

Vol. LXX
nuova serie

ISSN 0391-2108

Fasc. 2
aprile-giugno 2018

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli

Periodico trimestrale - POSTE ITALIANE SPA - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003
conv. in L.27/02/2004 - n. 46 art.1, comma 1, DCB PISA - Aut. Trib. di Firenze n. 216/50 del 16/4/50



Il rischio di un confronto così serrato e incrociato tra queste diverse pratiche contemporanee e il complesso universo proustiano, con la sua cifra stilistica e argomentativa notoriamente inimitabile, è quello di livellare le specificità dei testi, o di sopravvalutare il nesso puntuale con certi luoghi della *Recherche*, come gli episodi di reminiscenze, che fanno ormai parte di un retroterra culturale comune e diffuso. Nell'insieme, si tratta però di uno studio molto documentato e articolato con chiarezza. In appendice (pp. 251-269) sono trascritte le dichiarazioni fornite all'autrice da numerosi scrittori contemporanei in merito all'influsso proustiano e alle rispettive incursioni nell'*autofiction*. Dispiace solo rilevare che gli autori dei responsi (una trentina, tra cui Javier Cercas, Pierre Michon e Jean Rouaud) siano elencati secondo l'ordine alfabetico del nome e non del cognome, perché il supplemento aggiunge valore e interesse alla trattazione.

FABIO VASARRI
(Università di Cagliari)
vasarri@tin.it

Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna, e Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo, a cura di M. Graziani e S. Vuelta García, Firenze, Olschki, 2015 e 2016, pp. vi-140 e vi-142.

La storica collana *Biblioteca dell'“Archivum Romanicum”* della casa editrice fiorentina Olschki ha recentemente dato alle stampe due interessanti volumi curati, ambedue, da Michela Graziani e Salomé Vuelta García e dedicati allo studio dei rapporti letterari fra Italia e mondo iberico in epoca moderna; la presente recensione si occuperà di entrambi relativamente, però, ai soli contributi di area ispanica, lasciando da parte, dunque, quelli di ambito lusitano.

La comune genesi dei due volumi è da ricercarsi nel seminario 'permanente' *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna* – da cui il carattere miscelaneo e la prospettiva comparatistica che li caratterizza –, inaugurato dalle due curatrici nel gennaio del 2014 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze. Più precisamente, il primo volume raccoglie una serie di contributi risultanti da altrettanti seminari che hanno affrontato le relazioni italo-spagnole da angolazioni e con metodologie diverse e spaziando dalla poesia alla prosa e dal teatro alla storiografia linguistica; il secondo, invece, presenta i risultati di un'unica giornata seminariale, svoltasi il 23 ottobre del 2015, i cui interventi riguardavano due soli generi letterari: il teatro e la prosa.

Nel primo volume, la serie dei contributi di area ispanica è aperta da uno studio di Davide Conrieri volto a ricostruire la storia del modello poetico del cosiddetto “canzoniere a Muse” (p. 17), ossia articolato in sezioni ad esse intitolate. L'autore, che si limita a ricapitolare i momenti “iniziali e fondativi” (p. 17) del paradigma in oggetto, riconosce nel *Parnasso Español*

(1648) di Francisco de Quevedo il momento culminante di tale 'storia' nel Seicento e da lì parte per individuare le fonti di questo modello di canzoniere. In particolare, ritiene che le *Prevençiones al Lector* anteposte alla *princeps* del 48 da González de Salas – fedele amico di Quevedo ed editore dell'opera – offrano importanti indicazioni riguardanti il debito italiano del poeta madrilenò quanto all'assetto della sua silloge; indicazioni, dicevo, che, tuttavia, sarebbero state trascurate dai maggiori commentatori dell'opera, troppo attenti alle affinità nell'intitolazione delle raccolte poetiche per considerare la somiglianza morfologica che più facilmente implica un'organizzazione del macrotesto in sezioni dedicate alle Muse. Da qui il fatto che i "modelli imperfetti" a cui Quevedo più si è ispirato sono, a suo dire, due raccolte poetiche italiane citate, per l'appunto, da González de Salas: il *Concerto delle muse* (1607, conosciuto come *Nove muse* a partire dall'edizione del 1610) di Piergirolamo Gentile Riccio e *Le nove muse* (1614) di Marcello Macedonio. Conrieri rileva, dunque, che, pur nella loro imperfezione formale – entrambe evidenziano un'applicazione ancora incerta dell'ordinamento per Muse –, le due sillogi rientrano in quella tendenza tipicamente manierista e barocca tesa a rinnovare le forme dei canzonieri, testimoniando l'insorgere dell'organizzazione per Muse delle raccolte di rime che Quevedo non poteva non conoscere, dato anche il suo prolungato soggiorno in Italia. Infine, per mostrare l'evoluzione del modello di canzoniere in questione, chiama in causa la raccolta di Manuel de Melo, *Las tres Musas del Melodino* (Lisbona, 1649), in cui il poeta, però, nega la sua dipendenza dal modello quevediano, riconoscendo, invece e paradossalmente, di collocarsi nella scia della tradizione italiana facente capo ai citati Gentile Riccio e Marcello Macedonio.

