

ROBERTO CIANCARELLI

VESTIRE A ADORNARE I TESTI, SEPARARE
«AURUM E STERQUILINIO». ANNOTAZIONI SU
RIELABORAZIONI E ADATTAMENTI DEL
REPERTORIO SPAGNOLO A ROMA

ESTRATTO

da

LA *COMEDIA NUEVA* E LE SCENE ITALIANE NEL SEICENTO

Trame, drammaturgie, contesti a confronto

A cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco



Leo S. Olschki Editore
Firenze

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

461

LA COMEDIA NUEVA
E LE SCENE ITALIANE
NEL SEICENTO

Trame, drammaturgie, contesti a confronto

a cura di

FAUSTA ANTONUCCI e ANNA TEDESCO



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVI

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

461

LA COMEDIA NUEVA
E LE SCENE ITALIANE
NEL SEICENTO

Trame, drammaturgie, contesti a confronto

a cura di

FAUSTA ANTONUCCI e ANNA TEDESCO



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVI

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Questo volume è stato pubblicato grazie a un finanziamento del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere dell'Università Roma Tre sui fondi della ricerca "Trame intertestuali e circolazione di testi fra Spagna e Italia (con particolare riguardo al Siglo de Oro)" diretta da Fausta Antonucci, e a un contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo.

ISBN 978 88 222 6475 6

ROBERTO CIANCARELLI *

VESTIRE E ADORNARE I TESTI, SEPARARE
«AURUM E STERQUILINIO»

ANNOTAZIONI SU RIELABORAZIONI E ADATTAMENTI
DEL REPERTORIO SPAGNOLO A ROMA

Mi occuperò di Roma, di alcune rielaborazioni manoscritte inedite (e in gran parte sconosciute) dal repertorio spagnolo che sono conservate nell'Archivum Romanum Societatis Iesu, in una raccolta che comprende diversi rifacimenti, alcuni dei quali ho avuto modo di segnalare già in passato.¹ Tra le fonti manoscritte di cui fornisco documentazione in questa occasione, una in particolare, lo anticipo, intitolata *Tanto fa la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore*, di anonimo, che ha come intestazione l'anno, il 1659, e l'indicazione della provenienza, ovvero «di compagnia spagnuola», rappresenta una rara, preziosa testimonianza di un testo disteso di formazione spagnola o mista romana-spagnola destinato ad essere rappresentato nei teatri cittadini. Una fonte particolarmente significativa perché si tratta di un rifacimento de *Las manos blancas no ofenden*, unico esempio, per quanto mi consta, di rielaborazione italiana di questa commedia palatina di Calderón del 1640.

Prima di dar conto di questo e altri rifacimenti collegati ai teatri romani del tempo, alcune indicazioni preliminari. Quando si parla di traduzioni, rielaborazioni, *collages* di frammenti ricombinati e reimpastati o, come indicano gli stessi autori del tempo, di «suggetti viziati e scomposti» ricavati dagli originali spagnoli, non soltanto credo occorra domandarsi chi siano gli autori di questa sterminata produzione, chi sia che traduce (peraltro,

* «Sapienza» Università di Roma.

¹ *Opere Sceniche Diverse In Prosa*, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N. N. 398-404. Per quanto riguarda le rielaborazioni e i rifacimenti dal teatro del Siglo de oro conservati nell'Archivum, rimando a ROBERTO CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 107-124 e pp. 154-161.

come a ragione più volte è stato autorevolmente indicato, nell'Italia del Seicento tutti fanno a gara a tradurre dal teatro spagnolo, accademici, cavalieri, comici professionisti, uomini di chiesa, avventurieri, 'maneggioni'); la domanda, la più ovvia, la più banale che va fatta, è la seguente: perché si traduce? e perché così tanto? Si traduce per un ventaglio di motivi che sono stati ampiamente esplorati e non è il caso qui di ripetere. Vale tuttavia la pena soffermarsi sul fatto che si traduce, si rielabora, si adatta dal repertorio spagnolo per una ragione semplicissima: perché le *troupes* del teatro professionistico, così come le imprese teatrali di dilettanti e accademici 'sistematici', hanno bisogno di novità e dunque si appropriano e saccheggiano di tutto: dalla novellistica ai trattati di botanica, astronomia o scienza militare, dalle invenzioni di Plauto e Terenzio ai capolavori del Tasso e dell'Ariosto, che sono altrettante fonti repertoriali trasformate in materiali di lavoro, altrettante fonti «sconciate» e scorporate in frammenti per esser poi affidate alla vita della scena e destinate a ulteriori variate possibili combinazioni. Gli scrittori accademici si comportano non diversamente dagli attori delle imprese professionistiche che curano le loro aree di competenza, le loro parti in commedia, i loro generici, selezionando materiali più vari. Fin qui tutto assodato e risaputo. Occorre allora soffermarsi su un ulteriore aspetto che riguarda il repertorio, un aspetto che diventa evidente, di un'evidenza palmare, quando si studia un sistema teatrale come quello romano del Seicento che è caratterizzato, in particolare, da una produzione teatrale sommersa e disseminata (da una produzione sterminata di opere a stampa, così come documentano ampiamente i cataloghi di Saverio Franchi, e da una produzione altrettanto sterminata di materiali teatrali, di miscellanee, di scenari, generici e zibaldoni manoscritti).²

