto riadattare l'*Inconnue* in cui com-

⁶³ *Ivi*, p. 10 nota 2.

⁶⁴ Dal Prologo della commedia; uso la traduzione di D. Del Corno dell'ed. Rizzoli con testo a fronte (Publio Terenzio, *I fratelli*, traduzione e cura di D. Del Corno, Milano, Rizzoli, 2000¹³, p. 45)

paiono situazioni simili, e assicurati che a tal punto stimo il suo autore da lasciargli senz'altro tutta la precedenza in merito a questo soggetto. Non che [Boisrobert] non sappia in genere scegliere soggetti così brillanti, e infatti nella prefazione della *Folle gageure* egli stesso si stupisce che io non li abbia saputi notare; ma quand'anche avrò abbastanza ingenuità da rimanerne abbagliato e avrò dimenticato quant'è ingiusto privare ciascuno della gioia del frutto del suo lavoro, non dimenticherò che per me sarebbe troppo azzardato misurare le mie forze con un così temibile rivale. Egli in effetti elabora le situazioni in modo così elegante, donando tanta gradevolezza alle invenzioni più sterili e più sregolate degli originali spagnoli, che sembra che non appartenga che a lui solo saper fare adattamenti capaci di far impallidire gli originali. Ma non è questo il luogo per tessere il suo elogio e sbaglio a intrattenervi su ciò che vi è altrettanto noto quanto la passione con la quale mi dichiaro, signore, vostro umilissimo servitore. – Thomas Corneille

Forse la chiave di lettura si precisa proprio nel riferimento alla prefazione della *Folle gageure* di Boisrobert⁶⁵ (tratta dal *El mayor imposible* di Lope de Vega). Qui si preannuncia un prossimo lavoro che dovrà intitolarsi *La verité menteuse*; commedia tratta da un testo spagnolo tanto godibile che, precisa Boisrobert, appare incredibile che i fratelli Corneille, che dilettono il pubblico con tante gustose commedie, non l'abbiano ancora presa in considerazione. Boisrobert non pubblicherà alcuna *Verité menteuse*, ma l'anno successivo manderà in stampa *L'amant ridicule*⁶⁶, tratto apparentemente da *Entre bobos anda el juego* di Rojas Zorrilla; in realtà rimaneggiando l'adattamento di *Entre bobos* da Thomas Corneille pubblicato nel 1652 con il titolo *Dom Bertran de Cigara*⁶⁷. È evidente che fra i due ce n'era più che abbastanza perché non corresse buon sangue.

11. 'Impegni' a confronto

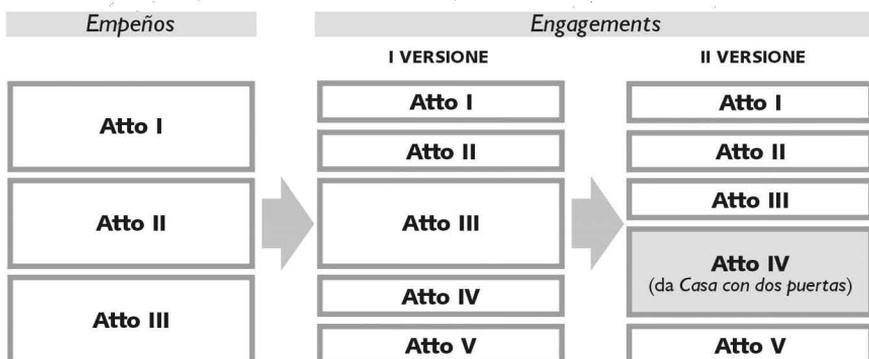
Se si accostano i tre atti degli *Empeños* ai cinque degli *Engagements*, oltre a porre in evidenza le varianti apportate da Corneille, si ha la conferma che l'innesto della *Casa con dos puertas* è realmente avvenuto a posteriori. S'intuisce che Corneille, dopo aver

⁶⁵ François Le Métel de Boisrobert, *La folle gageure ou Les divertissements de la contesse de Pembroc*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

⁶⁶ François Le Métel de Boisrobert, *L'amant ridicule*, Paris 1654; ed. mod. in *Five French farces, 1665-1694*, a cura di H. Carrington Lancaster, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1937.

⁶⁷ Thomas Corneille, *Dom Bertran de Cigara, comédie*, Rouen, Laurens Maurray, 1652.

approntato una versione in cinque atti, ha preferito sostituire la parte finale del terzo e l'intero quarto con un nuovo episodio tratto dalla *Casa*, quello che è diventato il definitivo quart'atto (qui in evidenza)⁶⁸:



L'episodio inserito è quello *clou* della *Casa*, dove la sorella di Félix chiede all'amica l'uso delle sue stanze per incontrare Lisardo, e dove l'arrivo inaspettato prima del padre e poi del fratello obbliga a nascondere il giovane in uno stanzino suscitando le gelosie di Félix che deve fingere cortesie alla presenza del padre.

Dal punto di vista strutturale le altre differenze con il modello spagnolo sono abbastanza contenute. Si ha l'eliminazione della seconda sfida a duello, probabilmente conseguenza del nuovo episodio della *Casa* (d'altra parte Corneille mostra di non amare i combattimenti che non compaiono in scena e sono semmai raccontati), ma soprattutto Fabio/Fadrique non si limita a innamorarsi della velata Ippolita/Elvire, ma ne è attratto anche in quanto sorella del suo amico. Corneille tenta così di sciogliere quella che per il razionalismo francese appare una contraddizione. Come può Fadrique amare Elvira velata e non amarla di persona? E supponendo anche che Fadrique ami l'idea della donna velata, e rimanga indifferente ad Elvire, come può chiederla in moglie alla fine della commedia? L'unica soluzione è che Fadrique sia in realtà innamorato di Elvire, ma taccia il suo amore per qualche motivo. E Corneille offre anche il motivo: la giovane è già destinata a certo don Lope ora in Fiandra (poi si scoprirà che il promesso è morto in battaglia).