Nel successivo contributo di ambito ispanico, Donatella Pini studia i *Trastulli della villa* (1627) del bolognese Adriano Banchieri alla luce del loro debito verso la letteratura spagnola coeva, evidenziando come la proiezione ispanica dell'opera non si limiti all'arcinoto *Chisciotte* cervantino, ma si estenda anche al genere picaresco, nella fattispecie al *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, e alle cronache dal Nuovo Mondo.

I *Trastulli*, che la studiosa definisce un'opera esuberante, esagerata e non ascrivibile a un unico genere letterario, sembrano muoversi fra teatro e musica, considerando la definizione di "curiosità drammatica" (p. 64) che ne dà l'autore al principio; tuttavia, a ben guardare, si scorge, con Donatella Pini, che a prevalere è la narrazione breve con cornice romanziata, a imitazione del *Decameron* (e non solo), dove, però, le novelle appaiono inframezzate da rime, detti filosofici, proverbi, sentenze argute, balli, canzoni, paradossi, e così via. A tutto ciò si affianca una prospettiva culturale, contrassegnata per lo più da preoccupazioni musicali e linguistiche, che spazia da una "sponda italiana" a una "non meglio definita sponda americana, dove emerge con una forza straordinaria la suggestione del Perù" (p. 64). Tale suggestione si concretizza, come evidenzia la studiosa, da un lato, nel personaggio principale dei *Trastulli*, il re del Perù Atalipa o Atabalippa, ispirato all'ultimo sovrano dell'impero Inca Atahualpa, e, dall'altro, attraverso il ricorso ai toponimi Cuzco e Lima, centrali nella vicenda narrata che trova nel viaggio quel minimo di funzione strutturante capace di attenuare

la dispersività della trama. Su questo panorama variegato, che cela, dietro un'ambientazione esotica, luoghi ben noti ai lettori italiani, si affacciano, come accennato, il picaro Guzmán de Alfarache, prova evidente della conoscenza da parte di Banchieri dell'emergente genere picaresco, e il ben più noto personaggio di Don Chisciotte, a proposito del quale, Donatella Pini si sofferma, in particolare, sulla libera e ben riuscita, a suo dire, rielaborazione che il Banchieri realizza dell'episodio cervantino dell'elmo di Mambrino. Il tutto per concludere rimarcando la sensibilità dell'autore bolognese verso le novità letterarie di provenienza ispanica che, suppur combinate in maniera "bislacca" (p. 74), portano nuova linfa e vigore a temi più o meno frusti dell'epoca in questione.

