

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN A FIRENZE:
AMORE, LEALTÀ E AMICIZIA

ESTRATTO

da

INCROCI TEATRALI ITALO-IBERICI

A cura di

Michela Graziani e Salomé Vuelta García



Leo S. Olschki Editore
Firenze

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

490

INCROCI TEATRALI ITALO-IBERICI

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

*Studi linguistici e letterari tra Italia
e mondo iberico in età moderna*

IV

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

490

INCROCI TEATRALI ITALO-IBERICI

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

Tutti i diritti riservati

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

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Firenze
(fondi di pubblicazione di Ateneo 2018 e fondi di ricerca ex-60% 2018),
del Camões, IP (Cattedra *Fernando Pessoa* – Firenze)



Università di Firenze
Istituto Camões / Lisboa

Cattedra Fernando Pessoa

e il patrocinio di



Ambasciata del Portogallo
ROMA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

ISBN 978 88 222 6617 0

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN A FIRENZE:
AMORE, LEALTÀ E AMICIZIA *

1. LA FORTUNA FIORENTINA DI JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Nella Firenze del Seicento, così ricca di rappresentazioni teatrali derivate dalle *comedias* spagnole auree, circolarono diverse opere di Juan Pérez de Montalbán: *La donna più costante*, commedia anonima tratta da *La más constante mujer*, messa in scena nel 1656 nel teatro del Cocomero gestito allora dall'accademia dei Sorgenti; *Lo sposalizio tra' sepolcri* di Giovan Battista Ricciardi, derivata dalla novella *El envidioso castigado* della raccolta *Sucesos y prodigios de amor*, allestita nel 1688 nel nuovo teatro dell'accademia dei Sorgenti in Canto a' Soldani e ripresa nel 1709 dall'attore e drammaturgo Giovan Battista Fagioli, che aveva interpretato il ruolo del servo nella recita dell'88; *Amore, lealtà e amicizia*, adattamento di *Amor, lealtad y amistad*, recitato in data incerta nell'accademia dei Sorgenti; e *La donzella di lavoro*, derivata dall'omonima opera di Montalbán, di cui si conservano due 'soggetti' manoscritti, vale a dire due dettagliati riassunti dell'azione della commedia, adoperati da varie compagnie di attori professionisti in date e luoghi imprecisati.¹

De *La donna più costante*, opera che rappresentò l'esordio di Montalbán sulle scene fiorentine, non sono stati finora rinvenuti esemplari, mentre *Lo sposalizio tra' sepolcri* di Giovan Battista Ricciardi, edito postumo a Firenze nel 1688, a seguito della recita promossa dall'accademia dei Sorgenti, e ristampato a Bologna nel 1695, è stato analizzato a suo tempo da Maria Gra-

* Questo lavoro è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del progetto PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

¹ Cfr. NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I: *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolomei*, Firenze, Alinea, 2013, pp. 39, 59-60 e 70-71, 73-74 e 80 rispettivamente. Nella trascrizione dei testi spagnoli e italiani, manoscritti e a stampa, è stata modernizzata la grafia e introdotta una punteggiatura interpretativa quando ritenuto necessario per una migliore comprensione.

zia Profeti.² Mancano, invece, tuttora, studi specifici sui due ultimi testi: *Amore, lealtà e amicizia* e *La donzella di lavoro*. Rinviando ad altra occasione l'analisi dei soggetti tratti da *La donzella de labor*, mi concentrerò su *Amore, lealtà e amicizia*, cercando di mettere in luce le strategie traduttive della versione fiorentina rispetto al testo spagnolo, nonché il suo contesto scenico.

Da *Amore, lealtà et amicizia*, *Opera spagniola del Dottore Giovanni Perez de Monte Albano*, si è conservato a Firenze un manoscritto anonimo che in un interessante prologo fornisce dati sulla sua messinscena nell'accademia dei Sorgenti, l'istituzione che, dalla seconda metà del Seicento, favorì la diffusione nella città medicea della maggior parte delle opere di Montalbán.³ In un dialogo tra Momo e la Commedia si accenna all'origine spagnola del

² MARIA GRAZIA PROFETI, *Un vero esemplare della moderna commedia: Lo spozalizio tra' sepolcri di Giovan Battista Ricciardi*, in *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura di Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 1998, pp. 463-476, ristampato in EAD., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 43-54. Per la ricezione di altre opere di Montalbán nell'Italia del Seicento e dei primi decenni del Settecento cfr. EAD., *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976; EAD., *L'Isabella di Tomaso Calò e la sua fonte spagnola*, in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 81-97; LAURA PIEROZZI, "El hijo del Serafin" di J. Pérez de Montalbán tradotta da A. Perrucci, in *Spagna e dintorni*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, pp. 151-202 e NANCY D'ANTUONO, *La comedia española en la Italia del siglo XVII: la Commedia dell'arte*, in *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. Henry W. Sullivan, Raul A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 18-29 (che cita sette scenari derivati da Montalbán). Sulla fortuna spagnola ed europea dell'autore cfr. CLAUDIA DEMATTÈ, *La fortuna de las obras de Montalbán entre reescrituras, parodias y traducciones*, in *Il prisma de Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, Trento, Labirinti, Università degli Studi di Trento, 2012, pp. 79-98.

³ *Amore, lealtà et amicizia. Opera spagniola del Dottore Giovanni Perez de Monte Albano*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 3467, cc. 164r-189r. Cfr. SILVIA CASTELLI, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Polistampa, 1998, p. 130. Sull'accademia dei Sorgenti, istituzione sorta intorno alla metà del XVII secolo i cui membri appartenevano alla piccola borghesia artigiana fiorentina, e sulla sua attività teatrale presso il teatro del Cocomero (oggi Niccolini) e, dal 1679, in un nuovo teatro in Canto a' Soldani, cfr. JOHN WALTER HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI, 1976, pp. 27-47; ROBERT LAMAR WEAVER – NORMA WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751-1800. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978; NICOLA MICHELASSI, *Il teatro del Cocomero di Firenze. Uno stanzone per tre accademie (1651-1665)*, «Studi secenteschi», XL, 1999, pp. 149-186; FRANCESCA FANTAPPIÈ, *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*, «Annali di Storia di Firenze», III, 2008, pp. 147-193; N. MICHELASSI – S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, cit., pp. 17-18, 197-198. In un codice di opere dell'attore e drammaturgo Giovan Battista Fagioli conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze si allude al fatto che i Sorgenti, dopo un periodo di chiusura dell'accademia in data imprecisata, ritornarono sulla scena fiorentina l'anno 1719, dove «nella Casa da Baccelli» recitarono *Il Podestà Spilorcio ovvero Le differenze agiustate*, testo composto nel 1699 dal Fagioli per i giovani dell'Oratorio di San Filippo Neri (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 3472, c. 234r).

testo, nonché alle difficoltà di allestimento che presentava il teatro aureo in mano ad attori inesperti:

MOMO Qui muovo il piede, dove
soddisfare al mio genio averò campo,
poiché qui recitarsi n'ebbi contezza
appunto una commedia dai Sorgenti,
ch'a quest'ora pensavo
fosser fra' Cadenti.