² Si fa riferimento a SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988 e Id., *Le impressioni sceniche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994. Sul fenomeno della concentrazione a Roma di materiali dell'improvvisazione che è documentato da depositi sterminati di fonti manoscritte (in particolare dalle raccolte di BASILIO LOCATELLI, *Della scena de' soggetti comici di B. L. R. Parte Prima. M.D.C.XVII*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. F. IV. 12, Cod. 1211 e di B. LOCATELLI, *Della scena de' soggetti comici et tragici di B. L. R. Parte Seconda. M.D.C.XX.*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. F. IV. 13, Cod. 1212, dalla *Raccolta di Scenari Più Scelti d'Istrioni Divisi in Due Volumi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Racc. Corsiniana, Mss. 45. G. 5 e 6, recentemente pubblicata in edizione bilingue: *Scenari più scelti d'istrioni. Szenarien aus der Sammlung Corsiniana, Italienisch-Deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso*, a cura di S. Hulfeld, Göttingen, Vienna University Press, 2014, da quella di *Ciro Monarca. Dell'opere regie*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 4186 o da quelle conservate alla Biblioteca Vaticana di Roma, Codice Vaticano Latino 10244 e Codice Barberiniano Latino 3895, parzialmente edite da ANNA MARIA TESTAVERDE, *I Canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007 (cui si rimanda anche per la relativa bibliografia), si veda R. CIANCARELLI, *Teatri di Maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 38-42.

Posare lo sguardo sulla dismisura di questa produzione teatrale consente di individuare aspetti significativi delle architetture del repertorio e delle sue stratificate proporzioni. Quello che va considerato preliminarmente è che, in un contesto teatrale come quello romano del Seicento, la nozione corrente e comunemente condivisa di repertorio come ‘insieme di opere’ appare insufficiente e inadeguata. Quello che si ricava analizzando il repertorio romano del tempo è l’esistenza di ulteriori stratificazioni, di ulteriori livelli, un «misto e composto», per usare una formula del tempo coniata da Francesco Andreini, di «azioni intrecciate, d’episodi, di peripezie e di riconoscizioni», di frammenti e scritture che possono essere isolate e individuate e formano per l’appunto l’intelaiatura dei testi. Le opere sceniche del Seicento romano sono per la maggior parte il risultato di variate combinazioni di montaggio che interessano, come è ovvio, temi e moduli costitutivi della tradizione drammaturgica (travestimenti, beffe, burle, «motti, facezie, inganni, groppi e bizzarrie», equivoci di identità, *enredos*, riconoscimenti etc.) ma che sono organizzate anche secondo schemi e nuclei regolati con criteri espliciti e sistematici, veri e propri formulari disposti in sequenze che, ogni volta ricomposti e riassemblati, garantiscono una produzione seriale, così come avviene in particolare per le Zingaresche, le Giudiate o per le cosiddette «Magiche operazioni». Si tratta di combinazioni di montaggio che riguardano in particolare stampi, calchi, microunità, chiavi comiche, lazzi, pezzi chiusi che possono essere dunque spostati e ricuciti su differenti trame. Credo possa essere utile fornire un esempio a questo proposito: la chiave di commedia del «creduto morto», che di regola è correlata a quella del «perduto ritrovato», compare a Roma in differenti tipologie sceniche, nell’opera in musica (basti ricordare Coliello e Frittellino alla ricerca dei genitori perduti nel *Chi soffre spera* di Rospigliosi) ma anche nelle farse e nelle raccolte di scenari. Nel repertorio pulcinellesco, come è noto, un lazzo ricorrente prevede che Pulcinella ubriaco, pianto per morto, all’improvviso si rianimi provocando svenimenti a catena e altrettanti «creduti morti».³ Il «creduto morto» che, vale appena la pena ricordarlo, è una chiave di commedia che attraverso mutazioni, alterazioni e variazioni, arriva ad annoverare, tra Seicento e Novecento, esempi particolarmente significativi, è a tal punto sfruttato nel teatro del tempo che lo scrittore Pietro Susini, come ci informa Salomé Vuelta nella monografia che gli ha dedicato, rassicura

³ Si veda al proposito quanto documentato da NICOLETTA CAPOZZA, *Tutti i lazzi della Commedia dell’Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino, 2006. Per i lazzi di Pulcinella si rimanda alla documentazione offerta in *The Commedia dell’Arte in Naples. A bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck e Th. F. Heck, Lanham, Md.-London, Scarecrow Press, 2001, 2 voll.

Leopoldo de' Medici sulle sue condizioni di salute ricorrendo alla citazione del lazzo dell'«enamorado in commedia quand'è creduto morto».⁴

Una chiave di commedia meno abusata e corriva che interessa le rielaborazioni manoscritte romane di cui mi occupo, uno stampo comico sottile e inaspettato per queste scritture che si moltiplica di commedia in commedia, ha a che fare invece con il tema della «vista interiore», dei «poteri della mente», come avremo modo di vedere più avanti in uno dei testi della raccolta.

Questi pezzi chiusi, queste microunità, vanno considerate come altrettante matrici costruttive che si ripetono e si riproducono di opera in opera e creano una complessità di risonanze, una densità di relazioni che funziona per lettori e spettatori del tempo come un gioco di echi la cui efficacia è legata proprio alla imprevedibilità di ogni nuova combinazione. Questa modalità di composizione dei testi è compiutamente documentata nelle rielaborazioni manoscritte romane in cui spesso si alternano parti mimetiche e diegetiche, in cui dialoghi e parti distese sono intrecciate a digressioni e narrazioni o a intere scene sciolte in argomento. Uno schema compositivo ricorrente in queste rielaborazioni prevede ad esempio cesure e sospensioni dell'azione attraverso intermezzi comici i cui protagonisti sono maschere romane o romanizzate come Pulcinella e Finocchietto, Pantalone e Graziano. Intermezzi che non sono distesi in dialoghi ma, di regola, designati con la formula «fanno scena a lor modo». Si tratta dunque di parti di pertinenza degli attori, correlate alle loro drammaturgie e ai loro pezzi chiusi, che rappresentano altrettanti indizi di assimilazioni, di adattamenti, di intrecci e incroci tra differenti tradizioni sceniche. Un ulteriore esempio, in questa prospettiva, riguarda le mutazioni e trasformazioni di stato dei personaggi comici: in questi manoscritti il *gracioso* è destinato a diventare un paggio romanesco, così come avviene ad esempio anche nella produzione a stampa di Arcangelo Spagna,⁵ o a trasformarsi in uno dei tanti garzoni che affollano le scritture comiche romane del tempo, o, così

⁴ SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013, pp. 20-21.

