

Recercare
XXIX/1-2 2017

La Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2016, pp. 340 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum» – Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 461) ISBN 9788822264756

Il volume raccoglie gli atti di uno dei più interessanti convegni multidisciplinari sul Seicento degli ultimi tempi, ideato, organizzato e promosso dall'ispanista Fausta Antonucci e dalla musicologa Anna Tedesco, tenutosi nel gennaio 2015 presso l'Università di Roma Tre. Il contenuto dell'opera conferma ampiamente la rilevanza del tema e la validità dell'iniziativa, che ha visto coinvolti studiosi di consumata esperienza della letteratura spagnola e italiana, della musica e del teatro. I risultati che emergono dalle pagine del volume aprono l'orizzonte a una ricca e sorprendente varietà di prospettive che oltrepassa i semplici confini del tema di ricerca — la *comedia nueva* del teatro spagnolo e le sue incidenze sulla cultura teatrale e letteraria italiana del Seicento — per suggerirci spunti di riflessione su quei meccanismi di scrittura, riscrittura, traduzione, adattamento scenico, utilizzati non soltanto in campo drammatico, ma, in senso più generale, anche in quello della creatività nelle arti, inclusa, naturalmente anche la musica.

Come un dramma seicentesco, il volume è articolato in un prologo e cinque atti. Nel prologo a due voci, le curatrici illustrano il rispettivo punto di vista sulla *comedia nueva* sulle scene italiane — Antonucci quello dell'ispanista, Tedesco quello della musicologa — nel presentare le ragioni e i percorsi che hanno condotto al progetto di «far dialogare gli specialisti di quattro — vicine ma diverse — discipline» — quali «ispanistica, italianistica, musicologia e storia del teatro», sintetizzando i risultati emersi nel convegno e poi pubblicati nel libro. Più che in un'ottica interdisciplinare, a parere di chi scrive, i contributi raccolti sembrano armonizzarsi in un quadro multidisciplinare: ciascun autore, infatti, si muove all'interno del proprio recinto disciplinare, ma riesce a integrare i propri risultati con quelli degli specialisti di altre discipline. Grazie alla prospettiva multifocale, le copiose acquisizioni dei loro lavori si amalgamano alla perfezione, accrescendo le conoscenze del lettore qualunque sia la sua disciplina di riferimento. Il prologo a due voci ci ricorda come il teatro italiano, sia per musica che di parola, assorbisse in modo tutt'altro che passivo i modelli del grande teatro spagnolo di Calderón de la Barca, Lope de Vega e altri autori. Basterà qui richiamare aspetti come il ripensamento dei canoni aristotelici rimessi in discussione anche dai librettisti italiani del Seicento; le rielaborazioni degli scenari della commedia dell'Arte; le divergenze ideologiche tra i testi italiani e i testi-fonte spagnoli da cui sono tratti.

La prima sezione del volume comprende un «bilancio a tre voci» di tre personalità a cui tutti riconosciamo il ruolo di capiscuola degli studi sulla cultura teatrale del Seicento. L'ispanista Maria Grazia Profeti può senz'altro essere considerata una fondatrice degli studi sul teatro spagnolo del *Siglo de oro* in Italia. Prima di lei, infatti, l'argomento era negletto dalla cultura letteraria del nostro paese, a causa dei pregiudizi antispannoli, alimentati prima dalla ventata arcadica del Settecento e poi dalle ideologie politiche del nostro Ottocento, che guardavano al Seicento e allo spagnolismo dominante — per dirla con le affilate parole dello storico Domenico

Sella — come «un'aberrazione quasi imbarazzante nella traiettoria della storia italiana» fra Rinascimento e Risorgimento. Profeti ripercorre il lungo e pluridecennale lavoro di censimento bibliografico dei testi drammatici italiani derivati dal coevo repertorio spagnolo ad opera di comici dell'Arte, librettisti o letterati. Grazie a queste ricerche oggi sappiamo che in Italia, «lungo il Seicento, si traduce e si adatta in italiano il torrenziale legato della commedia spagnola». Naturalmente tale lavoro di censimento non è stato che preliminarmente all'elaborazione critica dei dati: Profeti stessa ha inaugurato e diretto la collana *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, in cui sono confluiti molti dei suoi saggi su scritture, riscritture, messe in scena, variazioni e invenzioni, e quelli non meno rilevanti di altri studiosi, talora usciti dalla sua feconda scuola.