[...]

COMMEDIA La commedia son io;
venni per ammirare
ben applicati ingegni
in opera di spasso e di virtude.

[...]

MOMO Ma dimmi, in cortesia,
a qual opra s'accingono i Sorgenti?

COMMEDIA A soggetto spagnolo intitolato
Amore, lealtade ed amicizia,
ch'han gl'istessi accademici a me detto
che non s'addosson mai le cose altrui
e quel ch'han su la lingua han dentro al petto.

MOMO Non tòrre a me l'uffizio del dir male.
Basta, noi c'intendiamo,
solo accennar ti voglio
che i soggetti spagnoli
sogliono così gravi riuscire
a uomini inesperti
che gran risico corron d'affogare.⁴

Il riferimento agli accademici Cadenti, attivi a Firenze nelle ultime decadi del Seicento nel quartiere di Santa Croce, permette di circoscrivere la rappresentazione di questa versione manoscritta fiorentina al periodo in cui i Sorgenti allestivano le loro opere nel teatro di Canto a' Soldani, dove a partire dal 1679 misero in scena diversi testi tratti dal teatro aureo spagnolo, tra cui, alcuni, come *Lo sposalizio tra' sepolcri*, derivati da Montalbán.⁵

La versione fiorentina di *Amore, lealtà e amicizia*, anonima, presenta lievi modifiche nel testo e una correzione fatta in un secondo momento

⁴ *Amore, lealtà et amicizia*, cit., cc. 165r-166r.

⁵ F. FANTAPPIÈ, *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento*, cit. Sui Cadenti e la loro attività teatrale cfr. EAD., *Il teatro di Corso Tintori: l'edificio e le accademie (1673-1850)*, «Medioevo e Rinascimento», XV/ns. XII, 2001, pp. 241-274.

dei nomi dei personaggi maschili, che inizialmente erano, italianizzati, gli stessi dell'opera di Montalbán; è inoltre eliminato il personaggio del *Condestable*:

PERSONAGGI

Re di Scozia innamorato di Laura, Filiberto
 Regina sua consorte, Isabella
 Giacinto ([*corretto in:*] Arrigo) amante di Laura
 Laura innamorata di Lisardo
 Lisardo ([*corretto in:*] Carlo) amante di Laura
 Gines suo servo
 Giulio ([*corretto in:*] Odoardo) innamorato di Laura
 Alessandro innamorato di Clavela, non si vede.⁶

Nel fondo Orsi della Biblioteca Estense di Modena si trova un manoscritto dallo stesso titolo che ci fornisce anche la paternità del testo: *Amore, Lealtà e Amicitia. Opera spagnuola Del Dottor Giovanni Perez de Monte Albano Tradotta in italiano da Francesco Antonazzoni fra i comici detto Ortensio*.⁷ Francesco Antonazzoni, comico professionista noto come Ortensio e attivo a Firenze nella prima metà del Seicento, lavorò tra il 1613 e il 1622 come secondo innamorato nella celebre compagnia dei Confidenti, guidati da Flaminio Scala e protetti da Giovanni de' Medici, per poi, in età avanzata, calcare le scene nel ruolo di capitano. Nel 1636 e nel 1637 recitò al teatro pubblico fiorentino di Baldracca con la compagnia di Francesco Gabrielli, anch'egli ex membro dei Confidenti nel ruolo di primo zanni, assieme al comico napoletano Marco Napolioni, noto traduttore di commedie spagnole, portando sulla scena

⁶ *Amore, lealtà et amicitia*, cit., c. 164r.

⁷ Biblioteca Estense di Modena, *Archivio Muratoriano*, fondo Orsi, filza 11, fascicolo 10, cc. 1r-50v. Le prime notizie sull'esistenza di questo fondo teatrale sono dovute a Simonetta Ingegno Guidi in un suo studio sulla circolazione e l'influsso del teatro francese nell'Italia del Settecento (SIMONETTA INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.M. Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», 78, serie VII, n. 1-2, gennaio-agosto 1974, pp. 64-94). La sua rilevanza per la ricezione italiana del teatro aureo spagnolo negli ultimi decenni del Seicento e nei primi del Settecento è stata sottolineata da MARIA TERESA CACHO, *Traducciones manuscritas: España / Italia / España*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 174 (cfr. un catalogo in EAD., *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 324-327) e, in modo più organico, da OLGA PEROTTI, *G.G. Orsi e la letteratura spagnola*, in EAD., *Amena Silva. Studi di letteratura spagnola*, Ferrara, Multicopia, 2004, pp. 97-120. Per approfondimenti e qualche novità sui testi di derivazione spagnola contenuti nel fondo Orsi, cfr. SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena*, in *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*, a cura di Salomé Vuelta García, Firenze, Firenze University Press, in corso di stampa.

spettacoli che comprendevano «balli spagnoli et italiani et canti».⁸ Come altri attori professionisti, Antonazzoni ebbe inclinazioni letterarie: fu autore di una raccolta di rime in onore dell'attrice e collega Camilla Rocca Nobili, in arte Delia, stampata a Venezia nel 1613, *Le funebri rime di diversi eccellentissimi autori, in morte della signora Camilla Rocha Nobili, Comica*, e di un *Mondo amoroso. Discorso accademico*, pubblicato dieci anni più tardi a Parigi.⁹ Di lui scrive l'erudito fiorentino Giovanni Cinelli nella sua *Biblioteca volante*: «Era questo stato buon comico: aveva fatto la parte di innamorato, poi in età faceva da capitano. Morirà vecchio in Firenze da me molto ben conosciuto».¹⁰

A differenza del manoscritto fiorentino, la versione di Antonazzoni riporta fedelmente i personaggi della *comedia* spagnola con i loro nomi:

PERSONAGGI

Re di Scozia innamorato di Laura

Regina sua consorte

Contestabile vecchio

Giacinto innamorato di Laura

Laura innamorata di Lisardo

Lisardo innamorato di Laura

Gines suo servitore

Giulio innamorato di Laura

Alessandro innamorato di Clavela non si vede.¹¹

Il legame fra i due esemplari si evince dalla quasi identica distribuzione della materia scenica¹² e dal fatto che entrambi contengono alcune battute

⁸ Cfr. Supplica di Francesco Gabrielli a Ferdinando II de' Medici, datata a 7 marzo 1636 (Archivio di Stato di Firenze, Dogana di Firenze, f. 237, n. 112); notizia ricavata dalla voce "Antonazzoni, Francesco" dell'Archivio multimediale degli attori italiani (A.M.at.I), diretto da Siro Ferrone e coordinato da Francesca Simoncini presso l'Università di Firenze (www.amati.fupress.net).

