

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il «curioso impertinente» fra Spagna e Italia

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129331> since

Publisher:

Edizioni dell'Orso srl

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Iole Scamuzzi

**IL “CURIOSO IMPERTINENTE” FRA SPAGNA E
ITALIA.**



Torino, 2010

... ¡Ay hombre

que es lo mismo que traidor!

(Guillén de Castro, *El Curioso Impertinente*, vv. 2121-2123)

INTRODUZIONE:

La novella de *El Curioso Impertinente*, inserita ai capitoli XXXIII-XXXV della prima parte del *Quijote*, godette di una fortuna lunga e ricca quanto quella del romanzo, ma da esso del tutto indipendente. Attirò infatti su di sé l'attenzione dei lettori e dei critici fin dalla pubblicazione della prima parte dell'opera di Cervantes, ponendo problemi via via più complessi. Il primo, che venne affrontato dal medesimo Cervantes, riguardava la pertinenza della novella in relazione al più vasto contesto del romanzo e l'opportunità estetica del suo inserimento nel mezzo della diegesi donchisciottesca. Alla fine dell'Ottocento, l'occhio degli studiosi si spostò sul problema delle sue fonti – individuate ben presto nell'*Orlando Furioso* di Ariosto e in diverse novelle del *Decameron* boccacciano – e della sua fortuna¹, i cui episodi più noti appartengono al genere drammatico e sono costituiti da *El Curioso Impertinente* di Guillén de Castro in ambito spagnolo e in ambito italiano da *Il Curioso Imprudente* di Anfossi². Solo alla fine del Novecento il campo di studi dei *gender studies* ha iniziato ad interessarsi al testo cervantino, offrendo molte ed interessanti interpretazioni del ruolo del personaggio femminile nella novella³. A questi tre temi dominanti si aggiunge quello del ruolo dell'argomentazione nello sviluppo dell'azione narrativa⁴ e quello, di taglio più filosofico, della teoria della conoscenza sottostante al pernicioso esperimento del protagonista della novella⁵.

¹ Chi scrive ha approfondito il problema delle fonti della novella de *El Curioso Impertinente* nell'articolo *Ovidio e Cervantes nella cultura di Da Ponte alle radici del "Così fan tutte"*, in "Lettere Italiane", III, 2004, pp. 468-483. Si segnalano inoltre i seguenti saggi: Hans Jörg Neuschäfer, *El Curioso impertinente y la tradición de la novelística Europea*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", XXXVIII, 2, 1990, pp. 605-620. A. Barbagallo, *Los dos amigos, El Curioso Impertinente y la literatura italiana*, in "Anales Cervantinos", XXXII, 1994, pp. 207-219. R.M. Flores, *Una posible profetía a El Curioso Impertinente de Cervantes*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", Emporia, Kansas, etc. XX, 1, 2000, pp. 79-98. La bibliografia specifica per le imitazioni de *El curioso impertinente* che verranno analizzate in questo studio verrà fornita nei capitoli relativi a ciascuna opera.

² Di entrambe queste opere si parlerà diffusamente nella seconda parte di questo studio.

³ Si segnalano particolarmente i seguenti saggi: Diana de Armas Wilson, "*Passing the love of women*": *the intertextuality of "El Curioso Impertinente"*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", Emporia, Kansas, etc., VII, 1987, p. 9-28, a metà fra lo studio delle fonti e i *gender studies*; R.M. Flores, *Formación del personaje femenino en El Curioso Impertinente*, in "Revista de estudios hispánicos", XXXIV, 2, 2000, pp. 331-348. H. Mancing, *Camila's story*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", XXV, 1, 2006, pp. 9-22.

⁴ Cfr. L. Rossiello, *Argumentación, convencimiento y persuasión en "El Curioso Impertinente"* de Cervantes, in "Romansk Forum", XVI, 2, 2002, atti del XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12.17 Ottobre 2002.

⁵ Si veda, per esempio, il recente articolo di David Arabesú Fernández, *Auctoritas y experiencia en "El curioso Impertinente"*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", XXV, 1, 2005, pp. 23-43.