Silvia Carandini, studiosa del teatro e dello spettacolo del Seicento in tutte le sue espressioni, evidenzia come il gusto neoclassico del diciottesimo secolo avesse bollato in un'unica condanna la cultura spagnola e italiana dell'epoca barocca. La situazione non era certo migliorata nell'Ottocento, quando il positivismo «accusava dei mali italiani la Controriforma e il curialismo cattolico» del Seicento, e l'idealismo «negava valore estetico ai prodotti della cultura barocca». Solo nel Novecento, grazie alla storiografia erudita prima (nel campo teatrale e musicale il pensiero va subito a figure come Alessandro D'Ancona, Alessandro Ademollo, Benedetto Croce, Angelo Solerti), e alle avanguardie artistiche e letterarie poi, il barocco iberico e italiano hanno goduto di una rivalutazione piena e scevra da pregiudizi ideologici. Carandini si sofferma in particolare sulle relazioni tra commedia spagnola e scenari della commedia dell'Arte: emblematico il caso del celebre *Convitato di pietra*, di cui si conserva un interessante adattamento nell'*opus magnum* del comico Giovan Battista Andreini, studiato e pubblicato nel 2003 dalla stessa studiosa con Luciano Mariti.

Lorenzo Bianconi ci offre un piccolo ma incisivo saggio di storia della storiografia. Come è noto, nel suo innovativo e anticonvenzionale manuale, quasi rivoluzionario per l'epoca, *Il Seicento* — pubblicato nel 1982 come quarto volume della *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia* — sminuì l'importanza della commedia spagnola per la librettistica e il teatro d'opera in Italia. Nel corso del tempo, però, le ricerche di Profeti, dei suoi colleghi ispanisti e dei suoi allievi, e quelle di Anna Tedesco in campo musicologico, hanno contraddetto la perentoria affermazione di Bianconi. Nel suo intervento lo studioso, oltre a prendere atto dell'insostenibilità della sua asserzione e correggerla alla luce delle nuove acquisizioni — cosa che del resto, con rara onestà intellettuale, aveva avuto modo di fare in diverse altre occasioni — prova a ricostruire la genesi del suo «errore prospettico» nel contesto storico-culturale in cui era maturato. Bersaglio della sua asserzione polemica era infatti l'idea di un'Italia sottomessa alla cultura spagnola, portata avanti a partire dall'arcade Giovanni Mario Crescimbeni fino a Benedetto Croce e ai suoi epigoni novecenteschi, senza che ciò fosse stato mai dimostrato per mezzo di «fatti specifici» e «dettagli tangibili». Ma la polemica di Bianconi mirava anche a demolire «l'idea vulgata dell'opera in musica come scaturigine intellettuale del tardo umanesimo fiorentino», ancora in auge al tempo in cui scriveva, idea che metteva in ombra l'impulso creativo di tutti coloro — impresari, librettisti, compositori,