⁶⁸ Una sinossi dettagliata, scena per scena, è nella mia tesi di dottorato (p. 143).

Anche da questo punto di vista, però, la versione spagnola è per un verso più sottile e per un altro più morale. Fabio non farfalleggia fra donne sconosciute e fra conosciute già promesse; anzi il suo rigore è così inossidabile (e lo sappiamo dalle questioni infinite che ruotano intorno ai duelli e all'onore) che, se anche fosse innamorato della sorella dell'amico, tacerebbe il suo amore. Noi in effetti non sappiamo se Fabio ami o non ami Ippolita incontrata di persona; e se anche volessimo pensare che ricerchi un'idea dell'amore che non ritrova nell'Ippolita in carne ed ossa, nulla ci vieta d'immaginare che Fabio, nel momento in cui è stato in grado di sovrapporre una donna vera e l'idea di un amore riflessa in un manto, abbia potuto cogliere l'anima di colei la cui bellezza ne nascondeva lo spirito. Ragionamento complicato quanto si vuole ma del tutto coerente ai canoni di idealizzazione amoroso-spirituale di molta drammaturgia spagnola; e invece tutto sommato indifferente agli imitatori francesi, almeno di quelli più alla moda, che nella Spagna cercavano l'esotismo e l'intrigo, non i valori di un'etica filosofica. Rospigliosi, al contrario, recupera quest'aspetto così spagnolo della trama e si guarda bene dal diluirlo.

Se il libretto italiano spinge poi l'acceleratore sull'aspetto comico non limitandolo al *gracioso* ma estendendolo ad almeno tre dei quattro servi, al contrario Corneille non ci prova nemmeno ad alimentare il ridicolo; lo stesso Clarín (il corrispettivo di Bruscolo) è meno spumeggiante di quanto ci si potrebbe aspettare. Ma la comicità è prerogativa italiana, e chi invece punterà tutto sull'esuberanza del *gracioso* è l'Arlecchino «Dominique», l'ultimo grande comico italiano che la Francia seicentesca ha saputo ammirare, ovvero Giuseppe Domenico Biancolelli. Il capocomico, nella sua ricca valigia di scenari, ha anche lui un adattamento degli *Empeños*.

12. *Biancolelli*

Nato a Bologna nel 1636, Biancolelli, fu, ancor bambino, adottato da Carlo Cantù, in arte Buffetto, che già nel '45 lo portava con sé in Francia. Dopo aver girato l'Europa come secondo zanni col nome di Arlecchino, Biancolelli nel 1661 si trasferisce definitivamente a Parigi dove dirigerà fino alla morte (1688) una compagnia stabile di comici italiani. Probabilmente già dalla fine degli anni Sessanta comincia a trascrivere gli scenari delle commedie allestite dalla sua compagnia; sono settantun canovacci ordinati apparentemente secondo l'acquisizione in repertorio della compagnia. Alla morte di Dominique il volume manoscritto è ereditato

dal più celebre degli oltre dieci figli di Biancolelli, l'attore Pierre-François, anch'egli detto «Dominique» in ricordo del padre⁶⁹.

Fin dall'apertura del Nouveau Théâtre Italien nel 1717, fra il pubblico di quegli spettacoli vi fu un frequentatore d'eccezione, Thomas-Simon Gueullette, magistrato appassionato di teatro, e presto uno dei principali collaboratori della compagnia dove recitava Trivellino, ovvero Dominique *fils*. Gueullette non fu solo l'avvocato del teatro, ma addirittura redasse gratuitamente i libretti di sala, spesso approntando traduzioni in francese del soggetto o di intere commedie e in seguito scegliendo e procurando nuovi testi per la compagnia. Nel 1734, alla morte di Pierre-François Biancolelli, la compagnia gli donò il volume di scenari del vecchio Dominique. Verso il 1750 Gueullette cominciò così a tradurre in francese gli scenari del mitico Arlecchino avendo già raccolto parallelamente quantità di notizie per ricostruire la storia delle commedie e degli attori italiani a Parigi. L'ampio lavoro di ricerca era stato messo a disposizione dei fratelli Parfaict che fra il '34 e il '49 avevano già pubblicato i 15 volumi della loro monumentale *Histoire du théâtre français*⁷⁰ e che ora andavano approntando una *Histoire de l'ancien théâtre italien* fino all'anno 1697⁷¹; qui i Parfaict trascrissero un buon numero di scenari recuperati dalla traduzione di Gueullette e, prima di restituire il manoscritto francese al magistrato, ne fecero fare una copia per loro, ora conservata alla Bibliothèque Nationale. Il codice originale, in due volumi, restituito a Gueullette, continuò quindi ad essere aggiornato negli anni successivi, almeno fino al 1764, e oggi si conserva presso la Bibliothèque de l'Opéra. Lo scenario italiano di Biancolelli invece andò perduto, e l'unica testimonianza rimasta sono le due copie manoscritte della traduzione francese⁷².

Fra i canovacci di Arlecchino ve n'è uno intitolato *Les engagements du hazard – L'impegno d'un acaso* [sic]. Il titolo italiano è certamente quello di Biancolelli che tradisce con quel «acaso» il

⁶⁹ Per queste e le successive notizie cfr. D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, *passim*.

⁷⁰ Parfaict, *L'histoire du théâtre français* cit.

⁷¹ C. e. F. Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753; II ed. Paris, Rozet, 1767.

⁷² Una prima edizione moderna è quella di S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser. Textes, documents, introduction, notes*, Napoli, Institut Universitaire Oriental, 1969, seguita dall'edizione critica di D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1997, corroborata da un volume di studi (Gambelli, *Arlecchino a Parigi* cit.).

legame con il modello spagnolo nella versione attribuita a Calderón. Leggendo lo scenario, non v'è dubbio che Biancolelli trascuri completamente Corneille per recuperare invece elementi del modello spagnolo che *Les engagements* rifiutano. Il riferimento agli *Engagements* del titolo è invece un'integrazione di Gueullette che conosceva la commedia di Corneille.