⁵ Sul canonico viterbese Arcangelo Spagna (1636-1726) si veda quanto documentato da FAUSTA ANTONUCCI, *Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, in *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, a cura di F. Antonucci, Firenze, Alinea, 2007, pp. 13-35. Le commedie di Arcangelo Spagna presentano parti gravi affiancate da parti di servi napoletani come Cola Vroccolo (*Il tempo è galantuomo*), Cola Scappa (*Il segreto in voce*), Cola Scaramiello (*Il vero incanto è l'amore*), Micco (*Gli equivoci del nome*), Colambrogio (*Il finto astrologo*) o da servi e garzoni come Morlacco e Tonino (*La dama folletto*), Nencio Sgarra (*Il tempo è galantuomo*), Renzo Squarcia (*Il vero incanto è l'amore*), Gnaffo (*Il finto astrologo*), Titta Sciarra (*Il segreto in voce*) che appartengono ormai alla tradizione del nuovo teatro romano delle maschere.

come capita ai personaggi dell'aio o del vecchio servo che sono destinati ad essere rimpiazzati (questo è un salto di stato più significativo come si vedrà) dal Dottore o da Graziano o da Pantalone.

Questi procedimenti compositivi che sottintendono un radicale superamento di ogni forma di prescrizione classicista consentono di riconoscere una modalità di assimilazione della lezione poetica e drammaturgica di Lope de Vega che non è necessario correlare a forme di trasmissione diretta o indiretta, ma che ha a che fare piuttosto con un comune orientamento, con un criterio e con un principio guida condiviso. Non a caso il più importante tra gli scrittori romani del Seicento, Giovanni Briccio, nei primi decenni del secolo, in una rarissima dichiarazione di poetica, rivendica in maniera perentoria come unica misura del valore del nuovo teatro «tra tante invenzioni [...] solo quella che di vecchio non habbia odore». È il culto del nuovo che è condiviso e assimilato in tutta Europa.⁶

A partire da questi cenni preliminari sui caratteri distintivi delle scritture di cui mi occupo, posso allora risalire al titolo che ho adottato per questa relazione e che ho ricavato da una testimonianza di area toscana di un cronista pisano. Nella sua *Historia Academiae Pisanae* il Fabroni (o Fabronio) infatti, a proposito del suo conterraneo Giovan Battista Ricciardi, lo straordinario autore della saga comica del Trespolo, l'amico fedele di Salvator Rosa con il quale condivideva l'inimicizia feroce nei confronti del Bernini e del suo *entourage*,⁷ ricorda come Ricciardi nel trarre gli argomenti dagli

⁶ La citazione è tratta dall'edizione moderna de *La Tartarea* (Viterbo, Girolamo Discepoli, 1614) in LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettranti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 4. Occorre ricordare che i nuovi principi compositivi sono nel Seicento largamente condivisi e dunque non rappresentano l'appannaggio e la risorsa esclusiva dei *refundidores* romani. Basterebbe riferirsi a questo proposito alla testimonianza di Giovanni Cinelli riportata da NICOLA MICHELASSI – S. VUELTA GARCÍA, *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei (con un catalogo delle sue commedie)*, in *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2009, pp. 129-130. Il Cinelli nella sua *Toscana letterata* dà conto di come il poeta Mattias Maria Bartolommei per la sua opera *Le Gelose cautele* «tolta dallo spagnuolo» si fosse avvalso della collaborazione di una équipe di scrittori che si erano divisi i compiti, dall'elaborazione del soggetto, punto di partenza dell'intera operazione, alla stesura delle parti. Sui criteri adottati nella sua traduzione dal Bartolommei si veda anche quanto documentato da SILVIA CASTELLI, *Giacinto Andrea Cicognini: un figlio d'arte nella Firenze seicentesca*, in FLAVIA CANCEDDA – SILVIA CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, p. 71. Procedimenti di creazione collettiva che sottintendono analoghe modalità di scrittura combinatoria si registrano tra i dilettranti nei casi in cui le attività teatrali sono regolarizzate e sistematizzate. Ne fanno fede le pratiche di scrittura sperimentate dagli Intronati a Siena sotto la guida di Alessandro Piccolomini o quelle ad Ancona collegate a Prospero Bonarelli, solo per citare alcuni casi esemplari.

⁷ Al racconto delle vicende intercorse tra Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini e Ottaviano Castelli, contrappuntate da accuse reciproche testimoniate, come è noto, da Giovanni Batti-

scrittori spagnoli fosse solito separare preliminarmente «aurum e sterquilino», o per meglio dire, fosse solito setacciare e raccogliere l'oro dal «detamaio» degli originali, per poter poi rivestire e adornare adeguatamente col disteso le sue opere.⁸

Si tratta di un'indicazione oscura che lascia spazio a un ventaglio di possibili, controverse, interpretazioni. L'unica spiegazione che a me pare plausibile è quella che collego alla possibilità di considerare come la valutazione (peraltro spericolata e sbrigativa) del Fabroni delle fonti spagnole sia fondata su un criterio funzionale piuttosto che su un criterio estetico. Distinguere «l'oro dallo sterco» potrebbe equivalere a segnalare che occorre individuare procedimenti che possano risultare efficaci per il pubblico al quale vengono destinati. Cosa funziona, cosa va scartato negli originali spagnoli equivarrebbe allora a considerare cosa può conferire successo o insuccesso all'opera. Potrebbe apparire riduttiva e semplicistica come spiegazione ma vale la pena ricordare come a quest'altezza cronologica il criterio 'successo-insuccesso' rappresenti oramai l'unità di misura essenziale, il criterio fondativo del nuovo teatro e dunque val la pena tenerlo in debito conto.