cantanti, scenografi, coreografi, in particolare d'ambiente veneziano — che avevano dato un determinante apporto allo stabilirsi di quelle durature convenzioni che garantirono le sorti dello spettacolo operistico nei secoli a venire. Bianconi, tuttavia non era e non è tuttora convinto che le tecniche drammatiche della commedia spagnola di Calderón e Lope abbiano avuto una meccanicistica incidenza sulle tecniche drammaturgiche della librettistica italiana del Seicento: nessuno contesta oggi che nei drammi di Rospigliosi, Cicognini, Busenello, Faustini ed altri, si ritrovino soggetti, trame, scene, personaggi e perfino intere commedie tradotte e adattate. Ma «il poeta teatrale — sostiene giustamente Bianconi —, come qualsiasi letterato, lavora su ciò che ha potuto leggere e ha potuto memorizzare». Bastano a confermarlo aspetti ricorrenti come la tipizzazione delle scene e dei personaggi, o il ricorso a un serbatoio comune per i versi sentenziosi di cui sono farciti i testi; o più direttamente un quaderno d'appunti come quello di Anton Giulio Brignole Sale, su cui ritornermo più avanti. Lo studioso, dunque, rivendica al librettista una dignità artistica, che le storie della letteratura italiana hanno sminuita se non dileggiata: che sia traduzione o adattamento, il libretto costituisce un prodotto segnato da una propria autonomia creativa, ancor più se lo si considera nella delicata opera di trasposizione di un testo o di un soggetto da una forma di teatro (prosa) all'altra (opera). Del resto, nessuno oserebbe disconoscere l'autonomia artistica della sceneggiatura di un film tratta da un romanzo. Per queste ragioni in apertura ho preferito parlare di incidenze (più neutro) e non di influenze del teatro spagnolo su quello italiano. Pensare a influenze dirette significherebbe postulare un concetto di *opus* estraneo alla cultura del tempo. Al contrario, proprio la natura dei testi-fonte e il rapporto che li collega ai testi drammatici italiani che ne sono derivati (libretti d'opera o commedie da recitare) spingono a portare in luce i meccanismi di riscrittura dei letterati e degli uomini di teatro: traduzione, adattamento alle convenzioni drammaturgiche, riscrittura a partire da un canovaccio, ricombinazione di parti tratti da varie commedie per comporne una.

A monte di qualunque elaborazione drammatica esistono dei contesti in cui si muove la committenza teatrale. Ad alcuni di essi è dedicata una seconda sezione del volume. Carla Bianchi ci offre un ritratto di Anton Giulio Brignole Sale, nobile letterato genovese, che, pur politicamente schierato contro la Spagna, si rivela cultore e imitatore della letteratura spagnola. A fornirci preziose informazioni sui suoi gusti e sul suo metodo di lavoro è un quaderno di appunti che gli appartenne: una sorta di zibaldone, contenente sentenze, proverbi, apologhi, aneddoti e appunti tratti dalle opere teatrali e poetiche di Calderón, Lope ed altri. Illuminante è l'indicazione «accomodabili in hore 24», che compare nell'ultima carta di un elenco di commedie spagnole e ci rivela come questo quaderno costituisse per il letterato un vero e proprio strumento di lavoro.

Roberto Ciancarelli ci mostra ragioni e metodi di riscrittura del teatro spagnolo attraverso alcune fonti manoscritte del Seicento, conservate nell'archivio centrale dei Gesuiti a Roma. Vengono analizzati i casi di rielaborazione commedie di Calderón e di Lope, mettendo in evidenza, tra l'altro, come nell'adattamento per un pubblico presumibilmente romano certi personaggi, come il *viejo* o il *criado*, vengano trasformati nei più convenzionali Dottore e Pantalone. Lo studioso richiama

poi l'attenzione sul fatto che i comici, principali responsabili di queste adattamenti, erano alla continua ricerca di novità per gli spettacoli delle loro compagnie, appropriandosi o saccheggiando di tutto: «dalla novellistica ai trattati di botanica, astronomia e scienza militare; dalle invenzioni di Plauto o Terenzio; ai capolavori del Tasso e dell'Ariosto», e dunque non del solo teatro spagnolo. Francesco Cotticelli offre un'agile panoramica sui luoghi e le funzioni del teatro a Napoli dal Cinquecento al Seicento, con particolare riferimento alla recezione del teatro spagnolo e ai suoi riflessi nelle più diverse forme di rappresentazione: dal teatro sacro agli scenari della commedia dell'Arte.

