

L'Inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola

Carmen MARCHANTE MORALEJO

BRIGIDA BIANCHI E PARIGI

«L'Inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita, comedia bellissima, trasportata dallo Spagnuolo (...) da Brigida Bianchi comica detta Aurelia». Questo titolo ci porta a Parigi, verso la metà del Seicento, a una Parigi già abituata sin dagli ultimi decenni del Cinquecento a ospitare con tutti gli onori e i favori del re compagnie di comici italiani: i Gelosi, gli Accesi, i Fedeli a cui apparteneva la Bianchi. Artisti, scenografi, cantanti, ballerini italiani ottengono a Parigi grande riconoscimento e prestigio e sono portatori dei due grandi filoni del teatro italiano, vale a dire, da una parte, la commedia all'improvvisa o dell'arte e, dall'altra, l'opera in musica. È stato peraltro sottolineato dalla critica quanto sia debitore il teatro dell'opera della commedia dell'arte¹, ed appare ovvio che, benchè la separazione tra i due mondi sia netta², ci siano in realtà

¹ L'aneddoto citato da N. Pirrotta (1955: 317) è abbastanza eloquente: «... we can find evidence of the musical capacity of the *comici* in a well-known episode of the performance of Monteverdi's *Arianna* in Mantua (1608). The singer for whom the role of Arianna had been intended had died and the part was entrusted to Virginia Andreini-Ramponi of the *Comici Fedeli* troupe, who not only was able to learn it in a few days, but sang it, according to reports of the time, in such a way that he made all the ladies present weep». Vedi, inoltre P. Fabbri (1990: 84 e seg.) e S. Carandini (1990: 147).

² Basti pensare a Giacomo Torelli, scenografo al servizio del duca di Parma e per di più di nobili natali, chiamato in Francia dalla regina Anna d'Austria. Appena arrivato a Parigi apprende che deve lavorare con i comici italiani e la sua indignazione non conosce limiti, scrive lettere di protesta al duca facendo valere la sua condizione di gentiluomo e solo gli interventi della stessa regina lo convincono a collaborare.

influssi non affatto trascurabili nei modi organizzativi e nelle forme linguistiche della commedia all'improvvisa nell'opera in musica.

E, infatti, ottima cantatrice è anche Brigida Bianchi (1613-1703) che con il nome di Aurelia recita in una compagnia italiana nel ruolo di prima donna. Sembra che la Bianchi sia arrivata per la prima volta a Parigi verso il 1640 con Tiberio Fiorilli (Scaramuccia) per poi ritornarvi verso il 1645 con la compagnia che fu chiamata dal cardinal Mazzarino³. Gambelli (1993: 215) sostiene che il cognome Bianchi è del secondo marito, Marc'Antonio Bianchi, ma la cosa non pare affatto chiara. Il primo marito, Marco Romagnesi, da cui ebbe un figlio, Marc'Antonio Romagnesi, capostipite anche lui di comici come quel Jean-Antoine Romagnesi che nel Settecento scrisse e interpretò sulla scia degli *Italiens* brillanti parodie⁴, muore nel 1660. Un anno prima, nel 1659 la Bianchi diede alle stampe *L'inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita* che appunto firma già col nome Bianchi. Sembra proprio impossibile che adottasse il nome Bianchi prima della morte di Marco Romagnesi. D'altro canto, è piuttosto plausibile, come sostiene Rasi, che Bianchi fosse il cognome del padre, Giuseppe Bianchi (Capitano Spezzaferro) direttore della compagnia che verso il 1640 si recò per la prima volta a Parigi⁵ e che nel 1645 riscosse un notevole successo con l'allestimento della *Finta Piazza*, di G. Strozzi, adattamento dello spettacolo allestito quattro anni prima a Venezia in cui i recitativi furono allora sostituiti da dialoghi parlati.

Ci troviamo dunque dinanzi a famiglie di comici d'arte che approdano a ondate alla corte di Francia. In un primo momento fanno delle tournées a cui alternano soggiorni in Italia⁶ e verso la metà del secolo, per volere del cardinale Mazzarino, formano delle *troupe* stabili nella capitale francese.

Verso la metà del Seicento il prestigio della letteratura italiana e della letteratura spagnola era enorme nei circoli parigini e le dame dell'aristocrazia che si incontravano nei salotti dell'Hôtel de Rambouillet, di Mademoiselle de Scudéry o di Madame de Sévigné conoscevano di norma le due lingue almeno per poterle leggere. Non c'è dama di mondo che non conosca la letteratura italiana e, in minor misura, la letteratura spagnola. Uno scrittore dell'epoca, Grenaille de Chatounières, in un'opera⁷ dedicata a Mademoiselle de Montpansier

³ Notizie queste riferite da L. Rasi (1897: vol. I, p. 419). Per notizie su Aurelia Fedeli, ossia Brigida Bianchi scrittrice di versi, vedi B. Croce (1942). Per la vita a Parigi delle compagnie vedi A. Migliori (1973).

⁴ Vedi: J.A. Romagnesi, *Amadis*, rappresentato il 15 / 12 / 1740, nell'edizione a cura di G. Fabbicino (1978), Napoli: Editoriale Scientifica.

⁵ Notizia raccolta da Bartoli (1880: CXLIII).

⁶ Vedi: A. Bartoli (1880: CXL-CXLI e CXLIII-CXLIV) e il ridimensionamento che di queste permanenze a Parigi fa D. Gambelli (1993: 210 n. 38).

⁷ Si tratta di *Honneste Fille*. Citato da R. Lathuillère (1966: 265).

consiglia vivamente lo studio di ambedue le lingue e esalta la «solidità» degli autori spagnoli. Se la letteratura italiana gode forse di un maggior prestigio e i viaggi in Italia sono senz'altro più frequenti, non è certo da sottovalutare un aspetto più legato alla quotidianità che pone la Spagna in primo piano. L'arrivo della regina Anna d'Austria, figlia di Filippo III andata sposa a Luigi XIII, fa sì che, nell'ambito della moda e del costume, sia la Spagna il modello da imitare. Come curiosità, basti ricordare che Anna d'Austria impose a corte la cioccolata, nuova bevanda esotica arrivata dall'America in Spagna, di cui pare che fosse particolarmente ghiotta. Ben presto l'usanza della cioccolata si estese alle cerchie mondane più esclusive.

Ma è forse la visione della Spagna come la culla della galanteria ciò che la rende più affascinante agli occhi dei circoli mondani. Sotto la spinta delle «preziose», la galanteria, da sempre presente nella cultura aristocratica che esse incarnavano, diventa nodo centrale di un gioco che diventa pura vanità e che verrà satirizzato nella celebre commedia di Molière *Les Précieuses ridicules* (1659).

Le «preziosità» consiste in una ricerca illimitata della distinzione nelle maniere e nei sentimenti, diventa sinonimo di mondanità, civiltà, galanteria, con una vena femminile e sofisticata. In un primo momento (1653-1654) rappresenta una reazione aristocratica alla poesia burlesca e ai libelli della Fronda, le *Mazarinades*. Non solo propone maniere e forme raffinate ma elabora un linguaggio proprio che viene addirittura codificato in un Dizionario⁸ pubblicato a Parigi nel 1660. Uno dei tratti che contraddistingue le «preziose» è un certo femminismo inteso come ricerca di indipendenza e di uguaglianza rispetto agli uomini, da raggiungere mediante l'istruzione. Donne erano le figure animatrici dei salotti letterari che si susseguono negli anni: dopo lo splendore dell'Hôtel de Rambouillet, frequentato da Madame de Sévigné si susseguono altri circoli letterari quali quello di Mademoiselle de Scudery. L'atmosfera di gaiezza, di effervescenza che creano queste figure femminili colte e dall'intelligenza pronta e arguta rendono piacevole la vita mondana. E sono questi circoli a diffondere il culto dell'ispanismo e della letteratura italiana. All'Hôtel di Rambouillet si pensa persino di allestire una commedia all'italiana ma purtroppo la conoscenza linguistica degli *habitués* non consente di portare a termine l'impresa.