⁹ FRANCESCO ANTONAZZONI, *Le funebri rime di diversi eccellentissimi autori, in morte della signora Camilla Rocha Nobili, Comica confidente detta Delia, raccolte da Francesco Antonazzoni, comico confidente detto Ortensio*, in Venezia, appresso Ambrosio Dei, 1613; Id., *Mondo amoroso. Discorso accademico*, Parigi, 1623.

¹⁰ *Biblioteca volante di Giovanni Cinelli Calvoli continuata dal dottor Dionigi Andrea Sancassani. Edizione seconda, in miglior forma ridotta, e di varie aggiunte ed osservazioni arricchita. Tomo primo, dedicato a Sua Eccellenza, il signor marchese Lodovico Rangone, marchese di Roccabianca, primo signore di Spilamberto, Barone di Pernes, e primo Conte di Cordignano, &c.*, Venezia, Giambattista Albrizzi, Q. Girolamo, 1734, p. 47.

¹¹ *Amore, Lealtà e Amicitia. Opera spagnuola Del Dottor Giovanni Perez de Monte Albano Tradotta in italiano da Francesco Antonazzoni fra i comici detto Ortenzio*, cit., c.n.n.

¹² La struttura drammaturgica dei due testi è pressoché identica. Gli unici cambiamenti della versione fiorentina rispetto alla traduzione di Antonazzoni riguardano la divisione in

non provenienti dalla commedia spagnola. Le varianti esclusive del manoscritto fiorentino, cui daremo in séguito qualche dettaglio, appaiono essere dovute all'intenzione da parte dell'accademia dei Sorgenti di adattare il testo di Antonazzoni, estremamente fedele alla commedia spagnola, alle esigenze della loro messinscena.

2. AMORE, LEALTÀ E AMICIZIA

Amor, lealtad y amistad fu pubblicata nel 1632 nella *Parte veinticinco de Diferentes autores* sotto il nome di Juan Pérez de Montalbán (Zaragoza, Hospital de N. Señora de Gracia – Pedro Escuer) e inclusa nel *Segundo tomo* delle sue commedie (Madrid, Imprenta del Reino – Alonso Pérez de Montalbán, 1638), ma comparve anche all'epoca attribuita ad altri autori, quali Lope de Vega, nella *Parte 26 de Lope y otros*, Zaragoza, 1645; e Sebastián Francisco de Medrano, nei *Favores de las Musas*, Milán, Juan Baptista Malatesta – Carlo Ferranti, 1631, nei due casi con il titolo di *Lealtad, amor y amistad*.¹³ I critici la considerano tra le opere dubbie dell'autore; per Victor Dixon il vero autore fu Sebastián Francisco de Medrano, che la scrisse assieme a Alonso de Castillo Solórzano, entrambi amici di Montalbán.¹⁴

La *Parte veinticinco*, che conteneva molte opere ascritte, a torto o a ragione, a Montalbán, circolò ampiamente in Italia, dando origine a traduzioni, quale, molto probabilmente, *L'Isabella* di Tomaso Calò, tratta da *La más constante mujer* e pubblicata a Roma nel 1638 dall'editore Vitale Moscardi,¹⁵ non sorprenderebbe, perciò, che l'edizione della commedia

due della scena ottava del primo atto e la divisione in due della scena seconda del secondo atto.

¹³ M.G. PROFETI, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, cit., pp. 113-114, 119-125, 189-190; per ulteriori notizie sulla produzione drammatica dell'autore, cfr. EAD., *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Verona, Università di Padova, 1982; GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS – MARIA GRAZIA PROFETI, *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*, Verona, Università di Padova, 1993. Strumento fondamentale di consultazione per l'opera di Montalbán è la pagina web del drammaturgo presente nel sito del Cervantes Virtual e diretta da Claudia Demattè (www.cervantesvirtual.com).

¹⁴ VICTOR DIXON, *Un discípulo de Lope de Vega*, «Teatro de palabras», 7, 2010, pp. 271-272, che ritiene il testo pubblicato sotto il nome di Medrano «muy preferible». Per l'edizione di quest'ultimo, cfr. *Lealtad, amor y amistad, comedia de D. Sebastián Francisco de Medrano, a la ilustrísima señora Dona Leonor de Portugal, Marquesa de Villa nueva de Arizcal y de la Piovera, en Favores de las musas hechos a Don Sebastián Francisco de Medrano, en varias rimas y comedias que compuso en la más célebre Academia de Madrid donde fue Presidente meritísimo, recopilados por Don Alonso de Castillo Solórzano íntimo amigo del auctor, al eminentísimo y excelentísimo señor el señor Theodoro Trivultio Diácono Cardenal de la S. Iglesia Romana...*, in Milán, Juan Baptista Malatesta, Carlo Ferranti, 1631, pp. 191-292.

¹⁵ Nello studiare questo rifacimento, Maria Grazia Profeti riscontrava letture derivate

contenuta nella *Parte veinticinco* fosse il testo utilizzato da Antonazzoni per la stesura della sua versione, come potrebbe dedursi dai seguenti esempi:

GINÉS Asegurose en el juego y como a mozo gallego se le abrieron las narices. Montalbán, <i>Segundo tomo</i> , I <i>jornada</i> , f. 178v	GINÉS Alegrose con el juego y como a mozo gallego se le abrieron las narices <i>Parte veinticinco</i> , I <i>jornada</i> , f. 47v	GINES Ah, ah, il gioco le piace. La gazza senti la zuppa. Antonazzoni, <i>Amore, lealtà e amicitia</i> , I, 2, c. 5r
ALESANDRO Ello fue desde la cuna, pero mucho persevera. Montalbán, <i>Segundo tomo</i> , I <i>jornada</i> , f. 179v	ALESANDRO Criole desde la cuna, pero mucho persevera. <i>Parte veinticinco</i> , I <i>jornada</i> , f. 48v	ALESSANDRO Credo ch'ella lo abbia alevato da fanciullo sin dalla cuna, però molto persevera nel favorirlo. Antonazzoni, <i>Amore, lealtà e amicitia</i> , I, 4, c. 7r ¹⁶

Al di là dei problemi attributivi, dal punto di vista strutturale *Amor, lealtad y amistad* non è lontana da altre commedie d'intreccio di Montalbán, tutte attente, come ci dice Maria Grazia Profeti, «al gioco della trama complesso e minuto, che converte la favola teatrale in un ordito serrato, in un succedersi di alternative e colpi di scena, in un rincorrersi di travestimenti, inganni, lettere scambiate, dubbi d'amore e gelosie volta a volta sopite e rinnovate», opere nelle quali l'amore fra i due protagonisti verrà contrastato da «un *altro*, una realtà esterna che ne impedisce la logica evoluzione verso il matrimonio, secondo una precisa esigenza moralistica».¹⁷

del testo di Montalbán contenuto nella *Parte veinticinco*. Cfr. M.G. PROFETI, *L'Isabella di Tomaso Calò e la sua fonte spagnola*, cit., p. 86. Un esemplare della prima edizione della *Parte veinticinco* (il testo fu ristampato, sempre a Zaragoza dall'editore Pedro Escuer, l'anno dopo) si trova alla Biblioteca Universitaria di Bologna; secondo Maria Grazia Profeti, esso proviene dalla Biblioteca Pontificia di Bologna. Cfr. M.G. PROFETI, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, cit., pp. 119-120. Si veda, inoltre, EAD., *La collezione 'Diferentes Autores'*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 45-58.