Il ramo di ricerca più interessante fra quelli menzionati è quello riguardante la pertinenza del *Curioso impertinente* all'interno del *Quijote*, questione che come si è visto venne posta all'attenzione di Cervantes prima ancora della pubblicazione della seconda parte del romanzo. Il fatto che la novella godesse di una fortuna del tutto indipendente potrebbe costituire un argomento a favore della sua eterogeneità rispetto al contesto romanzesco, ma la portata di tale fortuna, che eguaglia quella dell'opera in cui è contenuta, potrebbe confermare il contrario, cioè che la novella deve la sua notorietà ed il suo interesse proprio al fatto di essere sposata alla grande opera cervantina. Chi scrive ritiene che la questione non possa essere risolta univocamente e che non sia del resto di fondamentale importanza. Il compito del critico in questo caso non è dare un giudizio estetico sull'unità d'azione del romanzo, bensì di indagare i meccanismi dell'interpolazione, la sua giustificazione poetica – dal punto di vista sia tematico sia del genere letterario – ed infine analizzare il discorso programmatico che il medesimo Cervantes offre a questo proposito nel capitolo XLIV della seconda parte del romanzo. La prima penna critica che si peritò di cercare una legittimazione per l'interpolazione di narrazioni di secondo grado all'azione donchiscottesca fu infatti proprio quella di Cervantes, sotto le mentite spoglie di Cide Hamete Benengeli:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y *más entretenidos*; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, *sin advertir la gala y artificio que en sí contienen*, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos⁶.

⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edizione diretta da F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 1069s, corsivi miei.

In questo passo Cervantes, per bocca del suo autore fittizio, dà voce tanto agli argomenti a favore della tecnica dell'interpolazione, quanto agli argomenti a suo detrimento, sebbene poi scelga la strada indicata dai suoi detrattori: quella di non «injerir novelas sueltas ni pegadizas», come erano quelle de *El Curioso impertinente* e del *Capitan cautivo*. Se non si vogliono sovrainterpretare le parole di Cervantes, occorre accettare che *El Curioso Impertinente* è un'interpolazione, che può considerarsi più o meno legata al testo principale per ragioni tematiche, in quanto ulteriore illustrazione delle vie della follia umana, ma che dal punto di vista narrativo fu concepita inequivocabilmente e serenamente come un'azione indipendente da quella del romanzo. Altrettanto sereno pare lo scopo per il quale Cervantes scelse di inserire la novella, seguendo l'uso a lui caro fin dalla *Galatea*: fornire ai suoi lettori una materia di riflessione *más grave y más entretenida*, cioè contemporaneamente esemplare – tutta la critica è d'accordo che *El Curioso Impertinente* sia una novella esemplare, benché inserita nel *Don Quijote* invece che nelle *Novelas Ejemplares* – e divertente, proprio perché eterogenea rispetto all'azione principale. L'intento esemplare non è per Cervantes incompatibile col divertimento ed egli non disdegna di annoverare fra le ragioni poetiche della sua scelta d'interpolazione quell'*intrattenimento* che Manzoni, figlio dell'Illuminismo, considerava tanto estraneo alla missione della letteratura⁷:

Se le lettere dovessero aver per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni⁸.

La convinzione della totale pertinenza della pratica dell'inserimento di una novella all'interno di un romanzo non impedisce però a Cervantes di scorgerne le controindicazioni: proprio perché estranea all'azione principale rischia di essere attraversata con fretta dal lettore che, nell'inseguire la trama principale, non può dedicarle l'attenzione che meriterebbe per le sue qualità poetiche e morali. È interessante notare che nella prospettiva di Cervantes non è il testo principale – le avventure di Don Chisciotte – ad essere minacciato dalle novelle interpolate, bensì le

⁷ In questo Cervantes dimostra la sua affinità ai Classici. Apuleio conclude il prologo alle sue *Metamorfosi* con questo avviso al lettore: «Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimos respondet. Fabulam Graecanimam incipimus. Lector intende: laetaberis», (Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, traduzione di Claudio Annaratone, Milano, Rizzoli, 1987², p. 64).

⁸ A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, in *Opere*, II/I, a cura di S. Nigro, Milano, Rizzoli, 2002, p. 177. Si noti che Manzoni inserisce questa frase in una lunga digressione tutta intesa a giustificare l'inserimento di digressioni d'ordine morale nella narrazione, a costo di ridurre il proprio pubblico di lettori potenziali da *centinaia* agli ormai proverbiali *venticinque*. Quale che fosse la natura delle interpolazioni, erano comunque totalmente giustificabili da un punto di vista estetico e poetico fino almeno all'epoca di Manzoni, e quindi a maggior ragione ai tempi della pubblicazione del *Quijote*.

novelle stesse, cui viene sottratta parte dell'attenzione cui avrebbero diritto per il fatto di interrompere un'azione di livello superiore su cui è polarizzato l'interesse del lettore. Le novelle dunque si inseriscono a loro danno e vedono limitata la propria luce dallo splendore della narrazione di primo grado. La conseguenza di questo ragionamento non è dunque l'eliminazione delle novelle inserite, bensì un cambiamento nella tecnica di inserimento, a favore di una loro maggiore connessione alla trama principale, in modo che il lettore possa apprezzarle senza percepire spostamenti della sua attenzione su livelli narrativi diversi. Perciò Cide Hamete Benengeli sceglie di non introdurre novelle vere e proprie nella seconda parte del romanzo, bensì *algunos episodios que lo pareciesen*, basati sulla medesima verità che costituisce il patto di rappresentazione della narrazione delle vicende di Don Chisciotte e per di più esposti con il minimo di parole necessario perché mantengano la loro missione morale ed intrattenitiva.