La citazione del Fabroni permette anche di risalire alla fortuna scenica delle rielaborazioni spagnole a Roma, a quel flusso di opere che dalla Toscana, e da Firenze in particolare, migrano verso Roma fin dagli anni Cinquanta del Seicento e contribuiscono a decretare la fortuna di questo repertorio. È ben nota la rivendicazione dell'abate Ducci Guicciardini, il «pretazzolo» come lo definiva con spregio Salvator Rosa, che si vantava proprio con Ricciardi di aver fatto conoscere opere del Cicognini, di Susini e dello stesso Ricciardi che a Roma erano entrate stabilmente nel repertorio di alcune «conversazioni».⁹

sta Passeri (si veda al proposito G.B. PASSERI, *Vite di Pittori, Scultori, e Architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, Roma, Barbiellini, 1774, ristampa anastatica Bologna, Forni, 1999, p. 420), occorre aggiungere un ulteriore tassello. In occasione della morte di Ottaviano Castelli, Salvator Rosa compose una feroce satira carica di livore omofobo (un'ode in settenari e endecasillabi) che è conservata in due copie manoscritte alla Biblioteca Nazionale Centrale e alla Magliabechiana di Firenze. La segnalazione di queste fonti si deve a Isabella Molinari che le ha rinvenute e ne ha dato la trascrizione integrale. Si veda a questo riguardo I. MOLINARI, *Il teatro di Salvator Rosa*, «Biblioteca Teatrale», 49-51, 1999, pp. 226-229.

⁸ Si veda ANGELO FABRONI, *Historia Academiae Pisanae*, Pisa, G. Mugnaino, 1795, III, pp. 126-127, che a proposito delle modalità di composizione dei testi di Giovan Battista Ricciardi, in particolare *Le cautele politiche* e *Il Trespolo Barbieri*, annotava: «Multum ille tribuere solebat Hispanicis Scriptoribus, a quibus sumpsisse argumenta videtur, aurum e sterquilino colligens [...]».

⁹ L'attività di organizzatore di spettacoli a Roma dell'abate Marc'Antonio Ducci è documentata dalle lettere scambiate agli inizi degli anni Sessanta tra Rosa e Ricciardi riportate in *Lettere inedite di Salvator Rosa a Giovan Battista Ricciardi*, a cura di Aldo de Rinaldis, Roma, Fratelli Palombi, 1939 e da quelle scambiate tra lo stesso Ducci e Ricciardi segnalate da FILIPPO

Vediamo dunque finalmente più da vicino queste fonti manoscritte finora soltanto menzionate. La prima di cui do conto, come anticipato, è *La famosissima Opera intitolata Tanto fa la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore* (di compagnia spagnola) ricavata da *Las manos blancas no ofenden* di Calderón, che rappresenta un documento significativo dal momento che le notizie che possediamo sulle compagnie spagnole e sul loro repertorio a Roma sono per la maggior parte prive di riferimenti circostanziati, vaghe e imprecise.¹⁰

Tanto fa la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore è una rielaborazione tutto sommato fedele dell'originale di Calderón.¹¹ Alcune

MARIOTTI, *Il teatro in Italia nei sec. XVI, XVII, XVIII, curiosità e notizie storiche corredate di molti documenti inediti*, autografo inedito, Firenze 1874-1886, II-III/454-456, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La varietà di opere manoscritte cavate dallo spagnolo presenti a Roma negli archivi privati delle famiglie e negli archivi religiosi dà conto di un repertorio i cui confini sono destinati continuamente a dilatarsi per le scoperte e i ritrovamenti che si susseguono. Segnalo in particolare, tra tanti possibili esempi, il testo manoscritto di Marcantonio Romagnesi, detto Cinzio dei comici Confidenti, *Amare e fingere, opera trasportata dall'idioma Spagnuolo*, Archivio Doria Pamphilj, fondo mss. 417, cc. 1-51.

¹⁰ Fa eccezione la documentazione relativa alla rappresentazione di *Ni amor se libra de amor* di Calderón, un testo palatino con musica pubblicato nel 1664 e rappresentato, come ha documentato MARIA GRAZIA PROFETI, *Testi per musica di Calderón in Italia: Ni amor se libra de amor e El Faetonte*, in EAD., *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 155-159, al palazzo di Spagna dell'Ambasciatore di Spagna nel 1682. Del testo si conserva il riassunto diviso in scene con le arie spagnole tradotte e uno scenario tradotto stampato per l'occasione della rappresentazione. Si veda al proposito quanto documentato da S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 546-547. Per il resto, delle attività delle compagnie spagnole a Roma sopravvivono poche notizie, sempre le stesse: notizie di proibizioni e divieti, di incidenti diplomatici intervenuti ad attori e attrici spagnoli di passaggio a Roma, o notizie altrettanto rare e frammentarie che si ricavano dalla documentazione relativa ai teatri, in particolare il Teatro Capranica e il teatro del principe Lorenzo Onofrio Colonna. Cfr. al riguardo R. CIANCARELLI, *Teatri di maschere*, cit., pp. 12-25.