José Maria Dominguez, grazie alla selva manoscritta dei *Fragments históricos*, compilata dal capitano Jacinto de Aguilar y Prado negli anni 1647–1651, documenta due rappresentazioni ad Andria dell'opera *Chi soffre spera*, su libretto di Giulio Rospigliosi, già rappresentata in due allestimenti, del 1637 e del 1639, nel teatro di palazzo Barberini a Roma, con musiche di Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli. La prima recita dell'opera rospigliosiana nella città pugliese ebbe luogo per le nozze di Carlo Carafa duca di Andria e Costanza Orsini nel 1649. La seconda nel febbraio 1650, forse in occasione della nascita del primogenito della coppia o, più verosimilmente, per festeggiare il matrimonio di Filippo IV di Spagna. Dominguez, per giustificare l'allestimento dell'opera barberiniana in una cittadina sulla sponda adriatica pugliese e lontana da Roma, specula sull'infinita gamma di possibili intrecci parentali che potevano collegare il duca di Andria e ancor più la consorte con una serie di famiglie principesche romane. Non di poco conto è il fatto che, a parte *La Galatea* di Loreto Vittori data a Napoli nel 1644, le due rappresentazioni di *Chi soffre spera* ad Andria vengono ad essere le prime documentate di un'opera nel regno di Napoli.

Le accademie di Firenze costituiscono uno degli ambienti più attivi nella diffusione del teatro spagnolo. Fu grazie a figure quali Pietro Susini, Giovan Battista Ricciardi, Matteo Bartolommei e, soprattutto, Giacinto Andrea Cicognini, che il repertorio iberico si riverberò tanto nei libretti d'opera che nelle *pièces* teatrali. Nicola Michelassi ritorna sulle vicende dell'Accademia degli Infuocati, un sodalizio formato nel 1664, che promosse nel teatro del Cocomero frequenti rappresentazioni di commedie «cavate» da un soggetto spagnolo e «distese» nell'idioma toscano, o di drammi per musica, come *Il carceriere di sé medesimo*, su libretto di Ludovico Adimari tratto da *El alcalde de sí mismo* di Calderón, ma filtrato attraverso la versione francese di Thomas Corneille, messo in scena nel 1681 con musica di Jacopo Melani. Al riguardo sia consentita una precisazione: la musica del dramma *La Tessalonica*, su libretto di Nicolò Minato, che gli Infuocati misero in scena nel 1687 non era di Antonio Draghi, ma con ogni probabilità di Bernardo Pasquini; diverse sue opere furono, infatti, riallestite in quegli anni nei teatri delle accademie fiorentine (cfr. A. Morelli, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637–1710)*, Lucca, LIM, 2016, p. 88). Nella sezione dedicata ai generi, Jean-François Lattarico si concentra sui rapporti degli accademici Incogniti con la cultura teatrale e letteraria spagnola, soffermandosi sul caso un po' eccentrico di Scipione Errico. Infatti, se i maggiori librettisti del sodalizio veneziano, quali Giovan Francesco Busenello e Michelangelo Torcigliani, non esitano a riconoscere apertamente la loro adesione «all'usanza spagnola»

in campo drammatico, strade diverse furono quelle percorse da Errico. Ciò non toglie che anche il letterato messinese fosse attratto da taluni aspetti della letteratura spagnola. Nella commedia allegorica *Le guerre di Parnaso* (1625), derivata da un progetto di poema epico-burlesco, Errico trova materiale per alimentare la sua polemica decisamente antiaristotelica nel modello teatrale del «celebratissimo poeta detto per nome Lope de Vega Carpio», vero campione della libertà creativa e dell'insofferenza verso la precettistica aristotelica. Errico diede un'unica prova in campo operistico con *La Deidamia*, dramma rappresentato nel 1644 al teatro Novissimo di Venezia, con musica di Francesco Cavalli. Il libretto dal tono «cupo e tragico e di «stile poetico elevato» si discosta, però, dall'usanza spagnola, pur ammirata nelle precedenti opere polemiche, e dalla poetica di librettisti di successo sulle scene veneziane, quali Cicognini, Busenello, Faustini. Forse non è un caso che a quest'unico libretto non ne seguirono altri.