Balza subito all'occhio come il riadattamento⁷³ sia non solo visto attraverso gli occhi di Arlecchino/Bruscolo, ma addirittura ripensato perché Biancolelli diventi protagonista. Emblematica la prima scena che, invece di riprodurre il corteggiamento della bella velata, lo racconta ad Arlecchino (che non avrà trascurato di motteggiare il suo padrone per un amore così improbabile). E così anche la scena del duello, che Corneille aveva fatto ricordare a César (forse per mantenere l'unità di tempo, o forse perché troppo cruenta), qui è semplicemente omessa: inutile alla vicenda e soprattutto estranea ad Arlecchino. Lo scambio di Diamantina con Ottavio per bastonare il *gracioso* asseconda l'esigenza di comicità di Biancolelli che giudica evidentemente più divertente che Arlecchino sia pestato da una serva che da un gentiluomo (sempre che non fosse vincolante l'insinuazione che i nobili non possono avere comportamenti violenti ed impulsivi). Biancolelli sembra insomma ignorare Corneille. Tutte le battute riferite in prima persona sono direttamente ricavate dal testo spagnolo e in molti casi non si ritrovano nella versione francese. La maggior parte dei canovacci di Biancolelli sono riconducibili a originali spagnoli: la presenza quasi sistematica di un *gracioso* offriva infatti ad Arlecchino l'occasione di valorizzare il suo personaggio. I drammaturghi francesi del resto non lasciavano troppo spazio alla componente comico-farsesca.

Con tutta probabilità Biancolelli allestì il suo *Impegno d'un acaso* poco dopo essersi trasferito in Francia ed è improbabile lo avesse già in repertorio in Italia (troppo giovane in quegli anni per esser capocomico e per scegliersi soggetti). Il dato interessante è che Arlecchino fu chiamato a Parigi da Mazarino dopo che questi lo aveva apprezzato a Roma, dove Olimpia Pamphili ne aveva fatto il suo beniamino. Azzardare che Biancolelli abbia potuto conoscere *Armi e amori* è quindi più che legittimo, anche se non è sicuro che abbia potuto assistere all'allestimento, visti i suoi frequenti spostamenti di quegli anni. Mi piace però pensare che la scelta degli *Empeños* sia stata indirizzata dalla fortuna romana assai più che dagli *Engagements* corneliani.

⁷³ Si veda qui in appendice la traduzione italiana dello scenario di Biancolelli.

13. *La parentesi anglo-francese*

Chi invece ha certamente sotto gli occhi Thomas Corneille e Edme Boursault (1638-1701). Commediografo, poligrafo e polemist, è soprattutto ricordato per le *querelles* a suon di commedie intraprese prima con Molière e poi con Boileau. Nel 1670 pubblica il romanzo *Ne pas croire ce qu'on void*, detto nel sottotitolo *Histoire espagnole*⁷⁴. Nel 1936 Henry Carrington Lancaster ebbe modo di dimostrare che *Ne pas croire* era un adattamento fedele degli *Engagements* di Corneille e che, sebbene Boursault ricalcasse la vicenda degli *Empeños* e, in parte, della *Casa con dos puertas*, quasi certamente non aveva avuto in mano *Los empeños*, e semmai poteva aver letto la *Casa*, da cui trasse ulteriori spunti⁷⁵.

In pochi anni il romanzo fu ristampato altre due volte, segno non solo della efficacia letteraria di Boursault ma anche del favore del soggetto. L'anno successivo alla prima edizione John Starkey approntò una traduzione inglese intitolata *Deceptio visus or Seeing and believing are two things*. Nel 1677, alla terza ristampa francese di *Ne pas croire*, si mise in scena al Dukes-Theatre *The wrangling lovers or The invisible mistress*, commedia in cinque atti, in prosa e con canzoni di Edward Ravenscroft (1654?-1707)⁷⁶ che tanto ricordava Boursault.

Già nel 1691 lo storico Gerard Langbaine (1656-1692) affermava che *Wrangling Lovers* era tratto da *Deceptio visus*⁷⁷. Ma, a quanto riferisce sempre Lancaster, la voce «Ravenscroft» del *Dictionary of National Biography*, ricongiungerebbe *Wrangling Lovers* agli *Engagements*, mentre una tesi di tal E. T. Norris discussa nel 1932 alla John Hopkins University avrebbe dimostrato l'improbabile rapporto fra Ravenscroft e Corneille⁷⁸. Lancaster conclude che Ravenscroft probabilmente non conobbe *Deceptio visus* né tantomeno Corneille ma trasse il soggetto della sua com-

⁷⁴ Edme Boursault, *Ne pas croire ce qu'on void, histoire espagnole*, 2 voll., Paris, C. Barbin, 1670; *ibidem* 1672 e 1677; Paris, Le Breton, 1739; in ingl. come *Deceptio Visus: or Seeing and Believing are Two Things. A Pleasant Spanish History, Faithfully Translated*, 2 voll., Londra, John Starkey, 1671.

⁷⁵ H. Carrington Lancaster, *Calderón, Boursault and Ravenscroft*, in «Modern Language Notes», 51, 1936, pp. 523-528.

⁷⁶ E. Ravenscroft, *The Wrangling Lovers or The Invisible Mistress. A comedy as it is now acted at the Dukes-Theatre*, Londra, Printed for William Crook at the sign of the Green Dragon without Temple-Bar, 1677.

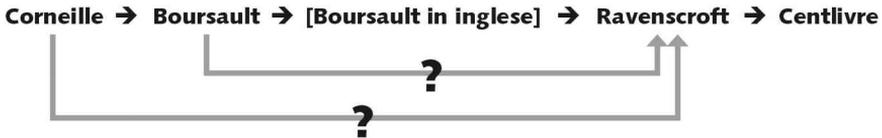
⁷⁷ G. Langbaine, *An Account of the English Dramatic Poets*, Oxford, L.L. for George West and Henry Clements, 1691, pp. 423-424.