¹¹ *La famosissima Opera intitolata Tanto fa la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore* (di compagnia Spagnola, 1659), in *Opere Sceniche Diverse in Prosa*, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N. N. 398, cc. 204r-222v, è, secondo la mia attribuzione, la rielaborazione della commedia di Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden* (1640 ca.). La commedia, pubblicata per la prima volta nella *Parte novena de Comedias nuevas escogidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657) fu poi inclusa nell'*Octava parte de Comedias de Calderón* edita da don Juan de Vera Tassis (Madrid, Francisco Sanz, 1684). Il testo risale in realtà al 1640 quando fu rappresentato dinnanzi «a Sus Magestades en el Salon de Su Real Palacio» (si veda al riguardo MARÍA SANHUESA FONSECA, *Laurela y Serafina. La música en Amar sólo por vencer (María de Zayas) y Las manos blancas no ofenden (Calderón)*, in *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000, a cura di I. Arellano Ayuso, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 827-837: 828). Ho dato notizia del ritrovamento di questo manoscritto e dell'attribuzione della fonte calderoniana anche nel *Dossier: Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. La città che recita. Con un «Campionario» di documenti inediti*, parte terza, a cura di R. Ciancarelli e L. Mariti, «Teatro e Storia», XXIX, 36, 2015, pp. 224-243, in cui ho curato la trascrizione del primo atto dell'opera.

scene nel manoscritto sono scorciate, alcuni personaggi riadattati, come ad esempio il personaggio del Dottore che nel testo romano sostituisce il *viejo* Teodoro, aio del principe Cesare, e Pantalone che sostituisce il *criado* Lidoro al servizio della principessa Serafina. A questo proposito occorre notare come, per una unica e sola volta nei repertori romani del Seicento, le maschere di Pantalone e del Dottore siano spogliate di ogni loro caratteristica e ridotte in questo manoscritto all'archetipo essenziale di vecchi: eliminati i lazzi, il dialetto, il loro repertorio. Pantalone è privato di quel marchio di identificazione che è collegato alle sue caratteristiche di base di «mercante vecchio veneziano» a partire dalle quali possono essere registrate eventuali variazioni o ulteriori determinazioni. Le qualità comiche del Dottore, o per meglio dire delle famiglie di dottori romanizzati (Cola, Graziano, Coviello) che fin dalle tradizioni di nascita si caratterizzano per duttilità e promiscuità, per requisiti che contribuiscono a far fiorire un mosaico di adattamenti che comunque non alterano le loro caratteristiche di base (ovvero l'esibizione di saperi e di scienze rimasticate che si tramutano sempre in comici spropositi), sono qui cancellate. Difficile trovare una spiegazione che renda ragione di questa artificiosa, problematica assimilazione che forse potrebbe essere collegata a esigenze contingenti scaturite da una riorganizzazione della compagnia spagnola a Roma oppure alla decisione del committente romano di impiegare per l'occasione attori locali specializzati nelle parti di Pantalone e del Dottore.

Per quanto riguarda la trama, sia nel manoscritto che nell'originale di Calderón, la vicenda si snoda a partire da un nucleo centrale, dagli avvenimenti collegati alla presenza del *galán* Federico alla corte di Serafina a Belfiore, una contea padana in cui Federico si trova insieme a vari altri pretendenti alla mano di Serafina. Nel corso di feste e celebrazioni in onore di Serafina, Federico è l'unico, tra tanti pretendenti, una volta divampato un incendio rovinoso a palazzo, a non fuggire, a non cercare di mettersi in salvo, è l'unico che sfidando le fiamme presta soccorso a Serafina che ha perso i sensi, la porta in salvo e per conservare una traccia, l'impronta di quel gesto coraggioso e di quell'intimità, le sottrae una catena, una gioia che le pende dal collo. Questa vicenda è solo e sempre raccontata. È raccontata varie volte a partire dal I atto e dalla *primera Jornada*, quando a Milano Federico rivela al suo amico Fabio di essere ancora innamorato di Serafina e che intende recarsi da lei per svelarle cosa è accaduto durante l'incendio. Mentre Federico parla con Fabio, la sua compagna Lisarda lo ascolta di nascosto, irrompe sulla scena, gli strappa di mano la collana e poiché Federico ha manifestato l'intenzione di recarsi da Serafina per dichiararle il suo amore, finge di gettare la collana nel fiume. In realtà medita vendetta: intende anche lei recarsi a corte da Serafina per ostacolare i piani di conquista

di Federico. In effetti Lisarda, travestita da uomo, si presenterà da Serafina spacciandosi per il principe Cesare, un suo cugino che nessuno conosce poiché vive segregato, soffocato dall'affetto della madre, nella sua reggia.

A specchio si dipana la vicenda di Cesare, il quale a sua volta, nel suo palazzo, ha avuto modo di vedere, senza essere visto, Serafina in visita a sua madre e se ne è perduto innamorado. Su consiglio di Teodoro suo maestro (il Dottore nel manoscritto) escogita un piano di conquista: metterà a frutto la sua femminilità, la sua delicatezza e proverà a conquistare Serafina travestendosi da damigella, cambiando identità e presentandosi come Celia, seguendo così gli esempi illustri che Calderón non manca di citare, come Achille e Deidamia, Giove e Europa, Medoro e Angelica, cui si aggiungono nel testo romano Ercole e Iole. Da questo momento in poi tutti si ritroveranno alla corte di Serafina dove si susseguiranno colpi di scena, scambi di persona, confronti, millanterie, tutti contro tutti fino al felice scioglimento finale.