¹⁶ Per l'edizione dell'opera contenuta nel *Segundo tomo* di commedie dell'autore spagnolo è stato utilizzato l'esemplare T/3152 vol. 2 della Biblioteca Nacional di Madrid, consultabile nella Biblioteca Virtual Cervantes (www.cervantesvirtual.com). Della *Parte 26 de Lope y otros*, com'è noto, non ci sono esemplari (cfr. M.G. PROFETI, *La collezione 'Diferentes Autores'*, cit., pp. 59-60). Anche l'esemplare fiorentino, che costituisce una riscrittura della versione di Antonazzoni, lascia una debole traccia delle varianti del testo presenti nella *Parte veinticinco*, come si desume da quanto riportato nel primo degli esempi segnalati sopra: «GINES [...] Ah, ah, questo comincio gli piacque, il restante della cena sarà squisito. Canchero, quando la gazzera vede la zucca si risente [...]» (Firenze, *Amore, lealtà et amicitia*, I, 2, c. 169r). Nel secondo, invece, il testo di Firenze cassa il riferimento all'allevamento di Lisardo da parte della fortuna sin dalla culla, riportando soltanto: «ALESSANDRO Ha perseverato molto in favorirlo» (ivi, I, 4, c. 171v).

¹⁷ MARIA GRAZIA PROFETI, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Ghezzano (Pisa), Giardini, 1970, p. 64 e pp. 69-70 rispettivamente.

Lisardo, amante corrisposto di Laura, bellissima dama di compagnia della regina Clorinarda con cui il cavaliere mantiene una relazione segreta, è sollecitato da Jacinto, suo miglior amico, a intercedere per lui con Laura, da lui amata e corteggiata sin dalla più tenera età. Combattuto tra la fedeltà alla sua dama e quella all'amico, tra le leggi dell'amore e quelle dell'amicizia, Lisardo dovrà fare i conti anche con la lealtà dovuta al Re, quando quest'ultimo lo nominerà suo intermediario segreto con Laura, di cui il Re si è invaghito, scatenando i sospetti e la gelosia della sua consorte Clorinarda. Mentre Lisardo non vede altra alternativa alla propria angosciante situazione che la morte, si susseguono una serie di *qui pro quo* che complicano l'azione della commedia attraverso travestimenti favoriti dall'oscurità (la Regina si fa passare per Laura in modo da sentire le ragioni di Lisardo e scoprire così i sentimenti del Re per Laura; allo stesso modo, Jacinto, fingendosi Lisardo, scopre la relazione amorosa tra l'amico e la sua amata Laura) e azioni volte a disturbare la relazione amorosa tra Laura e Lisardo, compreso un piano per assassinare il cavaliere, doppiamente colpevole agli occhi degli altri personaggi in quanto, oltre ad essere oggetto di amore della bellissima Laura, ha guadagnato anche i favori del Re. Il lieto fine, preceduto da una serie di rivelazioni che mettono in chiaro la lealtà di Lisardo e le sue eccezionali qualità, ricompone l'ordine politico con la riconciliazione tra il Re e la Regina e la punizione dei cortigiani che volevano la morte di Lisardo (avendo peraltro attentato senza volerlo alla vita del Re, confondendolo con Lisardo) e restituisce a Lisardo non solo l'amore, ma anche la sua amicizia con Jacinto.

Nel vorticare degli eventi, non mancano alcuni momenti di stasi nei quali, attraverso eleganti giochi retorici, si riflette sull'amore nelle sue variate sfaccettature: ecco quindi che la potenza di amore sarà paragonata alla farfalla che, affascinata dal fuoco, morirà bruciata, oppure si disserterà su cosa sia la gelosia attraverso una serie di elaborate comparazioni. Passaggi che, vale la pena di sottolineare, sono riprodotti, con maggiore o minore fedeltà, nei due testi italiani conservatisi:

JACINTO ¿No has visto una mariposa
que antes que llegue a quemarse
como idolatrando el fuego
se recrea con mirarse?
¿Que unas veces se retira,
y que otras llega a cercarle,
de suerte que con las alas
toca sus extremidades,
hasta que ya de vencida
llega del todo a abrasarse,

GIACINTO Hai veduto la farfalla che, pria
che giunga a bruciarsi come idolatran-
do il fuoco, si recrea con mirarlo, una
volta si ritira e altra torna a circondar-
lo, di sorte che con le tenere ali trova
sue estremitadi, sinché la misera, vinta,
giunge del tutto a bruciarsi, dando la
vita alla fiamma per gradito sacrificio?
Or io, dell'istesso modo, or animoso, or
codardo, mostravo a Laura il mio amore

dando la vida a la llama
por sacrificio agradable?
Pues del mismo modo yo,
ya animoso, ya cobarde,
mostraba a Laura mi amor
entre desnudas verdades.
Alrededor de su fuego,
sin acabar de matarme,
mostraba en las ocasiones
pecho humilde y fé constante.
Y al fin la entregué la vida
contento, para abrasarme
en una luz tan hermosa,
que afrenta el Sol cuando nace.

(*Amor, lealtad y amistad, I jornada, f. 46r-v*)¹⁸

LAURA Son celos una pasión
por el amor engendrada,
y en la envidia fabricada
a pesar de la razón.
La ofensa les da lugar,
y suelen con su calor
hacer lucir al amor
para volverle a matar.
Son grillos de la memoria,
de los sentidos cadena,
y traen las almas en pena,
sacándolas de la gloria.
Captivan las libertades,

in mezzo a pura verità; allo splendor del
suo fuoco, senza finire di morire nell'in-
cendio, mostravo in varie occasioni petto
umile e fé costante. Al fine le consegnai
la vita, contento che, al lume di tanta
bellezza, arsa e incenerita si rimanesse.

(Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicizia*, I, 1, c. 2v)

ARRIGO Vedeste mai la semplicità farfalla
che, pria che giunga ad abbruciarsi,
or idolatrando il fuoco si recrea con mi-
rarlo, or si avvicina, or si ritira, or torna a
raggiarlo, a segno che con le picciole ali
arriva a toccar l'estremità di esso, di sorte
che la misera, vinta dalla stanchezza,
giunge del tutto a bruciarsi, dando per
vittima la vita alle fiamme, con gradito
sacrificio? Così io, nell'istesso modo, or
timido, or ardito, presentando a Laura il
mio amore, le consegnai la vita, conten-
to che, al lume di tanta bellezza, arsa e
incenerita si rimanesse.