⁷⁸ Lancaster, *Calderón cit.*, p. 527.

media direttamente da Boursault. La tesi è contestata per due volte sulle pagine della stessa rivista da James Rundle che, se anche ammette che Ravenscroft conosceva Boursault, è convinto che avesse sott'occhi soprattutto *Los empeños* e la *Casa con dos puertas* di Calderón⁷⁹. Con motivazioni più che convincenti Lancaster rigetta l'affermazione.

Se Rundle appare poco sostenibile, non posso che giudicare *difficilior* un rapporto Ravenscroft-Boursault – una commedia inglese che si rifà a un testo francese (e non alla sua traduzione) e a un romanzo (e non a Corneille già in cinque atti) – d'altra parte non ho visto nessuno dei due testi inglesi e pertanto, almeno per il momento, devo fidarmi.

Per amor di completezza, segnalo quello che è considerato il capolavoro di Susanne Centlivre (1670-1723), *The wonder: A woman keeps a secret*, commedia di grande successo, rappresentata la prima volta al Theatre Royal in Drury Lane nel 1714, e tratta liberamente dai cinque atti di Ravenscroft⁸⁰. In merito al ramo inglese della tradizione degli *Empeños* si può a questo punto tracciare uno schema che, pur con una serie di ipotesi ancora da sciogliere, appare abbastanza lineare.



La fortuna della Commedia di Centlivre fu tale da entrare in repertorio almeno nei teatri inglesi ed essere continuamente riproposta fino ai primi anni dell'Ottocento. Un estremo recupero del romanzo di Boursault si avrà in Francia ben dopo la Rivoluzio-

⁷⁹ J. U. Rundle, *Footnote on 'Calderón, Ravenscroft and Boursault'* [e replica di Henry Carrington Lancaster], in «Modern Language Notes», 62, 1947, pp. 382-389; 63, 1948, pp. 217-220.

⁸⁰ Susannah Centlivre, *The Wonder. A Woman Keeps a Secret*, Londra, E. Curll e A. Bettesworth, 1714; rist. fino al 1808; rist. anast. (dall'ed. Edimburgh 1782) Frankfurt, Minerva, 1969 e *The Plays of Susannah Centlivre*, 3 voll. a cura di R. C. Frushell, New York, Garland, 1982 con una scheda introduttiva per ogni commedia; presso l'Università degli Studi di Milano sono state recentemente discusse ben due tesi sull'opera di Centlivre (relatrice A. Anzi): R. Minonzio, *Una scrittrice del teatro del '700 inglese: Susanna Centlivre (1670-1723)*, tesi di laurea in lingue, Università degli Studi di Milano, 1991 e P. M. Premaschi, *Le commedie di Susanna Centlivre*, tesi di laurea in lingue, Università degli Studi di Milano, 1991.

ne probabilmente sull'eco di *Wonder* e con la speranza di ripercorrerne il successo per una *pièce* di mero intrattenimento. Nel 1799 il librettista Nicolas Gersin, celebre in quegli anni per le sue farse come per alcuni libretti d'opera (il suo *Petite maison* fu musicato da Spontini nel 1804), pubblica nel 1799 un *vaudeville* in un atto intitolato appunto *Ne pas croire ce qu'on voit* tratto dall'omonimo romanzo di Boursault; ignoto il compositore⁸¹.

14. Una traduzione italiana

Se *Les engagements* di Thomas Corneille si rivelano determinanti per la fortuna francese del soggetto (ed anche per quella inglese), non è facile stabilire se abbiano potuto aver parte nella scelta barberiniana di *Armi e amori* (ma è stimolante pensare che proprio il vento di Francia abbia avallato gli indirizzi spagnoleggianti del *clan* romano). Altrettanto difficile è capire in che modo Biancolelli sia venuto a contatto con *Los empeños* (direttamente dalla lettura delle commedie spagnole? da Rospigliosi? da Corneille?). E la frustrazione di non riuscire a riannodare i fili con certezza si ripropone anche con il terzo e ultimo adattamento italiano (dopo il libretto di Rospigliosi e lo scenario di Biancolelli): la traduzione in prosa di Ippolito Bentivoglio.

Il marchese Bentivoglio (1630?-1685), ultimo esponente della famiglia più in vista di Ferrara, erudito e protettore delle arti, si dilettava di teatro con passione, competenza ed entusiasmo. Fin dal 1655, in occasione dell'arrivo in Italia della regina di Svezia, sostituì il padre Cornelio nell'ingaggio di compagnie comiche; nel 1660 fece ricostruire la sala teatrale cittadina bruciata e ne gestì in seguito la stagione; scrisse testi teatrali e libretti d'opera⁸².

Probabilmente è proprio a metà degli anni Sessanta che Bentivoglio completa la traduzione in prosa degli *Empeños* intitolata *Gl'impegni nati per disgrazia*. Già nel 1668 si ha notizia di un allestimento genovese della versione italiana⁸³. Il napoletano Domenico Antonio Parrino, in arte Florindo, anni dopo si dichiarerà

⁸¹ Nicolas Gersin, *Ne pas croire ce qu'on voit, comédie-vaudeville en un acte*, Parigi, à l'imprimerie de Monville et chez Cholet, an 7 [1799]; in F-Pa.

⁸² Su Bentivoglio si veda S. Monaldini, *L'orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, pp. XVII e ss.

⁸³ Cfr. la lettera di Giuseppe Fiala a Ippolito Bentivoglio del 29 agosto 1668 (Monaldini, *L'orto dell'Esperidi* cit., p. 237).