Un labirinto intricatissimo, come a ragione ha indicato in un suo saggio Santiago Fernández Mosquera,¹² un labirinto di storie e di vicende intrecciate, di simmetrie a chiasmo e a specchio, di incongruenze a fatica poi dipanate (perché Federico tarda a svelare la vera identità di Lisarda?) come capita quando assistiamo a un giallo e qualche rivolo non si controlla più, non si riesce più a riannodarlo. Un intrico di azioni e sottotesti correlati, di ridondanze, di ripetizioni (Federico la sua vicenda la racconta perlomeno tre volte), un groviglio inestricabile da cui affiora, da cui comunque scaturisce lo straordinario ritratto del personaggio del principe Cesare, col profilo della sua identità sessuale, della storia dell'educazione materna, con le torture del soffocante affetto ricevuto, la sua malinconia, la sua voce che ha registri delicatissimi, ambigui, seducenti, un personaggio che sembra fatto apposta per alimentare l'interesse degli studi di genere.¹³ Un personaggio che Calderón stesso sembra maneggiare con cautela: Cesare nei panni di Celia rivendica continuamente la sua virilità, con atteggiamenti incongrui e inutilmente animosi e con una esagerata reattività, destinato comunque

¹² SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Travestismo cruzado. El doble disfraz en Las manos blancas no ofenden de Calderón*, in *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e-XXI^e siècles: regards trans-génériques et transhistoriques*, Actes du Colloque International des 3 et 4 juin 2010, Université Lumière Lyon, a cura di N. Dartai-Maranzana e E. Marigno, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, pp. 67-83.

¹³ Si veda a questo proposito il saggio di ROSA ALMOGUERA – KATE REGAN, *La orquestación de realidades: Las manos blancas no ofenden de Calderón de la Barca*, in *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación internacional Siglo de oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002, a cura di M.L. Lobato e F. Domínguez Matito, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 211-217.

a sedurre Serafina proprio con quella grazia che caratterizza il fondo della sua personalità.

Un labirinto di vendette, tradimenti, di feroci competizioni per l'onore e per l'amore, di nodi attorcigliati che si districano a fatica con gemme incastonate e disseminate lungo il percorso: nella *primera Jornada* e nel primo atto del manoscritto, ci si imbatte in quella che potrebbe essere definita una esperienza di 'realtà aumentata' (un caso di percezione potenziata, per rubare una formula cara agli studiosi di realtà virtuali, digitali, multimediali) ovvero la percezione di due eventi simultanei e sovrapposti: il naufragio di Lisarda nel Po in burrasca e in contemporanea la caduta da cavallo del principe Cesare, entrambi in procinto di raggiungere la corte di Serafina, ognuno all'insaputa dell'altro e per proprio conto. A questo evento simultaneo assistono sbigottiti, attoniti, Serafina, Federico e i dignitari di corte incapaci per un istante di reagire e di imbastire i soccorsi (cc. 218v-220v). Il lettore/lo spettatore ha in questo caso il compito o, per meglio dire, la possibilità di elaborare il montaggio della scena, può decidere cosa seguire, quali dettagli valorizzare, dunque un caso esemplare in cui si materializza l'insegnamento di Ejzenštejn che assegna allo spettatore il privilegio dell'elaborazione definitiva del montaggio.¹⁴

Ma andrebbe anche ricordata la catena di travestimenti che si raddoppiano e si moltiplicano per effetto della commedia in commedia, come ad esempio il caso in cui Celia/Cesare per una serie di circostanze viene invitato da Serafina a fingere di essere Cesare stesso (cc. 258v-259r). Travestimenti che, come vedremo più da vicino nelle altre rielaborazioni, non potevano non produrre peculiari, significativi cortocircuiti di senso per il pubblico romano. Vanno infine segnalate le didascalie che nel manoscritto riguardano gli intermezzi comici: il secondo atto si apre con l'indicazione di una *Scena di Pantalone e la serva* (c. 223r), ma Pantalone non è ormai più personaggio comico; ancora nel secondo atto compare la didascalia *Comiche trasformazioni* (c. 251v) che in questo caso potrebbe alludere al travestimento del principe Cesare e alla sua ostentata virilità che insospettisce Serafina. All'inizio del terzo atto sono segnalati *Lazzi dottore e servo* (c. 249v).

Le altre due fonti conservate all'Archivum Romanum di cui do conto sono intitolate *Amare e non saper chi* e *La Rotomilda*.¹⁵ Entrambe di anonimo,

¹⁴ Si veda anche quanto indicato da S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Travestismo cruzado*, cit., p. 80. Un episodio analogo di un naufragio che si intreccia in simultanea a un incidente causato da un cavallo imbizzarrito compare in FRANCISCO LEIVA RAMÍREZ DE ARELLANO, *Cueva y castillo de amor*, in *Parte XLIII de Comedias nuevas Escogidas*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1678. Desidero ringraziare per questa segnalazione il collega Diego Simini.

¹⁵ *Amare e non saper chi*, opera scenica, di anonimo, in *Archivum Romanum Societatis*

risultano essere rielaborazioni da *Il finto paggio ovvero amare e non sapere a chi* del veneziano Francesco Stramboli, che a sua volta, così come ha indicato Katerina Vaiopoulos in un suo studio, ricava temi e argomenti da *El lacayo fingido* e da *Amar sin saber a quién* di Lope de Vega.¹⁶ I temi esplorati da Stramboli nell'opera a stampa sulla scorta delle fonti spagnole sono quelli relativi ad «amore opera a caso», ad «amare qualcuno di cui non si conosce l'aspetto fisico». Nella commedia di Stramboli, e analogamente nei due manoscritti, la vicenda si snoda a partire dalla passione che si impadronisce della principessa Rotomilda non appena veduto un ritratto del re Celiandro, il promesso sposo di sua sorella Alessandra. Se ne innamora al punto da travestirsi da paggio (che prenderà poi il nome di Forsennato) e convincersi a lasciare il proprio regno per entrare in incognito al servizio dell'amato. Il sentimento di Rotomilda è ricambiato dal re che, a sua volta, avendo per caso visto un suo ritratto, avvampa d'amore e non sa come sfuggire alla promessa di matrimonio fatta ad Alessandra. Sarà proprio il paggio Forsennato/Rotomilda, il «pollastrotto senza nimmemo un pilo», così come lo definisce Pulcinella,¹⁷ a organizzare, nuovamente solo per una notte nei panni di Rotomilda, un incontro notturno tra lei e il re e tra la sorella e lo spasimante Alfonso che la principessa ritiene essere il re. Un incontro suggellato da promesse d'amore che lasciano poi spazio allo scioglimento degli equivoci e al lieto fine.