La critica otto e novecentesca, influenzata dal giudizio manzoniano per cui lo scopo della letteratura non può che essere paideutico, non accettava come ulteriore ragione d'esistenza per le novelle inserite il divertimento del lettore, benché misurato nei limiti spaziali ed estetici imposti da Cervantes, e perciò si affannava alla ricerca di giustificazioni per tale scelta poetica, tutte rivolte a scoprire criteri nascosti di unità fra le azioni di primo e secondo grado. La diversificazione della materia letteraria, che secondo Cervantes è ragione di divertimento per il lettore nonché uno dei fini della letteratura stessa, per la critica non costituiva un punto di forza dell'estetica cervantina e spesso non veniva nemmeno presa in considerazione come scelta poetica esplicita ed intenzionale da parte del romanziere.

Ritengo che la grande predominanza negli studi del problema del collegamento tematico che intercorre fra il *Quijote* e *El Curioso Impertinente* sia dovuto proprio a questo pregiudizio. Sebbene non mi paia che risolvere il problema della pertinenza del *Curioso Impertinente* sia necessario per la comprensione, l'apprezzamento e lo studio della novella, è tuttavia importante ripercorrere almeno alcuni episodi di questo dibattito, per segnalare la presenza all'interno della novella di alcuni temi di vasta portata estetica e filosofica, che certamente ne favorirono la fortuna.

Nel 1957 Bruce Wardropper pubblica un articolo per il PMLA intitolato *The Pertinence of "El Curioso Impertinente"*⁹, in cui offre una sintesi dei pareri della critica a lui precedente circa la questione esposta dal titolo. Inizia col riferire della suddivisione

⁹ Bruce W. Wardropper, *The Pertinence of "El Curioso Impertinente"*, in PMLA, LXXII, 4, 1957, pp. 587-600.

degli studiosi proposta da Américo Castro nel 1925¹⁰ fra quelli che ritennero l'interpolazione delle novelle nella prima parte del *Quijote* un errore poetico e quelli invece che ne sostennero la pertinenza in relazione alla trama principale del romanzo. Aggiorna poi il precedente censimento, ricordando pareri più recenti in cui prevalgono argomentazioni di due ordini: il primo, relativo al genere letterario, giustifica l'interpolazione in quanto tipica del romanzo barocco, e quindi coerente con l'estetica dell'epoca; il secondo, di tipo tematico, presume che *El Curioso Impertinente* sia una ulteriore esemplificazione, in forma contenuta, delle aberrazioni della mente umana, consistano esse in follia generale o monomania e mitomania.

In questo caso la novella avrebbe la funzione di «an extra, gratuitous illustration of a point he (Cervantes) was labouring». Wardropper ritiene le ragioni relative al genere letterario non esaustive del problema dell'interpolazione e, dando per scontato che Cervantes dovesse essere retto da un ragionamento di tipo estetico nella scelta di interpolare *El Curioso Impertinente*, ritiene di dover ricercare la coerenza del pensiero dell'autore in criteri connettivi di tipo tematico. Egli considera che la novella voglia esporre, in una forma più semplice e chiara rispetto al romanzo, la medesima teoria sul rapporto dell'uomo con la realtà e sulla via da perseguirsi per conseguire la conoscenza. La trama principale espone questi principi gnoseologici con i mezzi della storia (*history* in inglese), ossia della verosimiglianza, che Cervantes ama tanto confondere con quelli della finzione (*art*), al punto da rendere indistinto il confine tra verità e menzogna, tra vita e sogno. Il *Curioso Impertinente*, esprimendosi apertamente con i soli mezzi della finzione (*art*), invece esporrebbe con maggior chiarezza la teoria della conoscenza sviluppata da Cervantes nel corso del romanzo.

Si tratta, secondo lo studioso, di una teoria in cui la fede prevale sull'esperienza: la verità rivelata – la riconosciuta fedeltà di Camila – se messa in dubbio smette di essere verità. Secondo il saggio consiglio di Lotario, nelle questioni che hanno a che fare con la vita e con la morte, cioè con la natura stessa dell'uomo, la fede è un mezzo di conoscenza di ordine ontologico superiore all'esperienza, in quanto resta salda nella sua verità laddove l'esperienza può offrire risultati variabili.