«il primo a recitarla»⁸⁴. Non so dire se la compagnia genovese in cui recitava Marzia Narici (Flavia), moglie del capocomico Giuseppe Antonio Fiala (Capitan Sbranaleoni), fosse la stessa di Parrino, ma è molto probabile, visto che tutti e tre i comici in questi anni sono al servizio del marchese di Ferrara. È infatti del 3 aprile 1668 una lettera da Napoli di Parrino che si rivolge a Bentivoglio qual suo protettore⁸⁵: qui, nel citare una precedente tappa romana, si traccia un ideale percorso (Genova?-Roma-Napoli) che sembra il rientro a casa del comico dopo gli impegni carnevaleschi. Benché non si abbiano notizie di contatti fra Parrino e Bentivoglio prima del 1668, non si possono tuttavia escludere precedenti occasioni in cui far debuttare *Gl'impegni*. In ogni caso fu proprio Parrino a pubblicare per la prima volta la commedia (in seguito ristampata nel 1687)⁸⁶.

A metà degli anni Settanta, infatti, Parrino riprende l'attività paterna di libraio a Napoli in largo Castello, già in mano al patrigno Francesco Massari⁸⁷. I due tentano la strada editoriale finanziando libri stampati prima da Egidio Porro e in seguito da Francesco Mollo. Nel 1681 Parrino aveva sciolto il contratto con Massari e aperto in proprio un'altra libreria (presso Santa Maria la Nova) attuando collaborazioni con altri stampatori di Napoli (Paci), Roma (Moneta) e Venezia (Gonzatti e Brigna). Proprio dal romano Moneta si pubblicano nel 1682 *Gl'impegni* di Bentivoglio «ad istanza di Domenico Antonio Parrino libraro in Napoli». Nel febbraio di quell'anno Parrino aveva chiesto infatti al suo ex protettore, in riferimento alla pubblicazione della commedia, se «vi si ponghi nel [...] frontespizio che sia da ella tradotta o in anagramma il suo nome»⁸⁸. Evidentemente Bentivoglio preferì l'anagramma perché l'opera vide la luce come opera di tal «Tito Givlio Benpopoli» che, storpiato in «Benpoli», ebbe la ventura di trasformarsi in un autore in carne ed ossa ed essere citato, accanto a Ippolito Bentivoglio, nell'incompiuta silloge letteraria di Mazzuchelli⁸⁹. Parrino

⁸⁴ Lettera di Parrino a Bentivoglio del 17 febbraio 1682 (*ivi*, pp. 490-491).

⁸⁵ *Ivi*, pp. 232-233.

⁸⁶ Delle due edizioni dà notizia Profeti, «*Armi*» e «*amori*» cit., che ringrazio di cuore per avermi messo a disposizione copia dei testi.

⁸⁷ Queste e le successive notizie su Parrino scaturiscono dal confronto di U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, F. Fiorentino, 1962, cap. XIII (dove sono le più significative notizie sul comico napoletano) e le edizioni legate a Domenico Antonio Parrino attualmente individuate in SBN *online*.

⁸⁸ Lettera di Parrino a Bentivoglio del 17 febbraio 1682 (Monaldini, *L'orto dell'Esperidi* cit., pp. 790-791).

⁸⁹ Gianmaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, 2 voll. in 2+4 t., Brescia,

però mutò il titolo della commedia in *L'armi e gli amori ovvero Gl'impegni nati per disgrazia*, indizio evidente che esplicita una conoscenza del libretto rospigliosiano⁹⁰.

Sono convinto che anche Bentivoglio conoscesse *Armi e amori*, per gli strettissimi legami di stima e collaborazione che da molti anni legavano la sua famiglia con i Barberini, ed è probabile che l'idea di tradurre *Los empeños* sia derivata proprio dall'aver conosciuto l'opera rospigliosiana. D'altra parte Bentivoglio redasse una traduzione sostanzialmente letterale del testo spagnolo e, pur aggiungendo qui e là del suo (soprattutto nei finali), in nessun caso segue spunti e modifiche presenti nel libretto rospigliosiano⁹¹. Non so dire quindi se il riferimento ad *Armi e amori* presente nel titolo dell'edizione a stampa sia stato esplicitamente richiesto da Bentivoglio o si leghi a un'iniziativa di Parrino che in qualche modo tentava di sfruttare la popolarità di un testo attribuito a Clemente IX. Che questa seconda ipotesi sia la più probabile è suggerito da una successiva pubblicazione, edita da Parrino, intitolata *Dal male il bene* (1687)⁹² che, pur riprendendo il titolo rospigliosiano, corrisponde in realtà a *Tutto il mal non vien per nuocere*, libretto del 1681 di Giuseppe Domenico de Totis per Alessandro Scarlatti.

Nell'87 Parrino aveva aperto una nuova attività in collaborazione con Michele Luigi Muzio a cui nel '93 si aggiunse anche Camillo Cavallo per la pubblicazione di avvisi e gazzette. Nel 1708 Parrino rescinde il contratto con Muzio e l'anno successivo, di nuovo in proprio, ristampa *Gl'impegni*. Non si tratta di una nuova edizione vera e propria ma dell'avanzo delle stampe di dodici anni prima avvolte in un nuovo frontespizio⁹³ – segno che la vendita del testo non ebbe gran fortuna.

Nella sua edizione Parrino non si era limitato però a riprodurre il testo di Bentivoglio, ma aveva riscritto completamente la

Bossini, 1753-1763, II/2, p. 178; è il caso di dire che tuttavia la voce relativa a Ippolito Bentivoglio (*ibidem*) è ricchissima d'informazioni e la prima, a mia conoscenza, che citi *Gl'impegni* fra le sue opere.

⁹⁰ *L'armi e gli amori ovvero Gl'impegni nati per disgrazia. Opera spagnola tradotta dal messer Tito Giulio Benpopoli* [Ippolito Bentivoglio], dedicata alli meriti del molto illustre signore il signor Giuseppe Velli de' primi ufficiali della Regia segreteria di guerra del Regno di Napoli, Roma, Moneta, 1682.

⁹¹ Un'edizione critica della versione di Bentivoglio è in appendice alla mia tesi di dottorato.

⁹² *Dal male il bene, melodrama da rappresentarsi nel regal palazzo per lo giorno natalizio della maestà di Marianna d'Austria ... consacrato all'eccellentissimo ... Lorenzo Colonna ...*, Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Muzio, 1687.