In questo contesto appaiono notizie di un certo conflitto⁹ tra le comiche-scrittrici italiane quali la Bianchi o la Orsola Biancolelli, che rielabora *La*

⁸ *Le Grand Dictionnaire historique des Précieuses* di Somaize, pubblicato a Parigi nel 1660-61.

⁹ È importante sottolineare che furono le attrici italiane le prime a ridicolizzare le false preziose nella rappresentazione di un canovaccio andato perso basato su un romanzo de l'abbé de Pure. Notizie riportate da R. Lathuillère (1966: 90).

Hermosa Fea di Lope de Vega¹⁰ e le «preziose» francesi: «Les precieuses se verront dans une consternation forte grande, lorsque les Ausoniens se serviront de leur nom pour attirer le monde dans leur cirque, et pour rendre leurs spectacles plus agreables»¹¹. La citazione dal Dizionario di Somaize, che chiarisce in altra sede che «cirque» sta per «teatro», è abbastanza eloquente. Certamente i rapporti tra i due mondi dovettero essere spesso ambivalenti e contraddittori.

In queste coordinate sociali e culturali si pone il rifacimento di Brigida Bianchi. Niente di meglio che attingere da fonti di riconosciuto prestigio: «*comedia bellissima transportata dallo spagnolo*». Il teatro spagnolo, del resto, era già stato tradotto in Francia e aveva già dato spunti per rifacimenti quali quelli di Thomas Corneille¹².

L'INGANNO FORTUNATO OVERO L'AMATA ABORRITA E LA DESPRECIADA QUERIDA

La «solidità» che appariva come tratto saliente delle opere spagnole ai francesi, come riferito sopra, aveva nel teatro un'espressione concreta: quella di poter offrire opere ben funzionanti come «macchine teatrali» in cui gli intrecci erano ben costruiti e ben collaudati. Non fu certo un caso che la Bianchi pensasse quindi a un'opera spagnola che dovette attrarre la sua attenzione, oltre che per la consistenza dell'intreccio, perchè offriva un ambiente di corte con tutte le raffinatezze galanti in sintonia con il clima delle «preziose». In realtà, *L'Inganno Fortunato* rappresenta un crogiolo di materiali letterari ben dosati che sono riconducibili a tutto un tessuto culturale che Brigida Bianchi si portava dietro e che, attrice dotata di intuito, sfrutta abilmente per eseguire la non facile operazione del rifacimento rivolta a un pubblico di cui ormai conosceva bene i gusti. Le compagnie italiane recitavano al Petit-Bourbon, fino alla sua demolizione per l'ampliamento del Louvre e, successivamente, al Palais-Royal.

L'Inganno Fortunato overo l'Amata aborrita fu pubblicata a Parigi nel 1659. Do il quadro della stampa:

L'INGANNO / FORTUNATO, / OVERO, / L'AMATA ABORRITA, /
COMEDIA BELLISSIMA, / Transportata dallo Spagnuolo, / *Con alcune*

¹⁰ Vedi: M.G. Profeti (1996b: 53).

¹¹ Somaize (1661: vol II, 75).

¹² Ad esempio, da *El Alcaide de sí mismo* di Calderón, *Le geôlier de soi-même* e altre di Moreto, Solís e Lope de Vega.

Poesie Musicali composte in / diversi tempi. / Da BRIGIDA BIANCHI, Comica / detta AVRELIA. / [motivo decorativo] / A PARIGI, / Presso CLAUDIO CRAMOISY. / M.DC.LIX.

ALLA REGINA...[ij - iij+1] *Avvertimento à chi legge.* [1 f. n.n.].
POESIE. [16 ff. numerati sul *recto* e sul *verso*]. INTERLOCUTORI [...]

In 12°, 46 ff. numerati sul *recto* e sul *verso* da 1 a 91.

Esemplari: Bibliothèque de l'Arsenal de Paris [8° B.L. 7.906]; Biblioteca Nazionale di Roma [34. 1. D. 7. 2]; Bibliothèque Nationale de Paris [Yd. 4199]; Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna [16. A. IV. 41].

Se ne fece una ristampa a Bologna nel 1685 nella stamperia di G. Longhi, di cui ho rintracciato i seguenti esemplari: Biblioteca Casanatense di Roma [Comm. 280 / 3]; Biblioteca Nazionale Marciana [Dramm. 1898.1]; Biblioteca Nazionale Marciana [Dramm. 1770.6]; Biblioteca Nazionale di Roma [35. 4. I. 24. 1].

La commedia viene citata da Quadrio (1744: Libro III, Dist. II, Capo III, p. 359) e da Allacci (1755: col 453).

Moratín aveva notato quest'opera nella sua raccolta di commedie spagnole tradotte in italiano ma senza identificarne la fonte. Se il titolo dell'opera ha potuto far pensare a *Amado y aborrecido* di Calderón¹³, in realtà la fonte immediata della commedia è *La Despreciada querida*, come ho già rilevato in altra sede¹⁴, commedia attribuita a Lope de Vega ma la cui paternità è di Juan Bautista de Villegas¹⁵, un suo contemporaneo molto più giovane di lui che

¹³ Vedi: B. Tejerina (1982: 377)

¹⁴ Vedi: C. Marchante (1996: 57-58)

¹⁵ Barrera y Leirado (1860: 494): «VILLEGAS (Juan Bautista de). Contemporáneo de Lope de Vega, puesto que ya escribía dramas en 1621, pero sin duda mucho más joven que él. En la mayor parte de las impresiones de sus dramas se llama simplemente Juan Bautista o Juan de Villegas y él propio en el original autógrafo de *La Despreciada Querida* (...) fechada en Valencia a 15 de mayo de 1621».

Ibid. vengono citati due manoscritti: «*La Despreciada Querida*, manuscrito de la tercera jornada, autógrafo y firmado: «Juan Bautista de Villegas». Después de la firma se lee esta fecha, «en Valencia, a 15 de mayo de 1621» (...) «Ve esta comedia Pedro de Vargas Machuca intitulada *La Despreciada Querida* de Juan de Villegas, no tiene en qué repararse y puédese representar. En Madrid 27 de Septiembre de 1621. Pedro de Vargas Machuca» Posee este manuscrito el señor don Agustín Durán quien se lo comunicó al señor J.E. Hartzzenbusch después de impresa la comedia en el tomo II de las comedias escogidas de Lope (XXXIV de la Biblioteca de Autores españoles de M. Rivadeneyra)». Il secondo manoscritto è nella Biblioteca de Osuna: «Escrito por Lorenzo de los Ríos en Fregenal año de 1628».

Per le prime stampe de *La Despreciada Querida*, vedi M.G. Profeti (1988: 35, 71, 73, 78) da cui pare che la prima attribuzione a Lope de Vega sia del 1634.

esercitò la professione comica. *La Despreciada querida* è proprio la prima sua commedia di cui si ha notizia e risale al 1621. Poi ne scrisse una quindicina pubblicate più volte tra il 1630 e il 1653.