Incentrato anch'esso sulla ricezione della letteratura spagnola in Italia, lo studio di Maria Grazia Profeti indaga le prime rielaborazioni teatrali "spagnolesche" (p. 75) di Carlo Gozzi; più specificamente, si sofferma sulla riscrittura gozziana di due commedie del secolo d'oro spagnolo: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (rappresentata nel 1767), adattamento di *Rendirse a la obligación* dei fratelli Diego e José de Córdoba y Figueroa e *La caduta di donna Elvira* e *La punizione nel precipizio*, tratte da *La venganza en el despeño* di Juan de Matos Fragoso. Come di prassi nello studio di traduzioni, riscritture e adattamenti di opere del passato, l'autrice parte dal difficile processo di individuazione degli esemplari spagnoli su cui Gozzi può aver condotto il suo lavoro di riscrittura. Nel primo caso, Profeti propende per identificare tale fonte con le numerose *sueltas* (edizioni sciolte) settecentesche, di cui fornisce un nutrito, seppur "episodico" (p. 77), elenco, concentrando la sua attenzione prevalentemente sulla *suelta* di Juan Sanz, datata tra il 1715 ed il 1726. Passando poi a un raffronto fra il testo fonte e la riscrittura del Gozzi, giunge a sintetizzare il *modus operandi* di quest'ultimo nella tendenza alla *explanatio*, ovvero alla semplificazione dell'originale anche in nome di un avvicinamento di esso al pubblico italiano, una caratteristica comune, all'epoca, nei processi di adattamento o traduzione.

Al caso del rimaneggiamento della *comedia* di Matos Fragoso Maria Grazia Profeti concede molto meno spazio, limitandosi a evidenziare, non senza aver indicato anche stavolta un paio di edizioni sciolte del testo fonte e la consueta tendenza esplicativa del testo di arrivo, come la "disinvolta" rielaborazione del Gozzi abbia dato luogo a ben due nuovi 'prodotti' teatrali in ragione della necessità di rispettare l'unità di tempo, che la *comedia nueva* aurea spagnola disconosceva.

Di matrice linguistica è invece il saggio in cui Félix San Vicente e Carmen Castillo Peña tracciano un panorama bibliografico accurato e ragionato della storiografia linguistica sullo spagnolo in Italia tra XVI e XVIII secolo, focalizzando l'attenzione, nella prima parte, in particolare sulle grammatiche spagnole per italofoeni. Qui, infatti, i due autori, oltre a passare a rivista le maggiori opere moderne in tal senso – dal *Paragone della lingua toscana e castigliana* (1560) alle *Osservazioni della lingua castigliana* di Giovanni Miranda fino alla più nota *Gramatica spagnuola* di Lorenzo Franciosini –, danno conto dei principali studi critici sull'argomento. Nella seconda parte rivolgono lo sguardo, piuttosto, al futuro della ricerca, con-

centrandosi soprattutto sul campo della lessicografia bilingue, dove evidenziano questioni ancora aperte e possibili metodologie da adottare per affrontarle e risolverle.

A suggellare il primo volume è un contributo di Salomé Vuelta García dedicato allo studio della versione italiana de *El celoso prudente* di Tirso de Molina, nella riscrittura di Ottavio Ximenes de Aragona e Iacopo del Borgo, realizzata in seno all'accademia fiorentina degli Infuocati. L'autrice ricostruisce il travagliato iter della rappresentazione della commedia che Ximenes, nel 1671, propose all'Accademia, assieme a un altro testo tratto da *El Alcalde de sí mismo* di Calderón de la Barca. Nondimeno, come rileva Vuelta García, Ximenes non poté veder rappresentata nessuna delle due opere, inscenate entrambe solo dopo la sua morte, avvenuta nell'ottobre del 1677: la prima un anno dopo, nel 1678, e la seconda nel 1681. Ma la studiosa non si limita a ripercorrere le complesse vicende che condussero a tali rappresentazioni, fra l'altro di poco successo, bensì dedica parte del suo lavoro allo studio della prassi 'traduttiva', la quale, risultando dall'intervento – non inusuale all'epoca – di due adattatori, prevedeva che uno dei due riassumesse il soggetto e l'altro lo distendesse in forma dialogata, col risultato di un testo di arrivo alquanto distante, se non diverso, rispetto all'originale. In quanto all'identificazione del possibile testo fonte, permangono ancora molti dubbi, tanto che Vuelta García ipotizza, date le troppe differenze rilevate fra l'ipotesto e la commedia rappresentata dagli Infuocati, che i due drammaturghi fiorentini conoscessero la trama dell'opera di Tirso, forse anche indirettamente, e ne avessero ricavato unicamente il motivo principale della loro versione.