⁹³ Profeti, «*Armi*» ed «*amori*» cit., p. 115 (dell'ed. 1996).

parte di Hernando, il *gracioso*, trasformandolo in Mattascione e facendolo parlare in napoletano. I motivi addotti sono, come detto nella prefazione, «per sodisfare il genio comune». La parte non è semplicemente tradotta in napoletano ma spesso ampliata e in alcuni casi presenta anche elementi aggiunti. Possiamo tuttavia conoscere la stesura originale di Bentivoglio perché due anni dopo la sua morte un altro comico del marchese di Ferrara che aveva recitato con tutta probabilità negli *Impegni* – Francesco Calderoni detto Silvio – curò o quantomeno firmò la dedica di una nuova pubblicazione della commedia per i tipi del modenese Soliani⁹⁴. Questa volta il nome di Ippolito Bentivoglio è dichiarato e la parte di Ernando non subisce modifiche: il testo riporta in più le mutazioni di scena e le «robbe necessarie per l'opera».

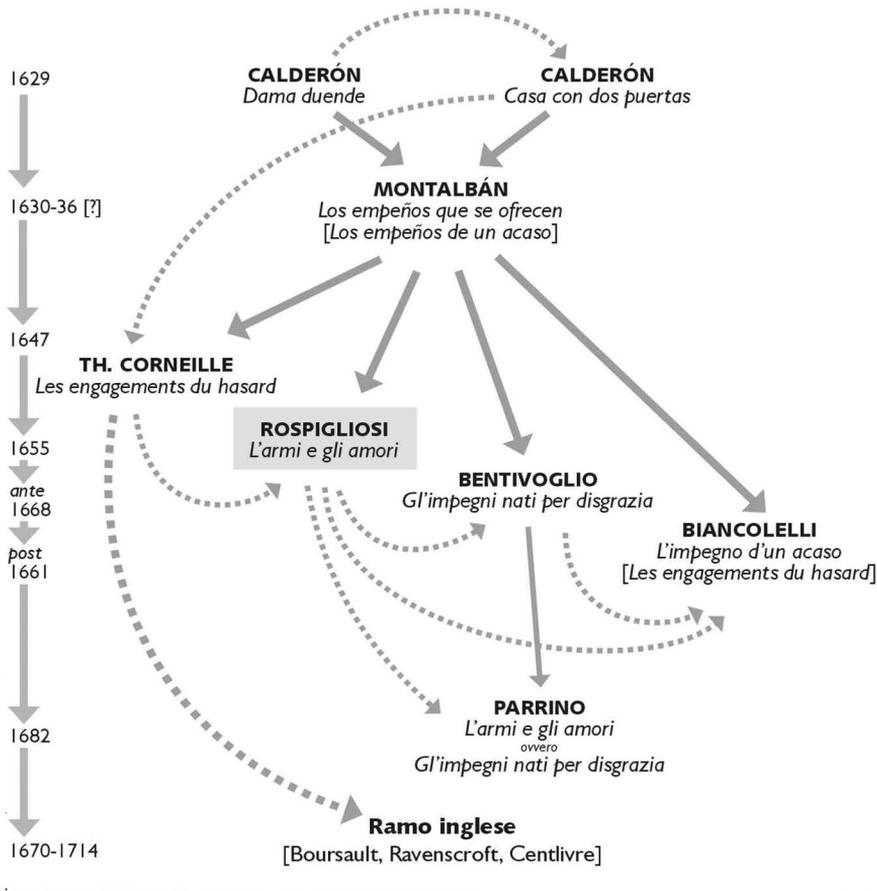
Nella corrispondenza sopra citata si fa riferimento a un rimaneggiamento del finale che Bentivoglio pare aver approntato subito dopo l'allestimento genovese: Fiala scrive a Bentivoglio perché gli mandi il testo col nuovo finale. Le due edizioni della commedia non presentano differenze (a parte Mattascione); tuttavia in entrambi i casi il finale si discosta abbastanza dal testo spagnolo; ciò m'induce a credere che quella pubblicata sia la seconda definitiva versione. Non sono noti manoscritti degli *Impegni* che, attraverso un confronto, avrebbero sciolto i dubbi; tuttavia non è improbabile se ne possa trovare copia, non solo negli archivi ferraresi, ma forse anche a Vienna: sembra infatti che la stessa imperatrice vedova Leonora si fosse fatta inviare nel 1677 una stesura della versione italiana di Bentivoglio⁹⁵.

15. *Il gran teatro del mondo*

Inseguire tutte le ramificazioni che producono gli *Empeños* nel corso di un secolo, come s'è visto, non è cosa facile. Osservarle a distanza nel loro complesso, come tento di fare qui di seguito con l'ausilio di un grafico, può dare le vertigini, ma insieme rende l'inafferrabilità del processo migratorio.

⁹⁴ *Gli impegni per disgrazia, tradotti dallo spagnuolo dall'illustrissimo et eccellentissimo signor marchese Ippolito Bentivoglio e consacrati al ... conte Alessandro Sanvitale ...*, Modena, Soliani, 1687.

⁹⁵ Lettera di Luis di Canossa a Ippolito Bentivoglio del 3 novembre 1677 (Monaldini, *L'orto dell'Esperidi* cit., p. 334).



Non siamo infatti di fronte a un progetto pianificato di colonialismo culturale spagnolo ma al successo di un soggetto – certamente più fortunato di altri – che, pur con i dovuti distinguo, risponde perfettamente alle esigenze di un pubblico variegato e di diversa formazione. Che Rospiigliosi abbia colto la potenzialità di un soggetto così efficace va solo a suo merito, e la scarsa notorietà di *Armi e amori* deve perciò considerarsi contingente alle circostanze dell'allestimento romano. D'altra parte la fortuna europea chiarisce, col senno di poi, che la scelta non è ricaduta su un testo qualsiasi ma su una vicenda capace di superare i limiti geografici, con un meccanismo drammaturgico straordinariamente efficace malgrado i particolarismi culturali.