Per il confronto dei testi, per *La Despreciada querida* ho usato l'edizione a cura di Hartzenbusch del 1855 e per *L'Inganno Fortunato*, l'esemplare della Biblioteca Nazionale di Roma.

L'Inganno Fortunato ovvero *l'Amata Aborrita* è preceduto da una dedica «Alla Regina» e da un «Avvertimento a chi legge» da cui emergono dati utilissimi per capire le strategie di rapporti con le autorità e con il pubblico che i comici italiani e Brigida Bianchi in particolare poneva in atto. È noto quanto siano utili a capire le intenzionalità degli autori e i contesti in cui si producono le opere i prologhi e gli «avvertimenti»¹⁶. La dedica «Alla Regina» si apre con dei versi encomiastici¹⁷ che fanno riferimento alle nozze di Maria Teresa, figlia di Filippo IV re di Spagna con Luigi XIV. L'evento è di grande importanza storica poichè consolida la Pace dei Pirenei firmata tra Francia e Spagna proprio nel 1659, anno di pubblicazione della commedia. Riproduco parte del testo:

«Sia dunque VOSTRA MAESTÀ servita preparare la Vastità dell'Animo suo a tutte le Gioie, che da sì bramata Congiunzione dipendono (...) Pare a me nondimeno, che la Comedia si tenga in simili avvenimenti per la più appropriata inventione di festeggiare. Ond'io che in tal Arte già ho costumato qualch'anni, per questa via vengo ad esprimere il giubilo, che di sì Auguste Nozze ha concepito il mio cuore. Ma sono così esperte ne' Parti Scenici le Penne Ibere, che senza l'aiuto loro non si può in questa professione tentare cosa di riuscita. Parlino con me Francia, Italia e altre Provincie, se non è vero, che tutto giorno, senz'ottenere altri passaporti introducono o scopertamente, o di furto le Muse Comiche delle Spagne, quando per farle Genitrici, quando per servirsene da Licina. Tutto quello, che ci pongon del proprio è di procurare, ch'eschin di parto con un bell'habito alla loro moda. Sarti in cervello. Prendete ben le misure, che a questo si riduce il vostro vanto. Già che vi si passa in conto il ladronccio, procurate almen, che le vesti stian bene indosso. L'avviso può giovar a chi sa. Ma io rozza femminuccia, qual non ho avuto altro Maestro, che la Natura, come mi scusarò; Che mi sia nata nella mente questa sciocca presunzione di abbigliare alla mia usanza una Principessa (AMATA, E ABORRITA in un tempo, per un INGANNO, che riesce poi FORTUNATO) la quale, precorrendo la REGIA VOSTRA NIPOTE, E FIGLIA, giunge di Spagna con grandissima ambizione di prostrarsi a piedi de VOSTRA

¹⁶ Vedi, ad esempio, per Angiola d'Orso, M. Marigo (1991: 73-80) e per Teodoro Ameyden, M. G. Profeti (1996d: 39).

¹⁷ «Nel Grand' Escorial s'addatta al volo / COLOMBA in van da l'Aquila addocchiata; / Perche l'ha' l Cicl al GALLO destinata, / Onde porti l'Olivo al Franco Suolo.»

MAESTÀ: debito di tutte le rilette di grado; Se non mi scusa la passione, che mi stimola a prender per questo mezzo nella REAL VOSTRA GRATIA: mercede, ch'io dimando a questa straniera di tutta la servitù; che le ho reso in abbigliarla, per comparir alla VOSTRA REAL PRESENZA vestita all'Italiana. Se la vergogna, che può cagionarli lo Splendore di VOSTRA MAESTÀ la facesse a caso arrossire, com'è da credere, per ricoprirsi il viso, io l'ho anco provveduta d'un Ventaglio di mia fattura. Vi si leggono alcune Ariette, e Stanze composte da me per la Musica in diverse occasioni.»

Il viaggio testuale del testo spettacolo diventa simbolo di quell'altro viaggio reale di una Infanta di Spagna destinata sposa al Re Sole. La funzione del rifacitore è quella di mediare: «sarti in cervello» che confezionano «un bell'habito alla loro moda». E con una strizzatina d'occhio al pubblico, la Bianchi esorta i «sarti» a fare bene il loro mestiere, a far sì che «le vesti stian bene indosso».

L'attrice è quindi perfettamente consapevole del suo ruolo ed è da questa consapevolezza che con falsa umiltà si dichiara «rozza femminuccia» intenta a portare a termine il percorso del suo testo-spettacolo in un altro tentativo di *captatio benevolentiae*. A giustificare quella che, nonostante conosca benissimo il valore del suo scrivere, definisce come «sciocca presunzione» c'è la passione, in definitiva l'amore per il fare teatro.

E in questo lavoro di «abbigliarla» per presentarla «vestita all'italiana» c'è, come si desume dal confronto concreto con l'opera fonte, tutta un'operazione culturale di mediazione reale tra culture diverse.

Da notare l'inserzione, a modo di «ventaglio» di una serie di ariette e stanze composte per Musica. Alcuni anni più tardi darà alle stampe il suo volumetto di versi *I Rifiuti di Pindo* (Croce: 1942).

Dopo due componimenti encomiastici al re di Francia, si ha tutta una serie di componimenti di svariati temi amorosi in versi predominantemente brevi, come vuole la poesia per musica. Motivi e lessico di questi esercizi letterari si ritrovano poi innestati nel testo in prosa della commedia, specialmente nei duetti amorosi.

Nell'*Avvertimento a chi legge* insiste nella falsa modestia:

«Quanto alla Comedia io te la dono ingenuamente per una piccola vanità dell'isperienza, c'ho della Scena: acquistata con una particolare attenzione, e non senza qualche studio in tutto il tempo, che v'ho speso, non tanto in Francia, che in Italia; non ti dirò dell'intelligenza della Lingua Spagnuola: perchè già il frontispicio del Libro te ne ha bastantemente avvertito; e poi a dir il vero, se si venisse a confronto co'l soggetto, c'ho preso ad imitare, più tosto che a trasportare, si troverebbe tanta diversità, che accusaresti la mia troppa licenza. Voglio per ciò lasciarti incerto del luogo, ove io ho ricavato l'inventio (...) persuasa che non si mancherà d'investigarlo».

Nell'elenco degli Interlocutori, Brigida Bianchi riprende tutti i personaggi e mantiene i loro nomi, inventandone uno nuovo per il re d'Ungheria che viene battezzato Odoardo. Come Villegas, pone l'azione in Ungheria e mantiene il numero di atti. L'intreccio viene seguito fedelmente.

Il noto tema del *desdén con el desdén* appare nel nodo iniziale in cui Laura, nipote del re d'Ungheria, per volere dello zio deve andare sposa a un principe a lei sconosciuto, Carlo. Per conoscerlo, finge di essere Porzia, sua cugina e così si presenta a corte. Carlo, innamoratosi sul colpo di chi crede essere Porzia e non Laura, rinuncia alle nozze ma Laura, che non conosce il motivo della rinuncia ed è attratta da Carlo, si sente disprezzata e reagisce mettendo in atto una serie di macchinazioni per vendicarsi di questa prima offesa che non sarà cancellata fino allo scioglimento dell'equivoco iniziale alla fine del terzo atto. Si configurano così le due coppie Laura-Carlo / Porzia-Federico in cui lo scambio di Laura / Porzia crea una serie di situazioni ambigue che, ovviamente, concludono a lieto fine. La Bianchi dà lo stesso peso ai momenti chiave della commedia di Villegas: gli appuntamenti degli amanti; la consegna di una lettera d'amore di Carlos per la finta Porzia (in realtà Laura) che aumenta la gelosia di Laura in un crescendo che organizza l'azione; la consegna del gioiello da Porzia a Laura e da Laura (in veste di Porzia) a Federico.