Il secondo volume che prenderemo in esame inaugura la serie dei contributi di ambito ispanico con uno studio a quattro mani firmato da Lorenzo Bianconi, Sara Elisa Stangalino, Antonio Vinciguerra e Salomé Vuelta García. Gli autori vi mettono in campo specializzazioni in discipline diverse per indagare da una prospettiva multipla la ricezione della *comedia Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega (1625) nel contesto culturale napoletano del Seicento e, più precisamente, nella versione di Raffaele Tauro dal titolo *L'ingelosite speranze* (1651). Il saggio, che si articola in quattro paragrafi, ciascuno dei quali ascrivibile a uno dei quattro studiosi, si apre con lo studio del processo di "sfruttamento" (p. 18) del testo lopiano nel teatro dell'opera italiano (Bianconi) per poi passare alla ricostruzione del suo "viaggio" verso l'Italia (p. 18), con particolare riferimento alla sua ricezione nel fecondo ambiente napoletano (Vuelta García), procedendo successivamente con il raffronto testuale fra la drammaturgia del Tauro e l'originale spagnolo (Stangalino), per chiudersi, infine, con lo studio dell'impiego e della funzione del dialetto napoletano nel testo di arrivo (Vinciguerra). Ne deriva un'analisi di grande interesse per la sua inedita visione pluriprospettica, fonte di maggiore completezza di informazioni e affinamento di indagini.

Il seguente contributo, a firma di Davide Conrieri, è dedicato allo studio di una traduzione settecentesca spagnola tratta dei *Ritratti critici* (1669) dell'intellettuale seicentesco Francesco Fulvio Frugoni: il *Retrato crítico de la Corte y del Cortesano* (1753) di Francisco Mariano Nifo y Cagigal.

L'interesse che muove lo studioso risiede nel fenomeno della "permanenza della proposta editoriale della letteratura italiana del secolo XVII in Europa" (p. 41) anche ben oltre questo secolo. Dopo una particolareggiata presentazione dei due autori in questione, Conrieri offre una precisa descrizione dell'opera del Frugoni per poi procedere a un lavoro di comparazione sui due testi in esame, l'originale italiano e la versione spagnola, giungendo a concludere che, per quanto si tratti di traduzione integrale, la versione di Nifo rivela le consuete espansioni esplicative, inserzioni di testi poetici, stralci epistolari, in nome di un adeguamento del testo originario "ispanizzante, ma non attualizzante" (p. 46). L'accurata analisi portata avanti dallo studioso evidenzia, oltre a una certa fedeltà stilistica, anche una ferma adesione ideologica all'originale, mantenendone vivo l'intento di denuncia della corruzione morale e sociale del tempo. Altresì, Nifo mostra una notevole confidenza con le opere del Frugoni in generale, attestata dalle annotazioni alle traduzioni che svelano, tra l'altro, un ulteriore progetto traduttivo foriero di nuove prospettive di ricerca.

Con lo studio di Daniel Fernández Rodríguez passiamo a trattare la questione cruciale della presenza, nella Spagna dei Secoli d'Oro, della novellistica italiana, che, sebbene abitualmente associata ai nomi di Bandello, Boccaccio, Masuccio, Straparola e Giraldi Cinzio, qui riguarda il lascito di un novelliere minore e pressoché sconosciuto in Spagna: Agnolo Firenzuola. Analizzandone le novelle, Fernández Rodríguez riesce a rintracciare l'esile filo di una sua diffusione spagnola, veicolata soprattutto dal florilegio, curato dal Sansovino e assai noto in Spagna, *Cento novelle dei più nobili scrittori* (1561), dove il Firenzuola poteva contare, appunto, su una sua "nutrita rappresentazione" (p. 57). In particolare, il critico mostra, mediante il commento e il raffronto testuale, come l'antologia suddetta rappresentasse il mezzo attraverso cui autori come Francisco de Lugo y Dávila e Sebastián Mey, oltre a molti altri, potevano avere avuto accesso alle novelle del Firenzuola che, per quanto semisconosciuto, "poté godere di una certa diffusione ed esercitare una qualche influenza" (p. 61).