In Spagna il termine *comedia* definisce genericamente un'opera fatta per il teatro e le distinzioni di tono, soggetto o struttura non aiutano nel definire una tassonomia univoca. I saggi di Franco Vazzoler ed Enrica Zanin affrontano dunque la questione del genere nella trasposizione delle *comedias* nella drammaturgia italiana. Il primo prende come *case study* il soggetto di Semiramide, figura assai amata dal teatro italiano e spagnolo, specie di genere tragico, per i tratti passionali e lussuriosi della sua personalità, esaminando la «tragedia a lieto fine» *La guerra tra vivi e morti* (Napoli, 1679) di Giuseppe Artale. Vazzoler ne rintraccia i debiti nei confronti dei drammi sul medesimo soggetto di Virués e Calderón, ricostruendo «un'interessante rete di relazioni intertestuali» con drammi consimili, che abbraccia quasi tutti i generi: il dramma per musica, l'epistola poetica, la «scena retorica» e il romanzo. Interessanti le metamorfosi della protagonista nel passaggio da un ambiente all'altro: dall'immoralismo libertino della Semiramide di Ferrante Pallavicino alla Semiramide moralizzata in un orizzonte controriformistico da Artale. Zanin affronta il problema dell'adattamento della *comedia* spagnola ai modi della tragedia italiana. Le opere drammatiche di Lope, Mira de Ascuea, Montalbán e altri aprono agli autori italiani la strada per emanciparsi dal canone aristotelico-senecano, già criticato dal Tasso. L'analisi degli adattamenti italiani in forma di tragedia della commedia *El ejemplo mayor de la desdicha* di Lope, che ha per protagonista lo sfortunato Bellisario, mostra come dal teatro spagnolo vengano accolti i personaggi comici, sul tipo del *gracioso*, estranei alla tragedia italiana, anche se permane la tendenza a conservare elementi tragici di stampo senecano. Tuttavia il soliloquio, pezzo forte della tragedia italiana, viene molto ridotto, quasi a divenire un 'a parte', per lasciare spazio ai dialoghi e quindi all'azione. Ne consegue che già dagli anni Quaranta del Seicento la distinzione dei generi tragico e comico comincia a sfumare, e non è più così netta come nel Cinquecento, tanto che il termine commedia finisce per indicare, come in Spagna, una qualunque opera scenica, dramma per musica incluso. Due saggi indagano il rapporto tra *comedias* e musica: quello di Margaret Murata affronta il problema delle figure allegoriche, mettendo a confronto la poetica spagnola e italiana. Se nel contesto iberico infatti le allegorie sono tipiche degli *autos sacramentales*, in quelle italiane esse sembrano riservate ai generi 'minori': drammi sacri, spirituali o morali, con finalità educative, da rappresentarsi in collegi o

monasteri; oppure nei prologhi o negli intermezzi di questi drammi. Come nella *comedia de santos*, anche nei drammi spirituali incentrati sulla vita di un santo o di una santa, le figure allegoriche (per esempio: Povertà, Castità, Amor profano, Amor celeste) sottolineano le azioni eroiche del protagonista. Analogo impiego di queste figure lo si trova negli oratori, dove in certi casi gli interventi degli interlocutori sembrano articolati in uno schema che lascia trasparire in filigrana la divisione in 'quadri' degli *autos*. Nell'oratorio SS. *Alessandro et Antonina martiri* (Roma, 1678) di Sebastiano Lazzarini — preso ad esempio da Murata — gli interventi di Amor profano e Amor celeste sono collocati all'inizio e alla fine, così da costituire un prologo e un epilogo che formano due quadri distinti e separati dagli interventi dialogici dei santi protagonisti e dell'imperatore Massimiano loro antagonista. Sul piano poetico-musicale Murata mostra alcuni punti di contatto tra gli inserti musicali caratteristici delle *comedias* e quelli di un oratorio di Lelio Orsini, *Santa Caterina*, messo in musica da Marazzoli. La distribuzione delle strofe del madrigale conclusivo tra la solista (Caterina) e le due allegorie (Speranza e Fede) ricorda quella delle *coblas* dei drammi spagnoli, abitualmente ripartite tra i diversi attori-cantanti. In una prospettiva comparatistica Murata coglie il fatto — peraltro già evidenziato da Andrea Bombi — che forme poetiche chiuse dei numeri musicali tipici dei testi drammatici spagnoli si ritrovino ancora negli oratori spagnoli del primo Settecento, come quelli di Antonio Ortells.