Sarà il gioiello uno degli elementi che scioglie l'imbroglio poichè Carlo dichiara alla vera Laura la sua gelosia nell'aver appreso che il gioiello è stato da lei consegnato (in veste di Porzia, ovviamente) a Federico, si suppone in pegno d'amore. Questa dichiarazione, insieme alle esplicite spiegazioni di Carlo sul primo incontro in cui è rimasto accecato da chi ancora crede Porzia, fa capire a Laura (ancora creduta Porzia da Carlo) l'equivoco iniziale e quindi scioglie il nodo avviando il lieto fine in cui le due coppie si ricompongono, insieme a una terza, (re d'Ungheria-Margherita) che alla fine del terzo atto crea un'ultima situazione equivoca, come in un gioco di specchi. Insomma, uno sbizzarrirsi di situazioni imperniate sul vero-falso, con grande divertimento dello spettatore onnisciente.

Se i personaggi sono gli stessi, leggermente diversa è però la funzione di alcuni di loro. I servi nel testo di Villegas sono fondamentali mentre la Bianchi fa scomparire Arnesto in molte scene in cui, nell'opera fonte, arricchisce il gioco drammatico o allenta la tensione di un tono «alto». Per quanto riguarda Ottavio, già sin dall'elenco dei personaggi ci informa puntualmente: «*Ottavio, altro Servo di Carlo, che non parla*». Vediamo alcuni esempi di questa diversa funzione dei servi. Alla fine dell'atto secondo c'è una scena in cui Carlo chiede a Federico del gioiello che porta sul cappello. In Villegas c'è un sottile gioco psicologico imperniato sul dubbio di Carlo riguardo la persona che ha dato il gioiello a Federico, dubbio che man mano diventa certezza attraverso le

confidenze che fa ai suoi servi che fanno da specchio alla sua introspezione psicologica. La Bianchi spazza via tutto questo dialogo coi servi¹⁸ e rende molto più esplicito quello anteriore con Federico. Carlo domanda e Federico risponde in modo concreto, *L'Inganno...* (p. 58):

Carlo
Mostratemi di gratia. Non è questa la gioia, che hoggi aveva la Duchessa in petto?

Federico
È dessa.

Carlo
(*a parte* A che più dubitarne.) Chi ve l'ha data?

Federico
L'ho comprata.

Carlo
A che prezzo?

Federico
A prezzo d'anima.

Carlo
Dunqu'è favor di Dama?

Federico
Di Dama. Voi lo diceste. Addio.

L'appiattimento del testo e una maggior concretezza implicano l'eliminazione delle sottigliezze psicologiche, tratti abbastanza generali dei rifacimenti.

Sempre come esempio del ruolo più marginale dei servi, interessante appare l'omissione di una tirata di Floro in cui lui stesso fa una riflessione sul proprio ruolo come servo a proposito di un incontro di Carlo e Federico. Vediamo i testi a confronto.

¹⁸ Riporto una parte del dialogo con i servi eliminato nel rifacimento. *La Despreciada...* (p. 341):

Carlos - ¿Has visto?...

Arnesto - ¿Pues no he de ver ?

Carlos - ¿No es la joya aquella?...

Arnesto - Dí.

Carlos - ...Que hoy la duquesa traía

Arnesto - Si a mi memoria se fia, / Digo mil veces que sí / Si no es que, como se dice, / Hay un diablo que parece / Otro.

Carlos - ¿Qué dudas me ofrece / El pensamiento infelice? / (...) / ¿Hablé con Porcia? ¡Ay de mi! / A veces desconocí / Si hablaba recio, su voz. / Mas no; que son ilusiones / De celosa fantasía

Arnesto (*ap.* a Otavio) - Mas ¿que estamos hasta el día / los dos hechos figurones? / (...)

Otavio (*ap.* a Arnesto) - El diablo no duerme

La Despreciada... (p. 341):

Federico (*ap.* a Floro)

Quédate aquí.

Floro

¿Para qué,
Si Arnesto con él te espera?
Dos a dos somos: ¿Qué importa?

Federico

Es así: conmigo llega.

Floro

Demás que en tales sucesos
Es justo que haya quien vea
lo que pasa, y atestigüe
Quien lo que dice sustenta;
Que en estando los dos solos,
No se sabe cosa cierta,
Y lo que faltó en la espada,
Suele sobrar en la lengua.

Federico

Carlos, de Arnesto llamado,
Vengo a ver que hay que se ofrezca
En que yo pueda serviros.

L'Inganno... (p. 61):

Federico

Floro, rimani addietro. in disparte.

Floro

Perche, Signore; non volete ch' io sia
presente? Havendo il principe seco
Ernesto, saremo a due per due.

Federico (*a parte.* Se così è vieni pure.)

Prencipe Carlo; avvertito dal vostro
servo, vengo a ricever l'honore de'
vostri commandi.

Infine, in un momento di massima tensione in cui Federico dice a Carlo che il gioiello di cui si vanta è dono di Porzia, in Villegas è Arnesto a dire la battuta che la Bianchi fa pronunciare invece a Carlo, alterando sostanzialmente il gioco drammatico,

La Despreciada... (p. 342):

Federico

(...)
Vuestro desengaño empieza.
Carlos, la joya es de Porcia.

Arnesto

¿No dije yo?

Federico

¿Qué os altera?
Quien os hace todo el mal,
Carlos, amigo, es la Reina.
Lo que siente la mujer
Más es ver que la desprecian

L'Inganno... (p. 63):

Federico

(...) e il vostro valore m'obligano a
disingannarvi. La gioia è dono di
Portia.

Carlo

Non lo diss'io! Ah perfidia!

Federico

Non vi alterate, ch'io non v'offesi,
Amico. La Regina v'insidia per
vendicarsi de' vostri disprezzi. Che
non fa, che non tenta una donna
schernita.

Non mancano altri esempi in cui la mancanza del contrappunto di Arnesto rende più povero il gioco drammatico ma specialmente significativi mi sembrano i casi in cui discorsi di tipo più o meno misogini in bocca a Floro e Arnesto non lasciano la minima traccia nel testo della Bianchi¹⁹. Infine, sempre a proposito dei servi, un esempio di quella che decisamente potrebbe essere la battuta di un personaggio della commedia dell'arte, quasi un lazzo, in cui non è difficile immaginare il servo Ernesto mentre accompagna gestualmente ciò che dice:

La Despreciada... (p. 334):

Arnesto

Aquí doy fin,
para que la paga empiece.

L'Inganno... (p. 28):

Carlo

Ernesto, per tua mercede ti preparo
una catena d'oro di prezzo non
ordinario. Vanne?

Ernesto

Adesso si potrà dire, di essere vostro
schiavo incatenato. E *via*.

Se andiamo al testo fonte, la battuta ci sembra molto più colorita della scarna richiesta di Arnesto.

Sempre nell'ambito della diversa valenza dei personaggi, particolarmente interessante sembra la trasposizione di ruoli per cui, nel rifacimento, è Carlo anziché Laura a mostrarsi «disprezzato» in una delle frequenti tirate di sapore melodrammatico costruite sul gioco delle antitesi.