Dalla relazione tra i due manoscritti romani e l'opera a stampa di Stramboli, da questa singolare triangolazione, scaturiscono indicazioni significative che riguardano le parti comiche. I personaggi di Finocchietto, lacchè romanesco della principessa Alessandra, e di Pulcinella, buffone del re, dell'opera a stampa di Stramboli, che corrispondono a Forsennato e Pulcinella del manoscritto *Amare e non saper chi* (per i quali sono previste in prevalenza scene a soggetto che consistono in burle di cui sono vittime designate) diventano Piccariglio buffone e Brighella servo nella *Rotomilda*. Per quanto riguarda Brighella, val la pena segnalare che si tratta dell'unica volta in cui questa maschera compare nei repertori romani del tempo.¹⁸

Iesu, Opp. N. N. 399, cc. 284v-317r; *La Rotomilda*, di anonimo, in Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N. N. 400, cc. 309r-344v.

¹⁶ FRANCESCO STRAMBOLI, *Il finto paggio ovvero amare e non sapere a chi*, Bologna, per G. Longhi, MDCLXXXVI. Sulle fonti spagnole di quest'opera si veda quanto documentato da K. VAIPOULOS, *La donna vestita da uomo nel teatro italiano «alla spagnuola»*. Rielaborazioni de *El lacayo fingido* e *La escolástica celosa di Lope*, in *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2009, pp. 60-94.

¹⁷ Si veda in particolare F. STRAMBOLI, *Il finto paggio ovvero amare e non sapere a chi*, cit., I, XIII e *Amare e non saper chi*, ms. cit., c. 290r.

¹⁸ Alla maschera di Brighella è collegata l'attività teatrale del comico Carlo Cantù, la cui

Motivo centrale, tema fondativo di queste rielaborazioni è il travestimento, che come è noto ha grande fortuna e diffusione nel teatro spagnolo e che a Roma acquista significati peculiari se si considera la proscrizione alle donne di calcare le scene che obbliga per oltre due secoli i giovinetti romani a interpretare parti femminili. In un teatro che come quello romano è appannaggio di dilettanti appassionati, un teatro, in cui un'intera città è coinvolta negli spettacoli, in cui tutti recitano e tutti sono riconoscibili, facile immaginare spaesamenti e cortocircuiti comici che si dovevano produrre ogni volta che, come nel caso di questi testi, il travestimento prevedeva un ulteriore salto di stato, ogni volta che per l'appunto la vicenda comportava per l'attore nei panni di una donna un travestimento da uomo.

Un altro motivo che dà conto di una peculiare assimilazione al contesto romano delle fonti spagnole e del testo di Stramboli è collegato allo stragemma ordito da Forsennato/Rotomilda che consentirà poi alla sorella Alessandra, promessa sposa del re Celiandro, di unirsi in matrimonio con Alfonso e a lei di sposare il re. Rotomilda (nei panni del paggio Forsennato) ha rivelato ad Alessandra che se incontrerà il re di notte e gli porgerà la mano destra avrà la possibilità di spezzare un incantesimo che obbliga il re ad amare un'altra donna. In realtà di notte è Forsennato/Rotomilda a incontrare il re e la sorella incontrerà Alfonso. Il piano si realizza: il re e Rotomilda si incontrano e si dichiarano innamorati, il re chiede a Rotomilda di temperare il suo ardore con un bacio ma Rotomilda non cede. Se nel caso del testo di Stramboli Alessandra e Alfonso si limitano a scambiare caste promesse di matrimonio, nei manoscritti romani Alfonso è costretto invece ad ammettere che in quell'incontro notturno ha «deflorato la principessa e commesso adulterio». La stessa principessa Alessandra non esiterà a confermare quanto accaduto denunciando di essere stata «vinta nella sua verginità» mentre gli altri protagonisti, calcando la mano, non mancheranno di ribadire che la principessa «s'è data in balia di Alfonso credendo di stare con il re Celiandro». Un coro di allusioni malevole cui si accoderà lo stesso Forsennato che indicherà alla principessa la necessità di sposare «chi l'ha goduta».¹⁹ Convegni d'amore che sono dunque trattati e descritti in questi manoscritti con grande disinvoltura così come peraltro capita nelle scritture romane del tempo in cui abbondano dettagliati, accurati resoconti perfino di stupri, di abusi che lasciano ben poche possibilità a malintesi o a equivoci di senso.

presenza a Roma è peraltro documentata a partire dagli anni Quaranta e poi nella seconda metà del secolo. Si veda R. CIANCARELLI, *Teatri di Maschere*, cit., p. 56.

¹⁹ Si veda in particolare *Amare e non saper chi*, ms. cit., cc. 310r-316v e *La Rotomilda*, ms. cit., c. 344r.

Infine, da ultimo, una sublime chiave comica incastonata nel testo di Stramboli e nei manoscritti romani. Ha a che fare con una riflessione sulla vista interiore che è esemplificata e spiegata nella contrapposizione fra occhi della mente e lumi corporei.