Louise Stein esamina un interessante caso di adattamento di due commedie di Calderón che, con il patrocinio del viceré di Napoli Gaspar Mendez de Haro y Guzman, più noto come marchese del Carpio, furono trasformate in drammi per musica dal librettista romano Giuseppe Domenico De Totis. Ci riferiamo all'*Aldimiro* e alla *Psiche*, drammi derivati dalle commedie calderoniane *Fineza contra fineza* e *Ni amor se libra amor*, entrambi posti in musica da Alessandro Scarlatti e rappresentati a Napoli nel 1683. Grazie alle partiture delle due opere Stein ricostruisce perfettamente le caratteristiche vocali del soprano Paolo Pompeo Besci, detto Paoluccio, protagonista assoluto dell'*Aldimiro*, attraverso l'analisi delle arie confezionate su misura per lui da Scarlatti; il compositore esaltò l'agilità del cantante nei passaggi di bravura e la sua resistenza nelle messe di voce, sfruttandone la tessitura acuta nelle arie di forza o concitate, e la tessitura più grave nelle arie patetiche. La vocalità di Paoluccio viene poi messa a confronto con quella di un celebre contralto castrato, Giovan Francesco Grossi, detto Siface; entrambi infatti cantarono nella *Psiche* di Scarlatti: Siface nel ruolo di Amore e Paoluccio in quello di Anteo.

Nella sezione dedicata ai rifacimenti Nicola Badolato riesamina l'intrigante caso del *Bassiano ovvero il maggior impossibile*, un libretto di Matteo Noris messo in scena per la prima volta a Venezia nel teatro dei SS. Giovanni e Paolo nel 1681 con musica di Carlo Pallavicino, tratto dalla commedia *El mayor imposible* di Lope e dalla sua rielaborazione *No puede ser el guardar una mujer* (1656) di Agustín Moreto. Nel rimaneggiare la commedia spagnola Noris mira a una «condensazione della trama originale per adeguarla alle convenzioni e alle forme metriche del dramma per musica». Gli studi di Carmen Marchante Moralejo avevano già chiarito i punti di convergenza tra le fonti spagnole e il libretto veneziano. Tuttavia Badolato ipotizza la possibilità che nel passaggio dalle commedie di Lope e Moreto al

libretto del *Bassiano*, Noris possa aver tenuto presente anche la traduzione francese di Françoise le Métel de Boisrobert, *La folle gageure ou les divertissements de la Comtesse de Pembroc* (1653), come sembra suggerire la comparazione di una scena nelle tre versioni (spagnola, francese, italiana). Inoltre, lo studioso fa notare che tra le fonti di Noris potrebbero figurare anche due scenari della commedia di Moreto: uno stampato a Roma nel 1682 e uno manoscritto (ca. 1660–80), conservato in uno zibaldone del comico Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese. La meticolosa analisi testuale di Badolato ci svela dunque la molteplicità delle fonti da cui un librettista poteva attingere idee e materiali, e la complessità del suo lavoro, fondato sul «padroneggiamento di consolidate tecniche di confezione del dramma».