La lingua italiana non permette però di evidenziare l'ambiguità che Wardropper lascia irrisolta nel suo discorso: egli infatti non si serve della parola *faith*, univoca nel suo significato religioso, bensì della parola *belief*, che si riferisce alla fede divina, ma anche

¹⁰ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925.

all'umana opinione. L'analisi dello studioso porta dunque ad un risultato ambivalente in relazione al pensiero gnoseologico cervantino: da un lato afferma il messaggio cristiano della predominanza della fede sull'esperienza; dall'altro invece lancia il messaggio insieme umanista e conservatore della tradizione e della cultura – intesa antropologicamente – come unici fondamenti per il giudizio. Nonostante il suo sforzo distintivo, lo studioso rimane comunque vittima dell'indistinto mondo cervantino, in cui il Re è Cristiano e i mulini a vento sono giganti, perché le fonti della conoscenza sono molteplici ed ingannevoli come incantatori.

In anni più recenti Juergen Hahn¹¹ riporta all'attenzione della critica il problema della presenza, all'interno della novella, del tema vastissimo e di consolidata tradizione classica della *curiositas*, un'ansia di conoscenza che si oppone alla pacifica accettazione della Fede, come peccato principale di Anselmo, e quindi quale possibile collegamento con la trama relativa a Don Chisciotte.

Tradizionalmente, e lo si vedrà più avanti, il peccato di *curiositas* è affiancato a tutti i peccati che hanno a che fare con l'eccesso: dalla lussuria alla superbia, vizio che causò il peccato originale e la cacciata dell'Uomo dal Paradiso Terrestre. Proprio in quest'ultima declinazione della colpa di Anselmo lo studioso vede un collegamento con il romanzo, ed in particolare con i capitoli circostanti la lettura della novella, in cui Don Chisciotte si scontra con gli otri di vino, che egli crede giganti. Hahn compie una brevissima ricostruzione della simbologia del gigante nella letteratura occidentale e conclude che «it is a traditional representation of human malice beyond proportion», quindi la perfetta incarnazione della superbia di cui è colpevole anche Anselmo. Il protagonista della novella viene punito con la morte, così come i giganti-otri che Don Chisciotte sventra con la sua lancia, facendo sgorgare il loro sangue-vino come un fiume in piena. Don Chisciotte dunque si oppone ad Anselmo, ancora una volta in relazione ad una teoria della conoscenza che oppone la fede all'esperienza: il cavaliere errante incarnerebbe la Fede nella Parola e nella Scrittura, tanto assoluta da prescindere da tutte le disillusioni del reale, mentre Anselmo sovrappone la sua *curiositas* alla fede che doveva avere in Camilla sua sposa, garantita da Dio stesso col sacramento del matrimonio, che fa di uomo e donna una sola carne. Anselmo persegue dunque un desiderio di conoscenza che è vano, in quanto inferiore alla garanzia superiore della fede divina; così facendo pecca di *hybris*, perché sfida Dio nel voler cercare prove della

¹¹ J. Hahn, "El Curioso Impertinente" and Don Quijote's symbolic struggle against curiositas, in Bulletin of Spanish Studies, XLIX, 1972, pp. 128- 140.

fede della moglie che vadano al di là dell'autorità costituita dal sacramento matrimoniale e di fatto sostituendo la fede con la conoscenza. Ne risulta sovvertito l'ordine divino, quindi spezzato l'equilibrio narrativo, che può ristabilirsi solo con un tributo di sangue: il finale tragico della novella dunque, da molti ritenuto poco verosimile, non è solo coerente con il codice del *drama de honor*, ma è anche la conseguenza teologicamente necessaria del peccato "originale" commesso da Anselmo, che implica la rottura dell'equilibrio fra uomo e Dio e di conseguenza la morte¹².

Stabiliti i confini teoretici del concetto di curiosità, occorre definire la sua relazione con la narrazione e in particolare con il mondo del romanzo: Claudio Moreschini, in un saggio del 1972¹³, sostiene che essa, al di là delle sue connotazioni filosofiche e religiose, ha un ruolo diegetico strettamente legato al genere romanzesco ed è in grado di fungere da propulsore dell'azione sia della trama principale sia delle novelle interpolate. La constatazione si riferisce alle *Metamorfosi* di Apuleio, in cui esplicitamente si affronta il tema della *curiositas* e delle sue conseguenze, ma sembra del tutto pertinente anche in relazione al *Quijote* e alla novella del *Curioso Impertinente*, fornendo un elemento di collegamento filosofico fra la trama intercalata e quella principale.