L'Inganno... (p. 71):

Carlo

A che per maggiormente crucciarmi
v'uniste à miei danni, e volete che
schernito, io preghi; geloso, io
avampi; disprezzato, io adori;
disperato, io sopravviva. (...)
Cada, cada dal tempio del mio cuore
l'idolo falso dei miei pensieri; pera,
pera la tiranna della mia libertade: e
fra le fiamme dell'ira mia giustissima
s'inceneriscano l'ali del mio
spietatissimo Amore.

La Despreciada... (p. 343):

Carlos

¿En dos días, amor, tanto cuidado!
(...)
Si es que os alimentáis de ser celoso,
Con el desprecio un noble pecho
olvida;
Que ya no alcanza premios el quejoso.
Acabad de acabaros con la vida,
Porque sois laberinto en que es
forzoso
Que halle sola muerte la salida.

¹⁹ Ad esempio, *La Despreciada...* (p. 330):

Floro - El ser mal contenta ha sido / Siempre acción de la mujer.

Oppure *La Despreciada...* (p. 344):

Arnesto - No hay quien sepa / Más trazas que la mujer / ¿Qué te admiras de tu engaño?

Da notare anche l'*epanalessi*: «Cada, cada»; «pera, pera».

Nel testo di Villegas un Carlos molto più filosofico fa delle generiche riflessioni sull'amore e la sua natura senza però esserne coinvolto in prima persona.

Ci troviamo senz'altro di fronte a ciò che giustamente M. G. Profeti ha definito come una delle costanti delle traduzioni italiane coeve di commedie aeree e cioè alla «perdita delle caratteristiche più letterarie del testo fonte»²⁰, che d'altronde si riscontra dappertutto nella versione della Bianchi. Cito solo un esempio dei moltissimi possibili:

La Despreciada... (p. 331):

Carlos

Dándole a la cortesía
Su lugar, con agrados
A vos, contento estaría;
Pues en vuestros ojos claros
Miro el alba de su día
Vuestro divino arbol
De su luz es el crisol;
Por vos, quien es considero.
(Ap. Pero si es tal el lucero,
Nunca amén me salga el sol.)

Laura

Cuando sus luces estén
en el oriente que dora
me trataréis con desdén.

L'Inganno... (p. 11):

Carlo

Voi mi porgete occasione d'insuperbir
di me stesso, piacendo ad una Dama
riguardevole per la nascita,
ammirabile per il merito, e adorabile
per la bellezza.

Laura

Non mi lodate con tanto eccesso, se
non volete pentirvi tra poco. Sò ben
io, che à fronte del bello della Regina
rimarrommi da voi negletta.

Sempre nell'ambito della funzionalità dei personaggi, interessante è constatare come la Bianchi sviluppa il rapporto ambivalente di gelosia tra Laura e Porzia che si arricchisce di sfumature inesistenti nel testo fonte. Da ricollegarsi questa diversa sensibilità verso i rapporti femminili non solo al fatto che l'autrice è una donna, ma probabilmente anche all'ambiente francese delle preziose dove il femminile è protagonista. In tal senso va valutata anche l'insistenza della Laura della Bianchi nel tema della scelta del marito come condizione indispensabile della felicità femminile. Tale spunto pervade l'opera di Villegas, ma viene sottolineato da Laura già dal primo monologo. L'«infanta di Boemia» infatti, rimasta orfana nella guerra che il padre sostenne con lo zio, il re d'Ungheria, ed unica erede del regno, è costretta a cercar protezione presso lo zio che gli ha subito destinato uno sposo (Carlo). Laura rifiuta «donar

²⁰ M. G. Profeti (1996a: 14).

se stessa a sposo non conosciuto» in una delle scarse riflessioni filosofiche che l'opera ci offre in confronto alla fonte:

L'inganno... (p. 4):

Laura

Amore è un Nume, che regna in cuor gentile; e forse il mio cuore incapace di ricettar un tal Dio? La Natura ha fatte libere l'inclinazioni à tutti, e le haverà conditionate à mè sola? Che più? ogni donna volgare haverà sortito libero l'arbitrio in amore, e il dono de' suoi affetti à suo talento; ed io come Regina, sarò tenuta a regolarlo à compiacimento altrui? Ah, ch'io sarei serva, e non Signora; soggetta, e non Regina!

Nel testo fonte non compare affatto questa dicotomia tra «donna volgare» e «regina» che mette in rilievo la libertà come valore primordiale di qualsiasi essere umano, così in sintonia con il pensiero ed il gusto francesi. Da notare inoltre gli echi stilnovisti nella definizione dell'amore, ovviamente inesistenti nel testo fonte. Diversi materiali letterari confluiscono quindi a costruire, sull'ordito dell'opera fonte, la nuova produzione frutto della complessa operazione di rielaborazione.

Tornando ai rapporti tra le due protagoniste donne, La Bianchi allunga la scena in cui Laura, gelosa di Porzia, va man mano facendone la descrizione fisica e confrontandosi con essa.

La Despreciada... (p. 338):

Laura

(*Ap.* Por lo menos, no hay dudar
Que es mejor frente la mía.)

Porcia...

Porcia

Señora...

Laura

Al terrero
Carlos esta noche ha de ir.
Allí le puedes oír.

Porcia

En todo servirte espero.
Laura (*ap.*)
¡Qué presto que concedió!

Celia (*ap.*)

Mal encubre sus enojos.

L'inganno... (p. 46):

Portia

Voi mi guardate molto?

Laura

Non senza causa. (*a parte.* È vero che i suoi capelli sono del color dell'oro; ma l'oscurità de' miei serve di paragone per far conoscer falso l'oro delle sue chiome.)

Portia

Fra voi stessa favellate e sempre a me vi volgete?

Laura

M'importa. (*a parte.* Bella è la fronte ma non da segno d'ellevato intelletto. La mia per esser più spatiosa li toglie il vanto.)

Celia

So che martellino lavora. *a parte.*

Laura (*ap.*)

Si no me engañan los ojos,
Mejores los tengo yo.

Porcia

Otra vez vuelve a mirar.

Laura

(*Ap.* No igualarme es cierta cosa;
Mas si la miro envidiosa,
¿Cómo me puede agradar?
¿Que estoy mirando turbada,
Pues más tormento me doy?
Cuanto más hermosa soy,
Me hallo más desdichada.
Si en la fea la ventura
Juzgan por injusta todos,
Y tienen por varios modos
Lástima de la hermosura
Desgraciada, sirva aquí
De consuelo mi desdicha:
Culpen en Porcia la dicha,
Tengan lastima de mí.
Mejor es vivir quejosa,
Si indigna me considero.
Consuélome; que más quiero
No ser fea que dichosa.)
Quita el espejo.

Laura

Questo cristallo mi par assai naturale. (*a parte.* vaghi son gli occhi, ma non mastosi nel moto. Sono del color del Cielo, e per conseguenza volubili; onde se gli può dar nome di stelle erranti. Le mie pupille son nere, indicio di fermezza; così direbbe un Poeta; che gli occhi miei sono le stelle fisse del firmamento del mio volto.)

Portia

Signora, ho da starvi un pezzo?

Laura

Pazienza. (*a parte.* La bocca è colorita dalle rose, ma non è ristretta ne' confini della perfezione. La mia per esser più raccolta parmi, che sia più atta allo scoccamento de' baci.)