Il fenomeno del repertorio spagnolo veicolato nella librettistica italiana con la mediazione delle versioni francesi fu evidenziato oltre vent'anni fa da Margaret Murata. Nicola Usula esamina nei particolari il caso della commedia *El guardarse a sí mismo* (1651) di Calderón, poi fissatasi nel repertorio col titolo *El alcalde de sí mismo*, rielaborata in francese da Thomas Corneille col titolo *Le geôlier de soi mesme* (1655–56), e per tramite di quest'ultima approdata in Italia nel libretto di Ludovico Adimari *Il carceriere di sé medesimo*, dramma messo in musica da Alessandro Melani e rappresentato per la prima volta a Firenze sotto l'egida degli accademici Infuocati. L'articolo dà conto della metamorfosi della trama, considerando quel che dell'originario testo calderoniano viene conservato, modificato o eliminato. Si nota, in particolare, la necessità del librettista a ricalibrare i tempi dell'azione e ad aggiungere qualche colpo di scena in ossequio alle esigenze sceniche di un dramma per musica italiano del Seicento, esigenze che vediamo rispettate anche per quel che riguarda il numero e la distribuzione dei pezzi chiusi. Nel suo saggio *Salomé Vuelta García* aggiunge una preziosa tessera alla genesi di questo libretto: nel 1671, infatti, Ottavio Ximenes, nobile fiorentino di origine spagnola, aveva proposto ai suoi sodali accademici Infuocati l'elaborazione di un'opera «distesa e cavata dal francese», intitolata *Il carceriere di sé medesimo*. La morte impedì a Ximenes di terminare il lavoro, il cui completamento fu poi affidato ad Adimari. Non sappiamo, però, se l'originario *Carceriere* di Ximenes fosse una commedia in prosa o un libretto per un dramma per musica, ma i documenti dell'accademia fiorentina confermano che il lavoro fu condotto sul testo francese. *Vuelta García* concentra, però, la sua attenzione su un altro precoce esempio di recezione italiana della commedia calderoniana: il *Custode di sé stesso* di Pompeo Colonna, principe di Galliciano, nobile romano, coinvolto in episodi politici nel regno di Napoli, ma anche letterato e autore drammatico. Intorno al 1659 sono documentati i rapporti intercorsi tra il nobile romano e il principe Giovan Carlo de' Medici in merito alla formazione di una compagnia di comici per il teatro di Baldracca a Firenze. Il fatto che i servi del *Custode di sé stesso* si chiamino Scaramuccia e Marinetta e i loro nomi coincidano con quelli usati nell'Arte da Tiberio Fiorilli e dalla moglie Isabella Del Campo, presenti a Firenze nel 1659, rende verosimile che la commedia di Colonna vi sia stata recitata dalla troupe del celebre comico in quella stagione. In generale l'adattamento di Colonna si rivela fedele all'originale di Calderón, pur con la concessione di qualche spazio per dar luogo alle improvvisazioni degli attori. Da quel punto in poi il *Custode di sé stesso* entrò nel repertorio dei comici dell'Arte, come vediamo

in uno scenario dello *Gibaldone di soggetti* del conte Annibale Sersale. A differenza del teatro accademico, che derivò la commedia dalla versione francese di Thomas Corneille, i comici professionisti rimasero invece più fedeli all'originaria versione spagnola di Calderón.

Nancy D'Antuono rintraccia le ascendenze dell'*Arte nuevo* di Lope e della sua produzione drammatica nella drammaturgia di Andrea Perrucci, autore dell'importante trattato dell'*Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699). Appoggiandosi all'autorità del drammaturgo spagnolo, Perrucci parla dell'impellenza di rompere i vincoli della tradizione teatrale, giungendo ad affermare che «l'uscir di regola è la maggior regola che si trovi». Nella produzione drammatica dello scrittore napoletano non mancano esempi di *comedias* tradotte in italiano, come *La costanza nelle sventure* (1714) da *La fineza en la disdecha* di Lope, *Il convitato di pietra* (1690) da *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, e *Complire con la sua obbligazione* (1718) da *Complir con su obligación* di Juan Pérez de Montalbán. All'analisi dell'adattamento italiano di quest'ultima D'Antuono dedica le ultime pagine del suo contributo. I restanti saggi di Gigliucci, Marcello, Trecca e Simini esaminano specifici casi di recezione o adattamento ai canoni drammatici italiani di soggetti o commedie del repertorio spagnolo del *Siglo de oro*.