Se le metamorfosi di un soggetto come quello di *Armi e amori* denotano la peculiarità di un pubblico che cambia, nello stesso tempo la riproposizione costante dell'artificio drammaturgico ci

rivela che il teatro, più di altre forme di cultura, si dispone all'internazionalismo. Anzi, forse proprio attraverso il teatro sembra potersi riconoscere il punto di contatto delle diverse culture europee. Sembra addirittura che sia l'esigenza stessa di partecipare alla manifestazione teatrale a muovere gli ingranaggi; a manifestare un'ansia tutta barocca che nel teatro ritrova il modo più consono per osservarsi e ragionare su di sé; che usa la finzione come specchio per guardarsi in faccia. Fingere diventa insomma un modo per ricostruire artificialmente una realtà assoluta che può superare i confini locali; rappresentare la finzione è l'occasione per osservarla.

Sulla scena, proprio perché spazio delimitato, è possibile ricreare anche quanto apparentemente sfugge alla ragione; è possibile cioè ricreare le emozioni, i sentimenti, le passioni. Il teatro diventa la macchina che seduce, e in questo senso il luogo chiuso del piacere (labile da sempre il confine fra teatro e postribolo), ma contemporaneamente è anche l'ambulatorio chirurgico della vita, il salotto vorrei dire (se non sembra troppo riduttivo) di una seduta psicoanalitica – con tutte le conseguenze didattico-propagandistiche che ne scaturiscono.

Questa doppia potenzialità del teatro, la *seduzione* e la *conoscenza* – già presagita dagli stessi drammaturghi spagnoli nell'opposizione consapevole di *sentidos* e *intendimiento*⁹⁶ – si ritrova in due momenti caratteristici della *comedia nueva* che tanto piacciono anche all'estero: l'intrigo e l'inconscio. L'intrigo, perché capace di elaborare meccanismi stupefacenti e inattesi (ecco la seduzione) e insieme organizzare relazioni sociali che nella riproposizione esasperata degli ingranaggi della vita civile offrono l'esplicitazione delle sue regole (ecco la conoscenza). L'inconscio, invece, si rivela soprattutto attraverso le sue manifestazioni più antisociali – ovvero 'effeminate', nel significato che gli attribuisce la cultura antica (dove il *vir* è colui che preserva il sistema, con le armi, il potere, le leggi, l'onore) – come l'innamorarsi, dare sfogo alle proprie pulsioni, perdere il senso della realtà: salire insomma sulla barca dei folli. La follia, e in modo meno estremo l'amore, proprio per la sua opposizione al quotidiano *seduce* e insieme, in quanto rappresentata e quindi strutturata, permette di far *cono-*

⁹⁶ *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp. 47-48; opposizione che per esempio ricorre in una raffinata sticomitia del fortunatissimo *Giasone* di Cavalli (libretto di Cicognini anch'esso forse su modello spagnolo): ERCOLE Chi segue il senso alla ragion diè bando. – BESSO Il senso è la ragion di chi lo segue. – ERCOLE Fu sempre il senso alla ragion nemico. *etc.* [I, 1].

scere allo spettatore quanto è percepito proprio come meno conoscibile, appunto *inconscio*⁹⁷.

Sull'altro versante, la commedia di situazioni con il suo esasperato elemento d'intrigo trova il punto di forza nelle ambientazioni di cappa e spada, che non partecipano ovviamente solo delle compiaciute costruzioni, ma anche della possibilità di usare i meccanismi costruttivi della trama per raccontare il desiderio. La *comedia nueva* spagnola, con la sua ambientazione quotidiana (la cappa e la spada identificano l'abito di tutti i giorni che il gentiluomo spagnolo indossa per uscire) e insieme con il suo usare l'inafferrabilità dei sentimenti per oliare la razionalità di un intreccio costruito al millimetro, si rivela un *microcosmo* che identifica perfettamente la mentalità dell'uomo barocco, a prescindere dai confini nazionali.

Per non uscire dal luogo teatrale potrei dire che gli stessi macchinari scenici e gli stessi artifici prospettici sono un'altra risposta possibile per identificare con un'immagine la *Weltanschauung* del secolo. L'intreccio della trama e le pulegge sagomate suscitano ammirazione per le suggestioni che riescono a creare, e insieme quale prodotto sofisticato della ragione; ma prima di tutto hanno uno scopo: ingannare e quindi nutrire l'immaginario emotivo. La seduzione e la conoscenza – sono queste le due parole chiave – si articolano entrambe su due livelli: dapprincipio su un piano tecnico-artigianale (mi stupisco, per un volo o uno scambio di persona, e tuttavia posso anche apprezzarne le tecniche di elaborazione e quindi comprenderle); quindi su un piano più direttamente emotivo (piango o rido per i contenuti di un testo o la recitazione di un attore e conseguentemente ne assimilo i significati come le emozioni me li hanno trasmessi).

La 'commedia' che abbraccia il buffo e il nobile, il dolce e l'amaro, il peccato e la rettitudine, la ragione e la follia, questa commedia è la vera essenza dell'epoca, e pertanto può trasmigrare liberamente da nazione a nazione⁹⁸. È una commedia che per noi

⁹⁷ Prezioso in questo senso il contributo di V. Pompejano, *Seduzioni e follie. Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Fasano, Schena, 1990, anche dal punto di vista bibliografico.