(Firenze, *Amore, lealtà et amicizia*, I, 1, cc. 167v-168r)

LAURA La gelosia è una passione per via
d'amor generata, dalla invidia cresciuta,
a dispetto della ragione. Le offese le dan
luogo, e sogliono col lor calore far che
risplenda l'amore per tornare di nuovo a
ucciderlo. Son le gelosie lacci della me-
moria, catene dei sentimenti che condu-
con l'alme a penare, levandole dalla glo-
ria. Captivan la libertà, son augure del
contento, figlie della mutazione, amiche
del disinganno e, benché veloce sia il lor
corso, qualsivoglia amore le giunge;
son spie della passione e guerra della

¹⁸ Le citazioni dell'opera spagnola provengono dall'edizione della commedia contenuta nella *Parte veynte y cinco de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Escuer, 1632, pp. 44v-66 (si è utilizzato l'esemplare R/24978 della Biblioteca Nacional di Madrid, consultabile nella Biblioteca Virtual Cervantes: www.cervantesvirtual.es).

son agujeros del contento
 y potros que dan tormento,
 que hacen decir verdades.
 Son hijos de la mudanza,
 y amigos del desengaño,
 y con ser su curso extraño,
 cualquier amor los alcanza.
 Son de esta pasión espías,
 y guerras de la razón,
 van siempre tras la ocasión,
 y apetecen las porfías.
 Aborrecen la amistad
 y en haciendo cualquier daño
 luego se llaman engaño
 con ser mayores de edad.
 Como salamandra son
 que se crien en el fuego
 y le quieren matar luego
 por su propia inclinación.
 Son del contento fiscales,
 en la sala del rigor
 dan ánimo y dan temor
 y añaden males a males.
 Tanto en ellos persevera
 el encantado poder
 que en piedra suelen volver
 los corazones de cera.
 Cual perros quieren tratarse
 pues muerden dando desvelos,
 aunque con sus mismos pelos
 la rabia suele curarse.
 Aman siempre la traición
 y, al fin, siendo aborrecidos
 son dados y son pedidos,
 mirad del modo que son.

(*Amor, lealtad y amistad*, II *jornada*, f. 52r-v)

verità. È la gelosia investigatrice di occasioni, appetisce la perfidia, abborrisce l'amicizia e, facendo qualche danno, subito lo chiamano errore, essendo d'età maggiore. Ella è come salamandra che si crea nel fuoco e subito vogliono ucciderla per sua propria inclinazione. Ella è fiscale del contento nella sala del rigore, dà animo e intimorisce e aggiunge male a male; tanto nella gelosia persevera l'incantato potere che suol convertir in pietra i cuori molli qual cera. Qual cane vuol adroparsi, che morde dando tormento, benché con medesimo pelo la rabbia soglia curarsi. Ama sempre il tradimento e alfine, essendo odiata, la gelosia e si dà e si adimanda; dandola non agrava, e ricevendola uccide.

(Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicizia*, II, 1, cc. 16v-17r)

LAURA La gelosia è una passione generata da amore e da timore, che cresce quel nostro amore a dispetto della ragione; è amica del disinganno, che mai si quietata se non giunge a chiarirsi; è un tossico amaro che corrompe la dolcezza di amore, un argo che fuor della cosa amata mira e per cent'occhi odia ogni oggetto. Si può dare e ricevere, la gelosia: dandola non aggrava, ricevendola uccide; è fida da amore, ma nemica dell'istesso padre, perché procura di stare dove sta proprio amore, ma non vuole che si ami. Cerca dunque il suo male, si nutrice di dolori e si pasce di larve, e di ombre s'alimenta. Insomma, è una frenesia, una febbre, un serpente, un mostro, una furia, una peste, una morte.

(Firenze, *Amore, lealtà et amicizia*, II, 1, c. 175r)

Nella sua versione della commedia spagnola, Francesco Antonazzoni non si limitò, come di consueto in tante altre traduzioni italiane dell'epoca, a trasportare l'intreccio della fonte spagnola, allungando le parti comiche

per venire incontro alle aspettative del suo pubblico, ma riprodusse fedelmente le battute dei personaggi (con i cambiamenti dovuti al passaggio dal verso alla prosa). Questo avviene sia per quanto riguarda i discorsi dei personaggi alti, i *galanes* e le *damas*, dei quali Antonazzoni prova a riprodurre, oltre alle metafore, comparazioni e altre figure retoriche, anche le lunghe relazioni, sia rispetto agli interventi del *gracioso* Ginés, che, nonostante l'adeguamento linguistico alla comicità vernacola,¹⁹ segue da vicino il suo omonimo spagnolo, come si può osservare nel seguente dialogo tra Lisardo e Ginés:

GINÉS Desde una legua te vi
paredes idolatrando,
yo apostaré que pensando
estabas en Laura, sí.
¿De qué estás tan pensativo?
¡Ah, señor, a esotra puerta,
si acaso duermes, despierta,
y responde, si estás vivo!
¿Estás arrobado? Él es
el primer enamorado
que vi en mi vida arrobado.
¡Señor, señor!

LISARDO ¿Qué hay, Ginés?

GINÉS Hablara yo para el día
del juicio, ¡cuerpo de tal!
Juzguete estatua de sal,
por amante hechicera.
Y según sois embusteros
los amantes, me alegrara,
porque el efecto mirara
de unos ojos hechiceros.
Pero, dejando unas cosas
y otras tomando, ¿qué harías,
o qué albricias me darías,

GINES Due miglia lontano ti viddi, patron mio caro, che pareva che idolatrassi le pietre, o che astrologassi le formiche. Io giuocarò che stavi pensando a Laura, è vero? Sì, perché stavi così cogitante. Eh, signore! All'altra porta, se a caso dorme, si svegli! Appunto? Almeno rispondete, se sete vivo; e se morto, usate la debita creanza d'avisarmelo. Siete stato rubato? Ma sarebbe il primo amante ch'io vedessi arrobato. Signor, signore? LISARDO Gines? Che c'è di nuovo?

GINES Credevo che volessi aspettar a parlare il dì del giudizio; se non avessi conosciuto i tuoi costumi, ti avrei giudicato una statua di sale. È questa fosse una malìa, un incanto che ti tiene così ottuso? Nianche se avessi i debiti miei, stareste così pensoso. Allegro, allegro, padrone; che direste s'io d'una bellissima e candidissima mano ti dessi una lettera? LISARDO Che dici?

GINES (Ah, ah, il gioco le piace. La gazza sentì la zuppa.)