Portia

Perchè così fisa mi mirate?

Celia

Vuol ben veder per minuto il fatto suo.

Laura *a parte.*

Ella ha più candido il seno; io son di lei più bruna; ma il bruno, lungi di sminuire il bello, gli accresce vaghezza.

Celia

Signora, la Duchessa è stanca. (Per me non ne parlo) movetevi a compassione.

Laura

Tanto n'havess'ella per me. Levate. (*a parte.* Veramente ha grand'arte nell'abbigliarsi; ma le mie negligenze artificiose mi fanno parer più bella.) Portia?

Portia

Signora.

Laura

Questa notte Carlo v'aspetta sotto la loggia del Palazzo ad una delle finestre più basse per favellar con voi; Vi andarete?

Portia

Vi andarò se sarà di vostro piacere. Si signora.

Laura

Come fu presta a dir di sì. *a parte.*

Oltre alla fronte ed agli occhi, già presenti in Villegas, i capelli la bocca e il seno vengono minuziosamente descritti, per concludere nelle «negligenze artificiose», termine di chiara derivazione francese per descrivere quell'atteggiamento nel vestire che esala una raffinata eleganza. L'ambiente di civetteria femminile che la Bianchi ci offre è senza ombra di dubbio quello delle preziose e non più quello dell'opera fonte.

Gli echi di un certo neoplatonismo e di una tradizione letteraria così marcata dal concetto di amore formulato dallo stilnovo sono riscontrabili in molti passaggi²¹. Cito solo alcuni esempi significativi in cui il confronto dei testi è molto esplicito.

La Despreciada... (p. 330):

Laura

Déjeme que tenga amor;
Que aunque tan niño y rapaz,
Es hijo de la hermosura
Dios de la gentilidad.
De esto nacen, Porcia mía,
Las penas que a suspirar
me obligan, y a que mis ojos
Aflijan sus niñas más.

L'Inganno... (p. 4):

Laura

Se Amore è figlio della Beltà, la Beltà
è oggetto de gli occhi, e gli occhi sono
i vasi, che ricevono influenze
d'Amore; come posso amare soggetto
non veduto?

Amore come frutto di elementi opposti, concetto ripreso nella tradizione neoplatonica da Marsilio Ficino²², appare ne *L'Inganno...* evidentemente banalizzato, in una *amplificatio* esplicativa dello stato d'animo di Carlo, stato che viene espresso in modo molto più contenuto nell'opera fonte.

La Despreciada... (p.345):

Carlos

(...)
La vez que os hablé en palacio,
Llegué humilde a vuestros pies
Y antes de hablaros, mil veces
Me detuve y me turbé.

L'Inganno... (p. 80):

Carlo

(...)
Quando poi in Corte vi hò favellato, sallo il
Cielo qual guerra di contrarii pensieri
provai nel seno sotto l'impero vicendevole
d'Amore, e di Timore. Questo mi servì di
freno, quegli di stimolo. L'uno mi
somministrava l'ardire, l'altro mi toglieva
la voce. Onde fra timoroso, e amoroso,
lasciai talhora esprimere le mie fiamme sol
dalla lingua de' sguardi.

²¹ Vedi anche sopra: *L'Inganno...* (p. 4): «Amore è un Nume, che regna in cuor gentile».

²² Per Amore come mescolanza di povertà e ricchezza cfr. M. Ficino, *De Amore*, Discorso VII, cap. VII.

Amore e Timore sono stati già accostati nella resa italiana di un dialogo tra Laura e Carlo, per cui il testo riprodotto sopra costituisce un richiamo intratestuale:

La Despreciada... (p. 337):

Laura (*ap.*)

Como las hojas al aire
atrás sus pasos se vuelven
Con la violencia que parten.

Carlos (*ap.*)

Nave en alta mar parezco,
Que dos vientos la combaten.

L'Inganno... (p. 41):

Laura

Il movimento del mio crudele è simile
a quello di una fronda agitata
dall'aure; egli si sta tra l'accostarsi, e'l
partire. *A parte.*

Carlo *a parte*

(nelle mie confusioni sembro nave da
due contrarii venti commossa; Amore,
e Timore m'inquietano).

Si osserva inoltre nelle battute riportate una maggior tendenza esplicativa, caratteristica che contraddistingue tutta la versione: Brigida Bianchi, attrice, ha percepito che la sua platea ha bisogno di tali adeguamenti.

Le esplicitazioni possono coinvolgere vari piani. Alle volte è semplicemente l'invocazione del nome di un personaggio in un determinato contesto a rendere più chiaro allo spettatore a chi è rivolta una battuta²³. Spesso si ha una parafrasi esplicativa di ciò che la fonte condensa in tirate declamatorie intrise di metafore, pezzi di «bravura» non adatti a una diversa platea²⁴. Si confrontino i testi:

²³ Vedi un esempio caratteristico dove l'invocazione di Porzia è in realtà diretta a Laura che è l'unico personaggio chinato, ciò serve a configurare la finzione Laura = Porzia e a chiarirla allo spettatore in un momento cruciale della trama.

L'Inganno... (p. 10)

Re - Per sollevarvi dal suolo ve la porgo. Alzatevi, gratiosissima Portia, che non è bene...

Poco dopo (*L'Inganno...* (p. 10) di nuovo il nome Laura, anche questo omesso nel testo fonte, rende più chiara la situazione:

Re - Prencipe, accogliete la Duchessa, come portione di quel bene, che in Laura io vi donai.

²⁴ Elemento comune a molti rifacimenti. Vedi in merito M.G. Profeti (1996b; 1996c); D. Sfimini (1996) e D. Gambini (1996).

La Despreciada... (p. 339):

Carlos

Pues vos me ayudáis, Señora
 Ya todo el temor perdí.
 Hermosísima Duquesa,
 Donde ha cifrado el abril
 De sus claveles lo alegre,
 Lo casto de su jazmín,
 Donde la sangre de Venus,
 Con fomentada raíz
 Ostenta púrpura hermosa
 En márgenes de marfil:
 Afectos que siente el alma,
 ¿Cómo los podrá decir
 La lengua, ya que a mis ojos
 No os deja ver el telliz
 De la oscura noche negra,
 Que en engaste de zafir
 Racimos de estrella borda
 Para ornamento gentil?
 Para obligaros en algo
 Sólo, Señora, advertid
 Que por Vos la Reina dejo:
 Que en vos muchos reinos vi.
 En vuestra cabeza de oro
 Las riquezas del Ofir,
 A Tiro en vuestras mejillas,
 Emulación del rubí.
 Las islas que el Sur rodea
 Con el salobre viril,
 En vuestros dientes de perlas,
 esmaltados de carmín.
 De Chipre y Samos contemplo
 El más vistoso pensil,
 En cuanto para el deseo,
 Nuevo Colón descubrí.