Il volume appare molto ben curato, anche se l'eccessiva riduzione degli esempi musicali e delle tabelle, queste pure appesantite per l'uso di certe sfumature del grigio, ne rende difficoltosa la lettura. Infine crediamo di fare cosa utile al lettore includendo l'indice del volume, non disponibile neppure sulle pagine web del sito della casa editrice.

Contenuto: Fausta Antonucci, *La comedia nueva sulle scene italiane: il punto di vista di un'ispanista* (1-6); Anna Tedesco, *La comedia nueva sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa* (7-12). Il teatro spagnolo in Italia: un bilancio a tre voci: Maria Grazia Profeti, *Percorsi teatrali tra Spagna e Italia* (15-28); Lorenzo Bianconi, «*Dal male il bene*»: *partita doppia tra ispanistica e musicologia* (29-41); Silvia Carandini, «*Nuova arte di far commedie*». *Studi teatrali fra Italia e Spagna* (43-60). Studi di contesto: Carla Bianchi, *Il Geloso non geloso di Anton Giulio Brignole Sale. Letteratura e cultura spagnola nel contesto accademico della Genova seicentesca* (63-76); Roberto Ciancarelli, *Vestire e adornare i testi, separare «aurum e sterquilino»*. *Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti del repertorio spagnolo a Roma* (77-89); Francesco Cotticelli, *Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo* (91-102); José Maria Domínguez, *Dos representaciones de Chi soffre spero en Andria, 1649-1650* (103-116); Nicola Michelassi, *Drammi per musica e commedie spagnole nell'Accademia degli Infuocati di Firenze (1665-1690)* (117-130). I generi: Jean-François Lattarico, *Nell'officina degli Incogniti. L'«usanza spagnola» di Scipione Errico* (133-146); Franco Vazzoler, *La Guerra tra vivi e morti di Giuseppe Artale: una sperimentazione drammaturgica italiana e le Semiramidi spagnole di Cristóbal de Virués e Calderón* (147-160); Enrica Zanin, *Dalle comedias alle tragedie: sul perché alcune commedie spagnole diventino tragedie in Italia* (161-174). *Comedias e musica*: Margaret K. Murata, *Allegorical Figures and Music in 17th-Century Spanish and Italian Scripts* (177-197); Louise K. Stein, *¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en L'Aldimiro y La Psiche de Alessandro Scarlatti* (199-219). I rifacimenti:

alcuni casi (scenari, drammi per musica, commedie distese): Nicola Badolato, «Una struttura lavorata a musaico d'insanie»: Bassiano, ovvero Il maggior impossibile di Matteo Noris (1681) tra comedias e scenari (223–236); Nancy L. D'Antuono, Dell'arte rappresentativa (1699) and Andrea Perrucci's Passion for Spanish Golden Age Drama (237–249); Roberto Gigliucci, «Sangrada». Calderón e un canovaccio (251–257); Elena E. Marcello, La fortuna italiana di una commedia di Rojas Zorrilla: Donde hay agravios no hay celos (259–274); Diego Simini, L'estremizzazione del conflitto drammatico in La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte di Giacinto Andrea Cicognini (275–280); Simone Trecca, Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega: da La fuerza lastimosa a Il vero consigliere del suo proprio male (281–295); Nicola Usula, Alcaide, geôlier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno (297–311); Salomé Vuelta García, Tradurre per i comici: il Custode di sé stesso di Pompeo Colonna (313–326). Indice dei nomi.

Arnaldo Morelli