¹⁹ Il comico italiano, pur rimanendo strettamente fedele al testo spagnolo, non rinuncia ad adeguare il servo Gines alla propria cultura teatrale, mostrandolo, non soltanto codardo (come il Ginés spagnolo), ma anche perennemente affamato, come mostra l'ultima scena del primo atto: «GINES Che smanie, che lamenti son questi? Che t'è intervenuto signore questa mattina? Non s'ha mai da desinare? – LISARDO Ah fortuna, come disumana ti sei mostrata con il mio amore! Perché mi sei così contraria? – GINES Perché la tua frenesia mi pregiudica nella gola?» (I, 9, c. 17v). Nel testo spagnolo non c'è riferimento alla fama di Ginés. La versione fiorentina segue, invece, come di consueto, l'intervento di Antonazzoni: «GINES Che smanie, che lamenti son queste? Che vi è accaduto? Vi siete scordato del desinare, eh? – LISARDO Ah, fortuna come disamorata ti mostri nel mio amore! – GINES Signore, queste vostre frenesie mi danno nella gola colpi mortali (I, 10, c. 173v).

	si de unas manos hermosas te diese un papel?	[...]
LISARDO	¿Qué dices?	LISARDO Amor mi dà veleno e l'amicizia comanda che muora.
GINÉS	(Alegrose con el juego, y como a mozo gallego se le abrieron las narices.)	GINÉS Qual Edippo può dichiarar i dubbi di questa sfinge? Signor, signore, quanti ne abbiám del mese? A che termine sta la luna? Tu solevi correr la posta; ora il cervello va a stafetta, oppure l'hai dato tu a cambio?
	[...]	
LISARDO	El amor me da veneno, la amistad manda que muera.	(Antonazzoni, <i>Amore, lealtà e amicitia</i> , I, 2, cc. 4v-5v)
GINÉS	¿Es ficción? ¿Es embeleco? ¿Tenemos asomos ya, o la calavera está para responder con eco?	
	(<i>Amor, lealtad y amistad, I jornada, f. 47r</i>)	

L'estrema fedeltà al testo spagnolo porta Antonazzoni ad incorrere in numerosi calchi, semantici e stilistici.²⁰ La versione del comico italiano ricorda da vicino la traduzione di *Carlos el perseguido* di Lope de Vega da parte del fiorentino Baltasar Suárez: *Carlo perseguido*, anch'essa conservata nel fondo Orsi della Biblioteca Estense, riporta con tale fedeltà la commedia lopesca da comprometterne la resa sulla scena. In due note inserite alla fine del secondo e del terzo atto, Suárez avvisava infatti il suo committente – molto probabilmente, il marchese Giovan Gioseffo Orsi – che, essendosi attenuto in modo troppo stretto al testo spagnolo, riteneva necessario introdurre delle modifiche che facilitassero la rappresentazione e andassero incontro alle aspettative del pubblico.²¹

Rispetto alla versione del comico italiano, il manoscritto fiorentino si distingue invece per una minore aderenza ai dialoghi dell'originale, anche se si mantiene fedele alla trama e tenta, seppur parzialmente, come abbiamo visto, di riprodurre i momenti di stasi sopra menzionati. Gli interventi di riscrittura della versione fiorentina rendono più fruibile la sua messa in scena: le battute dei personaggi non calcano quelle degli omonimi spagnoli ma le 'traducono' per la scena, sia per quanto riguarda i monologhi e i dia-

²⁰ I calchi sono costanti (arrobato [con il significato di 'rapito, estasiato'], amariglio...). È questa una caratteristica che si riscontra in molte altre traduzioni dell'epoca, non solo teatrali: per un esempio riguardante il romanzo cfr. SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *La narrativa spagnola e l'accademia degli Incogniti: le traduzioni di Girolamo Brusoni*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I Libri di Emil, 2011, pp. 277-313.

²¹ Cfr. SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Lingua spagnola in drammaturgia fiorentina. Il caso di Baltasar Suárez (1623-1666)*, «Drammaturgia», vol. XI / n.s., 2014, p. 245.

loghi dei personaggi alti, più snelli, sia per quelli comici di Gines. È il caso, ad esempio, all'inizio del terzo atto, del lamento della regina Cleonarda, gelosa della sua damigella Laura, di cui si è invaghito il Re:

REINA Árboles, fuentes, aves, viento y flores,
 ¿qué haré para alegrarme
 estando tan cercada de dolores?
 ¿Cómo podré librarme
 de tan fuertes desvelos
 si en todas partes me persiguen celos?
 Aquí donde con árboles y fuentes
 pensaba divertirme,
 aumento de mis ojos las corrientes
 sin poder reprimirme,
 y de suerte me miro
 que descansar no puedo aunque suspiro.
 De la tórtola atiendo los arrullos,
 aunque me da congojas,
 y dejo al ruiseñor que a los murmullos
 del agua y de las hojas
 está diciendo amores,
 suspendiendo los vientos y las flores.
 Cuando miro las hiedras abrazadas
 a los álamos altos,
 con no ser contra mí, ni estar culpadas,
 me dan mil sobresaltos
 y con rigor tan fiero
 temiendo vivo y de celosa muero.
 Si alguna espuela azul miro delante,
 luego furiosa rabio,
 y como al cielo el corazón levante
 porque vengue mi agravio,
 también me vuelvo loca
 pues su color de celos me provoca.
 En todo cuanto miro, miro luego
 los celos que me ofenden,
 causándome mortal desasosiego,
 que matarme pretenden,
 doblando mis dolores,
 árboles, fuentes, aves, viento y flores.

(*Amor, lealtad y amistad, III jornada, f. 59r-v*)

REGINA Arbori, fonti, ucelli, vento e fiori, che farò per rallegrarmi essendo così circondata da dolori? Come potrò difendermi da così forti assalti, se in ogni parte

REGINA La vaghezza di questi prati non è bastante a rallegrarmi per essere sopra-presa da troppo acerbo dolore. Come potrò schermirmi da così fatto assalto, se

dov'io mi vada la gelosia mi ritrova? Qui dove mi credea tra i fiori e gli alberi, tra i fonti e gli angeletti divertirmi, vo aumentando a miei occhi la corrente delle lagrime senza potermi reprimere, e a tal partito mi trovo che respirar non posso nei sospiri. Sento il lamentevole canto della scompagnata tortorella, e il canoro rusignuolo che al mormorio dell'acque cristalline forma amoroze voci sospendendo i venti e i fiori. Quando miro l'edera abbracciar l'olmo eminente, benché non sia contro di me incolpata, mi da nondimeno mille assalti al cuore con rigor così fiero, che temendo io vivo e gelosa mi muoro. Se avanti mi vedo un azzurro [*lacuna*] subito furiosa fisso lo sguardo nell'odiato colore, che più atroce la gelosia mi rapresenta. Infine in tutto quello che io miro subito scorgo le gelosie che mi attendono radoppiando i miei dolori alberi, fonti, ucelli, venti e fiori.

(Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicitia*, III, 2, c. 37r-v)

in ogni parte ove si muova il piede stami al fianco la gelosia? Qui dove mi credea tra i fiori e alberi, tra fonti e ruscelli divertirmi, vo augumentando alli occhi miei la corrente delle lacrime senza potermi reprimere, e a tal partito mi trovo che respirar non posso tra i miei sospiri. Solo fra tante vaghezze mi aggrada il lamentevole canto della tortorella, perché, se in qualsivoglia altro luogo volgo lo sguardo, subito mi si appresentono le mie gelosie.

(Firenze, *Amore, lealtà et amicitia*, III, 2, c. 182r)

La consueta simbologia cromatica adoperata nei testi teatrali del *Siglo de oro* spagnolo per rappresentare la gelosia d'amore (l'azzurro come simbolo di gelosia), abbinata, in questo caso, ai collaudati riferimenti alla tortora come rappresentazione della solitudine amorosa ed emblema di fedeltà femminile,²² sono riprodotti, seppur con qualche tentenamento, da Francesco Antonazzoni, che prova anche a rendere fedelmente lo stile retorico elevato del lamento della Regina. L'artefice della riscrittura fiorentina, consapevole di essere di fronte a un mondo metaforico *altro*, cancella invece i riferimenti cromatici non comprensibili al suo pubblico.

La maggior libertà formale della riscrittura fiorentina si rende evidente nei dialoghi che investono il *gracioso* Ginés, come si può osservare in quello tra Lisardo e il servo cui facevamo riferimento poco sopra:

²² Il colore azzurro come simbolo di gelosia d'amore è consueto nel teatro del *Siglo de Oro* (cfr., al riguardo, WILLIAM L. FICHTER, *Color Symbolism in Lope de Vega*, «Romanic Review», XVIII, 1927, pp. 220-231). Sulla tortora come simbolo di castità e fedeltà coniugale cfr. JUAN DE DIOS HERNÁNDEZ MIÑANO, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Murcia, Universidad, 2015, emblema I, 62, pp. 161-163.

GINES Vi ho conosciuto un miglio da lontano, e mi pareva che speculassi ai grilli, o che astrologasci le formiche; scommetterei 23 lire fresche fresche che ho debite con l'oste da stamani in qua di tanto pane e cacio, che stavi pensando alla vostra morosa, ed ella v'era sicura perché state in estavasi; ehi, Signore! Di qui non sente, andrò da quest'altra porta, acciò se a caso dormissi si svegli. Alò? Sì, appunto? Almeno rispondete se sete vivo o morto. Non fate da morto mal creato; ditemelo, ch'è dovere che il servitore lo sappia per farvi dar sepoltura.

LISARDO Sei qui? Che c'è di nuovo, Gines?

GINES Pensavo che Amore, ch'è cieco, e in voi regna, vi avesse fatto mutolo se non vi sentivo parlare, e che fosse una statua di sale. Che vi è stata fatta una malìa? Neanco se avessi i miei debiti saresti così pensoso? Allegro, allegro, padrone; che direste se io avessi da darvi una lettera della signora la...

LISARDO Che dici?

GINES Della signora lavandaia, (ah ah, questo comincio gli piacque; il restante della cena sarà squisito. Canchero! Quando la gazzerra vede, la zucca si risente.) Eccola qui, ed è della signora Laura.

[...]

LISARDO Amor mi porge del veleno, l'amicizia comanda ch'io ci chiuda le labbra.

GINES Che mescolanza! Non vi intenderebbe Cimabue, che aveva gli occhi di panno! Signore, quanti ne abbiamo del mese? Quando fa la luna? Orsù, il cervello è ito a patrassi!

(Firenze, *Amore, lealtà et amicizia*, I, 2, c. 169r-v)²³

Il paragone tra questo dialogo e quello di Antonazzoni precedentemente riportato mostra con chiarezza che la versione fiorentina è debitrice nei confronti del comico italiano, perché riproduce le battute comiche di Ginés introdotte *ex-novo* da Antonazzoni (il riferimento alle formiche, ad esempio; o alla luna),²⁴ senza rinunciare, però, alla libertà di aggiungere, ridurre o modificare il testo per una miglior resa scenica della commedia.

²³ 'Andare a patrasso' deriva, per corruzione popolare, dalla frase latina *ire ad patres* (cioè, morire), con il significato di andare in rovina.

²⁴ Gli esempi sono numerosi, ma basti il seguente, che conclude la scena tra Lisardo e Ginés sopra riportata: mentre nel testo spagnolo la conversazione tra padrone e servo si chiude con Lisardo che dice: «No puedo / que aunque es el amor tan grande / está la amistad primero», in Antonazzoni, Gines aggiunge: «Io impazzo. Credevo che fosse finito il tempo degli amici leali, e pur vi è questo residuo; ma sta in transito» (I, 2, c. 10r). Allo stesso modo, nella riscrittura fiorentina troviamo la seguente battuta di Gines, che rimanda indubbiamente al testo di Antonazzoni: «Io credevo che fosse finito il tempo dei veri amici, e pur vi è questo tarantello [insaccato di pregio a base di tonno, nella cucina tarantina; qui da intendersi in senso figurato come preziosa rarità]; ma sta in transito al sicuro, perché non credo che un altro si trovi al mondo che per l'amico vi passasse di simil sorte, che credo che per lui si farebbe impiccare» (I, 2, c. 170r). Si veda, inoltre, l'esempio riportato alla nota 19.

Ecco quindi che l'autore della riscrittura modifica, ad esempio, il racconto di Ginés della fine del secondo atto sul poeta che, per distrazione, uscì a passeggio per la strada con la «bigotera puesta», sostituendolo con quello di uno «zerbino, che per la fretta di andare a veder la dama, si scordò di mettersi il collare, avendo perso tutta la mattina il tempo in adornarsi la zazzera» (Firenze, *Amore, lealtà et amicizia*, II, 11, c. 181r-v) o, nelle ultime scene della commedia (per ragioni non chiare) elimina il personaggio del *condestable* che, rivelando di essere il padre di Lisardo, porta al ristabilimento dell'onorabilità del cavaliere e al finale felice.²⁵

È interessante notare, inoltre, che in un'occasione la riscrittura fiorentina lascia libero l'attore che incarna il *gracioso* Ginés di inventare la sua parte: nella terza scena dell'atto secondo, Ginés arriva di notte sotto la loggia del giardino di palazzo in cui si trovano Alejandro e Julio, giunti per uccidere Lisardo, colpevole di amare Laura, di cui Julio è invaghito. Come da tradizione, Ginés ha paura di trovarsi per strada a tarda ora. Mentre, armato, aspetta l'arrivo del suo padrone, si lamenta della sua cattiva sorte. A differenza della versione di Antonazzoni, che riproduce il lamento spagnolo di Ginés, l'esemplare fiorentino lascia all'attore il compito di contribuire alla drammaturgia recitando la scena «a suo modo»:

GINÉS	<p><i>Sale Ginés muy rebozado de noche</i> ¿Quién demonios me ha traido entre fantasmas y brujos? ¿Quién me ha metido en dibujos si nunca los he aprendido? ¿Quién le ha metido a Ginés, porque andar apenas puede, donde si algo le sucede no le han de valer los pies? ¡Cuerpo de tal! Si ello fuera por en medio del lugar, aún pudiera un hombre andar alta la espada siquiera. Que si a caso por desgracia sucede desenvainar la hoja que viene a estar</p>	<p><i>Gines incognito, pur di notte</i> GINES Qual demonio mi ha condotto tra gli orrori e le fantasme, che ha posto il povero Gines con tante armi che appena può camminare e se alcun disastro le succede, non si può valer dei piedi? Corpo del padre, del nonno, del mio bisavo, che s'io in mezzo a una larga strada potrei, occorrendo, metter mano alla spada allegramente, perché accor- rerebbono genti a metter di mezzo; ma in luogo remoto e stretto come questo, sono spedito! Qui è grande pericolo, qui senza dubbio mi aspettano! (Antonazzoni, <i>Amore, lealtà e amicitia</i>, II, 3, c. 23v)</p>
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²⁵ La relazione finale del *condestable* consente il lieto fine perché in essa si rivela l'identità dei veri attentatori alla vita del Re (i cortigiani Alejandro e Julio) e il *condestable* svela di essere il padre di Lisardo, consacrando per quest'ultimo la nobiltà di sangue manifestatasi nelle sue azioni; Lisardo merita per questo l'amore di Laura e la considerazione del Re e della Regina. Antonazzoni riproduce la relazione con fedeltà (III, 10, cc. 48v-53v), mentre la riscrittura fiorentina la elimina: a svelare l'identità dei traditori è lo stesso Re, senza riferimenti alla condizione nobiliare di Lisardo (III, 8, 9 e 10, cc. 186v-189r).

de puro guardada lacia,
 hay doscientos que se meten
 de por medio, y es gran cosa;
 esta es parte peligrosa,
 aquí sin duda me esperan.
 (*Amor, lealtad y amistad*, II jornada, f. 53v)

GINES Ove ch'è buio, sto con timore ar-
 mato, ecc. (*Qui discorre di sue paure a suo
 modo. Dice ch'ha bisogno di trovare il suo
 Padrone, a quello*)
 (Firenze, *Amore, lealtà et amicizia*, II, 3,
 c. 176v)

La didascalia del manoscritto fiorentino rimanda alla tecnica recitativa dell'improvviso, che, come noto, era esercitata all'epoca sia dai comici professionisti sia dagli accademici, e della quale abbiamo riscontri puntuali per quanto riguarda l'accademia dei Sorgenti: nel 1683 i Sorgenti decisero di rappresentare all'improvviso *Le gelose cautele*, commedia di Mattias Maria Bartolommei derivata da *Donde hay agravios no hay celos* di Francisco de Rojas Zorrilla, che ebbe molto successo a Firenze e altrove.²⁶ Non essendoci tempo per redigere uno scenario, si dette a ciascun membro una copia della commedia perché ne traesse l'idea generale. La rappresentazione fu diretta dal drammaturgo Giovan Battista Fagioli, membro dei Sorgenti, che, oltre a recitare nel ruolo di servo sciocco, agiva da autore e regista.²⁷ Fagioli, che usava rimaneggiare vecchi testi di altri autori fiorentini e all'epoca era uno dei drammaturghi più importanti, a capo di una compagnia di dilettranti che agiva a Firenze e nei dintorni, sia nelle ville dell'aristocrazia sia nei teatri pubblici, potrebbe con buona probabilità essere l'autore della riscrittura del testo di Antonazzoni conservata alla biblioteca Riccardiana.²⁸ La commedia si trova infatti in un codice che contiene altre sue opere, e in quel periodo Fagioli rimaneggiava testi per i Sorgenti o collaborava con altri drammaturghi, come Mattias Maria Bartolommei, nella stesura delle parti comiche.²⁹ È forse grazie a

²⁶ NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ 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 Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2009, pp. 119-179; il profilo dell'autore e l'analisi di questa traduzione da Rojas Zorrilla (ma non il catalogo delle opere di Bartolommei) sono stati riproposti, con correzioni e aggiunte, in *Id.*, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, cit., pp. 187-229.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 198.

²⁸ Su Giovan Battista Fagioli (1660-1742), poeta e commediografo, accademico Fiorentino e Apatista, funzionario nella cancelleria vescovile di Firenze che godette della protezione del principe Ferdinando de' Medici, figlio del granduca Cosimo III, e del fratello di questi, il cardinale Francesco Maria, cfr. la bibliografia riportata *ivi*, pp. 25-26, in nota.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 199, la lettera indirizzatagli da Mattias Maria Bartolommei, in data «5 gennaio 1691», con la preghiera di aiutarlo nella stesura della «parte faceta» affidata al servo della commedia che Bartolommei stava scrivendo.

lui che, come per tanti altri adattamenti fiorentini di *comedias* spagnole, *Amore, lealtà e amicizia* di Francesco Antonazzoni fu ripresa a Firenze fino agli ultimi decenni del Seicento, formando parte di quel canone drammatico cittadino che ebbe nel teatro aureo spagnolo uno dei suoi punti di riferimento.

INDICE

	Pag.	
<i>Presentazione</i>	V	
VALERIA TOCCO, <i>La Comédia Eufrosina (1555) tra Italia e Spagna: spunti per una rilettura</i>	»	3
MICHELA GRAZIANI, <i>Questioni autoriali e reminiscenze letterarie ibero-italiane nel teatro portoghese del Cinquecento</i>	»	15
TERESA MEGALE, <i>Relazioni culturali fra Spagna e Napoli: il teatro delle attrici e degli attori alle origini del professionismo (XVI-XVII secolo)</i>	»	39
MARIAGRAZIA RUSSO – CARLO PELLICCIA, <i>Teatralità e ambascerie in epoca moderna: l'uso del teatro in ambito diplomatico tra Portogallo, Italia ed Estremo Oriente</i>	»	53
HÉCTOR URZÁIZ, <i>«Se prohibieron las comedias en Italia»: Lope y el viejo arte de la censura teatral</i>	»	77
NICOLA BADOLATO, <i>Da Carlos el perseguido a Il favorito del principe: alle fonti di un dramma per musica di Ottaviano Castelli</i> .	»	91
SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>Juan Pérez de Montalbán a Firenze: Amore, lealtà e amicizia</i>	»	125
Indice dei nomi	»	143

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI NOVEMBRE 2018