Al tema della trasmissione della novellistica italiana nella Spagna secentesca è dedicato anche il successivo studio di Isabel Muguruza Roca. Partendo da una riflessione generale sul crescente interesse della critica, negli ultimi anni, per le traduzioni spagnole dei novellieri, passa poi l'autrice a centrarsi sulla versione spagnola moralizzata delle *Novelle* di Matteo Bandello, realizzata da Vicente Millis (*Historias trágicas ejemplares*, 1585) a partire dall'adattamento francese di Pierre Bouistau e François de Belleforest (1568). Soffermandosi in particolare su due aspetti, l'esemplarità e la cornice narrativa, la studiosa intende stabilire l'entità del rapporto fra le *Novelle esemplari* cervantine e la versione spagnola in questione, giungendo ad affermare che Cervantes parte, sì, dal modello bandelliano, ma per poi allontanarsene progressivamente; in particolare, come sottolinea l'autrice, questo distacco si concretizza nell'eliminazione di qualsivoglia contorno narrativo, "tanto nella variante boccacciana della cornice, come in quella bandelliana delle dediche" (p. 97), giacché la comparsa della novella introdotta da un narratore extradiegetico come unico responsabile del racconto costituisce un "requisito essenziale del modus operandi narra-

tivo di Cervantes nelle *Novelle esemplari*" (p. 97). Se, dunque, a partire dal Boccaccio, la cornice narrativa aveva la funzione di guidare il lettore nella lettura orientandone e condizionandone la ricezione, Cervantes concede piena libertà interpretativa al suo "curioso lettore".

Quanto alla esemplarità, che nella versione franco-spagnola di Bandello si materializza nell'introduzione costante di digressioni moralizzanti che interrompono il filo della narrazione, in Cervantes essa deriva dagli stessi fatti narrati e dalla "applicazione personale" (p. 101) che ne farà il lettore. Se ne deduce, con Muguruza Roca, che l'adattamento del Millis, sicuramente conosciuto e maneggiato da Miguel de Cervantes, è superato da quest'ultimo e va a configurarsi come una sorta di antimodello delle *Novelle esemplari*.

La versione franco-spagnola delle novelle di Bandello è protagonista anche dell'ultimo contributo di area ispanica, firmato da Maria Grazia Profeti e questa volta dedicato alla loro ricezione nel teatro di Lope de Vega. Nello specifico, l'autrice vi indaga il problematico percorso "mediato" (p. 105) compiuto dai racconti bandelliani prima di giungere al *Fénix* – di cui spesso la critica non ha tenuto conto – col fine di comprendere l'uso che ne fece quest'ultimo, soprattutto relativamente a una *comedia*, *El guante de doña Blanca* (1630-35), e a una tragedia, *El castigo sin venganza* (1631). Nel primo caso, la 'mediazione' che ipotizza Profeti riguarda la presenza nei *romanceros* o *cancioneros* spagnoli di una leggenda folclorica universale raccolta da Bandello e poi passata all'adattamento francese e da qui a Millis, tornando, così, in Spagna, e dunque alla portata di Lope. Nel secondo caso, a cui Profeti concede più spazio, la fonte è il racconto XLIV di Bandello nella citata versione franco-spagnola moralizzata, assai lontana sia dalla "stringata novella" (p. 111) originale sia dalla ristrutturazione lopianiana. Ne conclude Profeti che in simili processi di analisi sui percorsi compiuti dai testi attraverso lingue e culture diverse lo scarto risulta molto più interessante del debito, arrivando così a superare una visione troppo positivista delle fonti in favore di una "quidditas letteraria" (p. 113) che rimodula i testi di partenza in funzione, oltre che un diverso impianto, anche e soprattutto di una significazione nuova e altra.

In conclusione, si tratta di due volumi di sicuro interesse, particolarmente densi e di alto livello scientifico, i quali costituiscono un contributo prezioso e necessario al progresso degli studi comparatistici fra letteratura italiana e spagnola in epoca moderna, quando il mutuo rapporto fra le due culture fu occasione straordinaria di accrescimento per entrambe; si vengono così ad aggiungere nuove e fondamentali tessere a quell'immenso mosaico ancora da completare che Salomé Vuelta García e Michela Graziani hanno coraggiosamente iniziato alcuni anni fa con l'inaugurazione del seminario permanente da cui questi due volumi prendono le mosse.

FEDERICA CAPPELLI
(Università di Pisa)
federica.cappelli@unipi.it