L'Inganno... (p. 51):

Carlo

Lodato il Cielo, udite. Voi sapete, mia
 Signora, quanto sia difficile di
 smorzare il fuoco amoroso, allhor
 massime che i ripari della ragione
 servono per alimento alle fiamme. La
 parola da me data al Re di sposare la
 Regina Sua Nipote, mi fece fare
 qualche forza a me stesso nel punto
 che vi mirai, per non innamorarmi; ma
 tutto fu vano; bisognava non haver
 occhi, od esser privo de gli altri sensi,
 per poter difendere il mio cuore da gli
 acuti strali, che lo ferirono. Voi siete
 sommamente bella, come potevo io
 non divenir amante in estremo?
 Reputo però felice questa sventura:
 godo di aver perduto la mia libertà tra
 lacci così leggiadri. Ho perduto
 l'arbitrio ma non a mio malgrado.
 Anzi per mostrarvi che in questa
 perdita è concorsa la mia volontà, qui
 io vi giuro, che l'anima mia non si
 separerà mai dalla contemplazione
 delle vostre divine doti, quantunque il
 corpo possi per varii accenti di fortuna
 da voi discostarsi. Se per vostra
 ragione sprezzo una Regina, rifiuto un
 Regno, rinuntio uno scettro,
 corrispondete in qualche parte alla mia
 generosità; premiate, cortese, un
 affetto tanto leale; ricompensate,
 giusta, una fede così pura; fate che io
 possi, come sposo, amarvi, come
 schiavo, servirvi, come amante,
 adorarvi.

La tirata originale è stata sostituita da un testo in cui la caduta di livello è sostanziale; l'informatività che si ottiene mediante l'insistenza su motivi basilari per l'intreccio diventa, nell'economia drammatica del testo d'arrivo, la caratteristica più saliente. Tutto l'apparato metaforico viene spazzato via e, non solo probabilmente per il motivo esposto, ma anche per l'incapacità del sistema linguistico d'arrivo di sostenere tutta la costruzione metaforica elaborata in verso.

Da notare che, nella parte finale della tirata, si ha un tentativo di scandire la prosa in un germe di versificazione mediante costruzioni parallelistiche che acquistano un certo ritmo. Questo tipo di costrutti sono molto frequenti e, specialmente se organizzati in sequenze di battuta - risposta, sono propri del melodramma.

Infine, un altro tipo di esplicitazioni sono quelle in cui il significato non viene compromesso ma semplicemente sviluppato:

La Despreciada... (p. 330):

Rey

Ya tiene Ludovico
La fiesta prevenida

L'Inganno... (p. 8):

Re

Il tutto è preparato per l'incontro della
Regina.

Evidentemente «l'incontro della Regina» dà più informazioni che la «fiesta».

Sempre nell'ambito degli interventi nel testo che non implicano necessariamente nè addizioni nè cassazioni va considerata la capacità della Bianchi di creare immagini equivalenti a quelle del testo fonte adoperando gli elementi dati. Do tre campioni:

La Despreciada... (p. 332):

Federico

En los rayos de sus ojos
Abrasada el alma tengo

L' Inganno... (p. 17):

Federico

Quasi farfalla al lume di que' begli
occhi s'incenerisce l'anima mia.
A parte.

La Despreciada... (p. 336):

Laura (a parte)

(...)
El corazón es de fuego,
Pero de nieve es mi sangre.

L' Inganno... (p.38):

Laura. *A parte*

(...)
Ah che Amore m'infiamma il cuore, e
la Gelosia m'agghiaccia il sangue!

La Despreciada... (p. 345):

Carlos

Noche oscura
De mis engaños juez,
En dorados epiciclos
Vuestros luceros pones,
Para que el alba enternezcan,
Y lloren por mi después.

L' Inganno... (p.78):

Carlo

(...) O notte amica mia; deh per
pietade cuopri con denso velo le tue
risplendenti stelle, acciò in loro io non
riscontri l'infinito numero delle mie
sciagure.

Nel primo esempio viene introdotta un paragone: anima = farfalla e un verbo incoativo, «incenerirsi» che crea un'immagine dinamica e non statica quale quella del testo fonte. Una operazione simile si produce anche nel secondo esempio dove amore e gelosia si costituiscono in soggetti di azioni che hanno per oggetto rispettivamente il cuore e il sangue, in una struttura di parallelismi ben consolidata. Nel terzo esempio la parafrasi include una richiesta precisa alla notte perchè copra le stelle. È il personaggio a porsi in primo piano in modo molto più diretto. Questa diversa «posizione» e le formule linguistiche caratteristiche del genere melodrammatico sono innovazioni che contribuiscono certo alla parziale riconfigurazione del personaggio spagnolo in questa direzione. Non si tratta in effetti di tradurre un testo, ma di passare da una pratica teatrale ad un'altra.

Ma è nella considerazione delle addizioni al testo fonte dove l'opera della Bianchi slitta chiaramente verso il melodramma; non dimentichiamo che lei non solo era attrice ma anche brava cantante e l'ipotesi che i passaggi aggiunti fossero pensati per essere cantati non mi sembra del tutto da escludere.

Sin dal finale del Primo atto vengono aggiunti lunghi passaggi di dialoghi a botta e risposta che, di norma, segnano il finale delle scene. Si tratta di un discorso versificato in opposizione alla prosa piana che caratterizza la maggior parte del testo ed ha una funzione di «stacco» prima dell'uscita dalla scena dei personaggi.

Do alcuni esempi:

L'Inganno... (p. 29):

Carlo
Rallegratevi de' miei contenti.
Federico
Non me lo permettono i miei tormenti. *A parte.*
Carlo
Portia al fine sarà mia.
Federico
Ed io sarò della disperatione. *A parte.*
Carlo
Contenti, che m'avvivate.
Federico
Tormenti, che m'uccidete. *A parte.*
Carlo
Vaneggio per allegrezza.
Federico
Deliro per afflitione. *A parte.*
Carlo
Amore andiamo a godere.
Federico
Speranze andiamo a morire. *A parte.*

L'inganno... (p. 35):

Federico

Non siete voi Donna?

Portia

Son donna.

Federico

E per ciò mutabile per natura.

Portia

Horsù siete troppo noioso.

Federico

Incolpatene il vostro bello.

Portia

O più tosto la vostra ostinazione.

Federico

Dite pure la vostra fierezza.

Portia

S'io son fiera fuggite, ch'io non v'uccida.

Federico

Di già m'havete ucciso.

Portia

Con qual armi?

Federico

Con quelle della bellezza.

Portia

O voi partite, o io m'adiro

Federico

O voi m'amate, o io mi moro.

Portia

Che! Siete ancor vivo?

Federico

Son vivo alla disperazione, son morto alla speranza.

Portia

Cercate dunque un sepolcro?

Federico

Quello del vostro seno.

Portia

Ardito.

Federico

Crudele.

Portia

Partite.

Federico

Amatemi.

Portia

Non voglio.

Federico

Non posso.

Portia
 A fe.
 Federico
 Che farete?
 Portia
 Me n'andrò per mortificarvi.
 Federico
 Partirò per obbedirvi. *E via.*

L'Inganno... (p. 91)

Carlo
 Sospira delitia, siete pur mia.
 Laura
 Sempre io la fui.
 Carlo
 Avventurati miei sospiri.
 Laura
 Benedette mie lagrime.
 Carlo
 Haverò pure la mercè delle mie fatiche.
 Laura
 Goderò pure il premio de miei stenti.
 Carlo
 Fortuna, al tuo tempio appendo in voto il mio cuore.
 Laura
 Amore su tuoi altari offero in vittima l'anima mia.
 Carlo
 Laura è mia, più non temo sciagure.
 Laura
 Carlo è mio, più non pavento la morte.
 Carlo
 Porgetemi la mano, mio Bene.
 Laura
 Eccovi le braccia, mia vita.
 Carlo
 Son felice fra gl'Ingannati.
 Laura
 Sono beata tra le Aborrite.

De l'Inganno felice eccovi il fine.