⁹⁸ Il pregio e insieme il limite di un testo fondamentale come J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Análisis de una estructura histórica*, Sant Joan Despí (Barcelona), Ariel, 1975; tr. it. *La cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985 è appunto nell'aver esteso *sic et simpliciter* a tutta l'Europa il pensiero barocco che ha caratterizzato la Spagna. Apprezzabile di quel lavoro, oltre alla profondità critica, è l'aver riconosciuto la prerogativa migratoria della cultura seicentesca – certamente è in questi anni che si consolida l'idea di Occidente – ma proprio il taglio ispanocentrico rischia di trascurare aspetti meno 'iberici' dell'arte e del pensiero: uno fra tutti, proprio il dramma per musica che nella stessa modalità migratoria tanto significa e spiega l'uomo barocco.

moderni forse partecipa troppo, anche nella terminologia, di un'idea di comicità divertita, a volte poco raffinata, e pertanto patisce l'indifferenza di una cultura, quella attuale, che riconduce il riso all'imbecillità e fondamentalemente teme il sincretismo, sincretismo che – sciagura per l'odierna cultura – sfugge le etichette e rende le idee turgide e sempre troppo ingombranti. Cosa rimane del teatro seicentesco francese, se non la nobiltà ingessata delle tragedie di Corneille o Racine? Cosa rimane del teatro spagnolo, se non qualche incupito allestimento della *Vida es sueño*? Cosa rimane delle *Fairy Queens* d'Oltremanica se non angosciati Amleteri doverosamente liberati delle bassezze di becchini inopportuni? E soprattutto cosa rimane della nostra commedia all'improvviso, dei nostri drammi per musica seicenteschi? Niente. O le manipolazioni cerebrali e gratuite di qualche regista alla moda. Che è lo stesso di niente.

APPENDICE. [Giuseppe Domenico Biancolelli], *L'impegno di un acaso*⁹⁹

Personaggi:

Arlecchino Valerio Orazio Ottavio Isabella Eularia Diamantina
 [Bruscolo] [Fabio] [Alvaro] [Enrico] [Ippolita] [Laura] [Tranquilla]

Scenario:

In questa prima scena il mio signore [Valerio] mi racconta la conversazione che ha avuto con una dama [Isabella] che non ha voluto scoprirsi; gli domando che cosa vuol farne della bella tenebrosa sempre avvolta nel suo manto.

Arriva Orazio e dice di avere una lettera da recapitare a Diamantina; io m'incarico di consegnargliela. Busso alla sua porta; dopo una scena di fantasia gli presento la lettera e le dico che è da parte del signor Ottavio [*recte* Orazio]. Lei mi strappa la lettera con disprezzo, io vado in collera e chiedo perché mi ha preso la lettera con tanta arroganza e quella risponde: «Perché lo voglio» e mi dà un ceffone; gli dico che mi deve rispettare in quanto servitore di Valerio; mi bastona.

In questa scena arrivo con le stampelle e avvolto nelle bende; faccio lazzi per l'accaduto con il mio signore Valerio e con Orazio; racconto loro l'accaduto dell'ambasciata; s'irritano e ciascuno promette di vendicarsi, pretendendo di essere stati offesi nella mia persona; loro escono ed io dico: «questi smidollati non sanno battere che sulla schiena dei loro servitori».

Conduco Valerio, il mio signore, nelle camere d'Ottavio; si profondono in complimenti.

Arrivo in questa scena con Valerio, dicendogli che due donne coperte dai loro mantelli e molto afflitte si sono rifugiate nella sua casa; e che m'hanno pregato di vedere in strada se non sono state seguite da un vecchio; [dico inoltre] che essendosi un po' aperto il manto di una delle due donne, avrei creduto di riconoscere Diamantina, che mi aveva preso a bastonate, e che certamente l'altra è Eularia, la sua padrona; ecco l'occasione di vendicarsi; Valerio me lo proibisce e mi ordina di andare da parte sua ad avvertire Ottavio della situazione; io rispondo: «Ma se l'ultima volta, solo a nominarvi in quella casa mi hanno colpito in testa, cosa mi capiterà ora?»; egli mi riprende e m'ordina di partire e di ritornare in quel luogo; «Non dipende da me – gli dico – ma dalla volontà d'Ottavio e dei suoi servi.» «*Presto* [in italiano] – mi dice – corri, vola, cosa fai ancora qui?» «Penso – gli dico – che farei meglio ad andare dal chirurgo per avvertirlo a star pronto perché vado a farmi malmenare: spero che troverà in me un buon cliente»; [Valerio] se ne va.

⁹⁹ Lo Scenario di Biancolelli è raccontato in prima persona da Arlecchino, nella parte del *gracioso*. Traduco il francese di Gueullette, senza la pretesa di ricostruire il perduto italiano originale di Biacolelli; sotto i nomi dei personaggi indico i corrispondenti di *Armi e amori*.

Isabella, coperta dal manto, mi chiede quale successo abbia avuto il litigio del mio signore; rispondo che non so nulla, che non ho tempo di trastullarmi con lei, devo correre a farmi dare un paio di bastonate.

In questa scena entro dicendo che si combatte in strada; per lo spavento mi ritrovo accasciato su una sedia; arriva Isabella; la faccio entrare nello stanzino; sopraggiunge Eularia; la nascondo dietro la tappezzeria; in seguito Ottavio mi chiede dove sia Eularia e gli dico: «Chi cercate? la vera o la falsa? la buona o la cattiva?»; quindi gli mostro dove sono entrambe e la commedia finisce.

SUMMARY

The famous *Barberiniane* festivities of 1656 dedicated to Queen Cristina of Sweden included amongst other items a staging of *L'armi e gli amori*, with a libretto by Giacomo Rospigliosi and music by Marco Marazzoli. The subject of the opera reuses a cloak-and-dagger comedy by Juan Peréz de Montalbán, *Los empeños que se ofrecen*: a little-known title today but one that had an extraordinary success throughout Europe. Already adapted by two of the most celebrated comedies of Calderón, *Dama duende e Casa con dos puertas*, it enjoyed numerous French remakings, including those of Th. Corneille and later of Boursault, which became ultimately reference points for the English authors Ravenscroft and Centlivre. In Italy, beyond Rospigliosi's *dramma per musica*, is numbered a prose translation of Bentivoglio and a scenario by Biancolelli, later performed mostly in France. A comparison of the alterations which the subject underwent at various times during its migrations (a fate common to very many other Italian libretti of Spanish origins) affords an opportunity to better penetrate the thought and culture of seventeenth-century theatre.