Forsennato/Rotomilda e il Re si fronteggiano:

- For: Come ve ne siete innamorato?
 Re: Per un Ritratto.
 For: Voi amate e non sapete chi?
 Re: Non so chi, eppure so ché.
 For: Che occorre amar un Ritratto, se s'ha l'originale negl'occhi.
 Re: Ho l'originale negl'occhi della mente.
 For: Già m'accorgo, che i lumi corporei sono ciechi.
 Re: Ciechi sono perché ho lontano l'amato oggetto.
 For: Non è lontana quella cosa, che si ha avanti.
 Re: Avanti al cuore è vero.
 For: Parliamo d'altro. Io però confesso d'amar la M.V. al pari della mia propria vita.²⁰

Una chiave di commedia che attraverso mutazioni e trasformazioni arriva ad interessare Shakespeare, i personaggi di Gloucester e Lear, l'uno che ha perso la luce degli occhi e l'altro il lume della ragione, due luci perdute, oscurate, secondo quelle simmetrie che Victor Hugo considerava il misterioso marchio di fabbrica della drammaturgia shakespeariana. Ma è una chiave di commedia che riguarda perfino il repertorio di lazzi di Pulcinella, i suoi strazianti languori, le sue ossessive, compulsive, sofferenze da fame. Pulcinella sogna il cibo, che è desiderio e miraggio mai appagato, il perpetuo rovello trasformato in visione subliminale tanto che, come dichiara desolato, si deve accontentare di consumarlo sempre, solo e soltanto, con «l'occhi della mente».²¹

²⁰ La scena trascritta è tratta dal manoscritto *Amare e non saper chi*, ms. cit., c. 302v. La stessa scena, con trascurabili varianti, ricavata dal testo di Stramboli (II, II), è trascritta da K. VAIKOPOULOS, *La donna vestita da uomo nel teatro italiano «alla spagnuola»*, cit., pp. 63-64.

²¹ Si confronti al proposito quanto documentato in R. CIANCARELLI, *A dispetto dei Santi. Frammenti comici, commedie da fare, tipi da farsa nei teatri romani del Seicento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, a cura di S. Carandini, Pisa, Pacini, 2015, pp. 169-187.

INDICE

FAUSTA ANTONUCCI, <i>La Comedia nueva sulle scene italiane: il punto di vista di un'ispanista</i>	Pag.	1
ANNA TEDESCO, <i>La Comedia nueva sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa</i>	»	7

IL TEATRO SPAGNOLO IN ITALIA: UN BILANCIO A TRE VOCI

MARIA GRAZIA PROFETI, <i>Percorsi teatrali tra Spagna e Italia</i>	»	15
LORENZO BIANCONI, « <i>Dal male il bene</i> »: <i>partita doppia tra ispanistica e musicologia</i>	»	29
SILVIA CARANDINI, « <i>Nuova arte di far commedie</i> ». <i>Studi teatrali fra Italia e Spagna</i>	»	43

STUDI DI CONTESTO

CARLA BIANCHI, <i>Il geloso non geloso di Anton Giulio Brignole Sale. Letteratura e cultura spagnola nel contesto accademico della Genova seicentesca</i>	»	63
ROBERTO CIANCARELLI, <i>Vestire e adornare i testi, separare «aurum e sterquilino». Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti del repertorio spagnolo a Roma</i>	»	77
FRANCESCO COTTICELLI, <i>Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo</i>	»	91
JOSÉ MARIA DOMÍNGUEZ, <i>Dos representaciones de Chi soffre sperri en Andria, 1649-1650</i>	»	103

INDICE

NICOLA MICHELASSI, *Drammi per musica e commedie spagnole nell'Accademia degli Infuocati di Firenze (1665-1690)* Pag. 117

I GENERI

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO, *Nell'officina degli Incogniti. L'«usanza spagnola» di Scipione Errico* » 133

FRANCO VAZZOLER, *La Guerra tra vivi e morti di Giuseppe Artale: una sperimentazione drammaturgica italiana e le Semiramidi spagnole di Cristóbal de Virués e Calderón* » 147

ENRICA ZANIN, *Dalle comedias alle tragedie: sul perché alcune commedie spagnole diventino tragedie in Italia* » 161

COMEDIAS E MUSICA

MARGARET K. MURATA, *Allegorical Figures and Music in 17th-Century Spanish and Italian Scripts* » 177

LOUISE K. STEIN, *¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en L'Aldimiro y La Psiche de Alessandro Scarlatti* » 199

I RIFACIMENTI: ALCUNI CASI

SCENARI, DRAMMI PER MUSICA, COMMEDIE DISTESE

NICOLA BADOLATO, *«Una struttura lavorata a mosaico d'insanie»: Bassiano, ovvero Il maggior impossibile di Matteo Noris (1681) tra comedias e scenari* » 223

NANCY L. D'ANTUONO, *Dell'arte rappresentativa (1699) and Andrea Perrucci's Passion for Spanish Golden Age Drama* » 237

ROBERTO GIGLIUCCI, *«Sangrada». Calderón e un canovaccio* » 251

ELENA E. MARCELLO, *La fortuna italiana di una commedia di Rojas Zorrilla: Donde hay agravios no hay celos* » 259

DIEGO SÍMINI, *L'estremizzazione del conflitto drammatico in La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte di Giacinto Andrea Cicognini* » 275

INDICE

SIMONE TRECCA, <i>Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega: da La fuerza lastimosa a Il vero consigliere del suo proprio male</i>	Pag.	281
NICOLA USULA, <i>Alcaide, geôlier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno</i>	»	297
SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>Tradurre per i comici: il Custode di sé stesso di Pompeo Colonna</i>	»	313
Indice dei nomi	»	327

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2016