Di tali dialoghi non c'è traccia nell'opera fonte ed è forse questo uno degli elementi che più contraddistinguono il testo di arrivo. Sebbene non si tratti di strutture metriche con rime definite, si riscontrano comunque sporadicamente

alcune rime e versi di ugual numero di sillabe. In questi testi innestati nel tessuto letterario spicca l'abbondanza di *isocoli* a struttura bimembre e di *ossimori*. Sebbene le costruzioni metaforiche, alcuni riferimenti mitologici e le *agudezas* del testo fonte vengano spesso eliminate²⁵ in un condensamento della materia scenica, come ho già accennato, ciò non implica d'altro canto che le figure retoriche scarseggino, anzi la Bianchi ne fa uso a piene mani. Si confrontino i versi dell'opera fonte che nel testo d'arrivo sono oggetto di *amplificatio* costruita con un' *anadiplosi* con struttura a *chiasmo*:

La Despreciada... (p. 342)

Celia

Las más veces es ansí
el huir de quien nos sigue.

L'Inganno... (p. 66-67):

Celia

Non ve ne maravigliate, Signora, ch'è
costume, si può dir fatale, d'ogni
Donna di odiar chi l'ama: amar chi
l'odia; seguir chi la fugge: fuggir chi
la segue; negar la mercede a chi la
serve: offerire il premio a chi non l'ha
servita.

Riporto altro campione di *amplificatio* degno di nota:

La Despreciada... (p. 344):

Federico

Sin duda que la ha traido
la fuerza de mi deseo Federico

L'Inganno... (p. 74):

Federico

A parte. certo, che l'aura de gli ardenti
miei sospiri, dolcemente parlandogli
all'orecchio, l'ha richiamata in questo
luogo.

²⁵ Oltre ai testi a cui si è già fatto riferimento, vale la pena citare i seguenti del testo fonte che non lasciano alcuna traccia:

La Despreciada... (p. 334):

Carlos - Ernesto, no me dilates / Ese bien porque me tienes / Como a Tántalo a la boca
/ Los cristales transparentes; / Que por los ojos no más / El apetito los bebe, / Porque al llegar
a los labios / El falso cristal se quiebre.

La Despreciada... (p. 335):

Porcia - (...) / Mas si venís consolado, / ¿Qué consuelo en mí buscáis?, / Si vos mismo
confesáis / Que tenéis el galardón / En vuestra misma pasión? / Si la pasión os quitara, / Sin
duda que os agraviara;

Non mancano infine esempi di giochi paronomastici del tipo:

L'Inganno... (p. 80):

Carlo

(...)

La vostra lingua snodandosi m'annodò con questi accenti.

L'Inganno... (p. 70):

Carlo

Ah che volando, m'ha involato ogni bene!

Riassumendo, *L'Inganno Fortunato* è una commedia perfettamente adeguata al gusto del pubblico francese del Petit Bourbon, in cui la Bianchi coglie e dà spazio a quegli elementi dell'opera fonte che vanno incontro a quel gusto. La galanteria e gli ambienti di corte vengono volutamente potenziati inserendo descrizioni dettagliatissime di «carrozze scintillanti di gemme preziosissime»²⁶ in cui vi sarà una picciola infanta.

Un certo femminismo militante, perché Laura è donna, e come donna vuole scegliere liberamente marito, accosta il rifacimento alla moda delle preziose. Ma non solo: anche Brigida è donna, intelligente, colta e brava attrice e si crea lo spazio che gli spetta nella Parigi bene di metà Seicento, lei è davvero una brava «sarta in cervello».

BIBLIOGRAFIA

- ALLACCI, L. (1755): *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia: G. Pascuali.
- BARRERA Y LEIRADO, C.A. (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo español*. Madrid: Rivadeneyra, ed. facsimil (1969), Madrid: Gredos.
- BARTOLI, A. (1880) *Scenari inediti della commedia dell'arte* (ristampa anastatica del 1979) Sala bolognese: Arnaldo Forni Editore.
- CARANDINI, S. (1990): *Teatro e Spettacolo nel Seicento*. Bari: Laterza.
- CROCE, B. (1942): «Aurelia Fedeli». *Aneddoti di varia letteratura*. Vol II. Napoli: Riccardo Ricciardi editore, p. 52-60.
- FABBRI, P. (1990): *Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bologna: Il Mulino.

²⁶ *L'Inganno...* (p. 6).

- GAMBELLI, D. (1993): *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla Corte del Re Sole*. Roma: Bulzoni.
- GAMBINI, D. (1996): «*Reinar después de morir* di Luis Vélez de Guevara e *La fedeltà anche dopo la morte* di Domenico Laffi», *Tradurre Riscrivere Mettere in scena. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 2. Firenze: Alinea editrice, p. 117-148.
- LATHUILLÈRE, R. (1966): *La Préciosité. Étude historique e linguistique*. Publications Romanes et françaises, LXXXVII. Ginevra: Librairie Droz.
- MARCHANTE, C. (1996): «*Calderón in Italia*», *Tradurre Riscrivere Mettere in scena. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 2. Firenze: Alinea editrice, p. 17-63.
- MARIGO, M. (1991): «*Angiola d'Orso, comica dell'arte e traduttrice*». *Biblioteca Teatrale*. N.° 18. Roma: Bulzoni, p. 65-93.
- MIGLIORI, A. (1973): «*Contributo alla storia dell'Ancien Théâtre Italien*». *Biblioteca Teatrale*. N.° 8. Roma: Bulzoni, p. 78-137.
- PIRROTTA, N. (1955): «*Commedia dell'Arte and Opera*». *The Musical Quarterly*. Vol. XLI, July 1955, New York: G. Schirmer, p. 305-324.
- PROFETI, M.G. (1988): *La Collezione «Diferentes Autores»*. Kassel: Edition Reichenberger.
- PROFETI, M.G. (1996a): «*Introduzione*». *Materiali variazioni invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 1. Firenze: Alinea editrice, p. 7-20.
- PROFETI, M.G. (1996b): «*I rischi del testo e le consolazioni della traduzione*». *Materiali variazioni invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 1. Firenze: Alinea editrice, p. 53-66.
- PROFETI, M.G. (1996c): «*L'Isabella di Tomaso Calò e la sua fonte spagnola*». *Materiali variazioni invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 1. Firenze: Alinea editrice, p. 81-96.
- PROFETI, M.G. (1996d): «*Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden*». *Materiali variazioni invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 1. Firenze: Alinea editrice, p. 33-51.
- QUADRIO, F. S. (1739-1752): *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, (Bologna: Pisarri, vol. I) - (Milano: F. Agnelli, voll. II, III, IV e «Correzioni e aggiunte, Indice Universale»).
- RASI, L. (1897): *Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*. Firenze: Fratelli Bocca editori.
- SÍMINI, D. (1996): «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarsi per vendetta*», *Tradurre Riscrivere Mettere in scena. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 2. Firenze: Alinea editrice, p. 94 -116.
- SOMAIZE, B. (1661): *Le Grand Dictionnaire historique des précieuses*, Seconde partie, Paris: J. Ribou.

- TEJERINA, B. (1982): «Unos apuntes de Leandro Fernández de Moratín sobre algunas comedias españolas traducidas al italiano». *Quaderni Iberoamericani* n.º 55-56, p. 364-380.
- VEGA CARPIO, L. (1855): *La Despreciada Querida*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 34. Comedias escogidas de Fray Lope de Vega Carpio. Juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio de Hartzenbusch. Tomo Segundo. Madrid: Rivadeneira, p. 329-347.