¹² Occorre ripercorrere rapidamente lo sviluppo filosofico e letterario del concetto di *curiositas* per poter comprendere a pieno la profondità della connessione fra la prova imposta da Anselmo e il peccato di superbia contro Dio. La prima occorrenza del termine *curiositas* nella letteratura latina si trova nella lettera di Cicerone ad Attico del 19 Aprile 59 (2, 12, 2)¹², in cui il concetto è differenziato nelle due accezioni possibili di indiscrezione e ricerca, indagine. La parola *curiositas*, un *hàpax* nelle opere di Cicerone, non tornerà in latino fino ad Apuleio, ma Seneca riprende il concetto quando distingue il sapere utile, volto al raggiungimento della virtù, da quello inutile, fine a sé stesso. La curiosità, che Seneca definisce come pulsione, desiderio di sapere, ha di conseguenza due possibili caratterizzazioni: la prima, positiva, è quella dell'osservatore curioso della natura, che interroga il mondo perché le sue forme lo riguardano: «Curiosus spectator excutit singula et quaerit. Quidni quaerat? Scit illa ad se pertinere» (*Nat. Quest.* 1 pr. 12: «L'osservatore curioso osserva le cose una per una e cerca. Perché non dovrebbe? Sa che esse lo riguardano».); la seconda è quella dello stolto che insegue il canto delle sirene. Seneca affianca al concetto di *curiositas* quello di pertinenza: il desiderio di sapere è legittimo quando riguarda la nostra natura, quando cioè il nostro atto di interrogazione del mondo è volto alla comprensione dell'essere nostro. Ma il medesimo desiderio si trasforma in *hýbris* nel momento in cui smette di riguardare il nostro essere nel mondo, diventando di conseguenza inutile e fine a sé stesso: diviene curiosità impertinente e per questo pernicioso e portatrice di morte. A partire da Agostino la *curiositas*, vocabolo ormai consacrato dalle *Metamorfosi* di Apuleio, viene opposta alla fede come atteggiamento nei confronti della conoscenza. Il cristiano, nel pensiero agostiniano, non ha bisogno d'indagare il mondo, in quanto dispone della verità rivelata alla quale si rivolge con un atto di fede; la *curiositas*, che viene a coincidere con la filosofia – opposta alla teologia – costituisce dunque un peccato mortale, che in Tertulliano è affiancato alla libidine e in Agostino alla superbia e alla dismisura. (Per queste informazioni cfr. A. Labhardt, *Curiositas, notes sur l'histoire d'une notion*, in "Museum Helveticum", XVII, 1960, pp. 206-224. Sul concetto di *curiositas* nella letteratura latina cfr ancora: Von Hans Joachim Mette, *Curiositas*, in *Festschrift Bruno Snell*, Munchen, C. H. Beck, 1956; Lucia A. Callari, *Curiositas: simbologia religiosa nelle Metamorfosi di Apuleio*, in "Orpheus: rivista di umanità classica e cristiana", I, 1989, pp. 162-166; R. Joly, *Curiositas*, in "L'Antiquité Classique", XXX, 1961, pp. 5-32).

¹³ C. Moreschini, *Ancora sulla Curiositas in Apuleio*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, vol. III, Catania, 1972, pp. 517-524.

Questo collegamento risulta evidente quando si affianca il peccato di *curiositas* alla violazione del libero arbitrio. Lo slittamento concettuale avviene in questo modo: la curiosità di Anselmo diventa *hybris* nel momento in cui cerca di sostituirsi a Dio nel manovrare gli eventi e la volontà delle persone, senza lasciare loro alcuna scelta.

Y prosupuesto que ninguna cosa de cuantas me dixeres en contra de mi desseo ha de ser de algún provecho para dexar de ponerle por la obra, quiero, oh amigo Lotario, que te dispongas a ser el *instrumento* que labre aquesta obra de mi gusto.

Nelle parole di Anselmo, Lotario appare come lo strumento della sua volontà, piegato in nome dell'amicizia a compiere un'azione che se fosse lasciato al suo arbitrio non immaginerebbe nemmeno. È a questo punto che il peccato di *curiositas* prende una connotazione erasmiana: esso non solo è un peccato contro la Fede, figlio di un concetto non cristiano di conoscenza, ma è anche violazione del libero arbitrio, principio che invece è affermato con forza attraverso tutto il romanzo di Cervantes (si pensi all'episodio della liberazione dei galeotti). Una delle vie possibili per collegare la novella al romanzo è quindi quella erasmista, ma da sola non basta a giustificare l'interpolazione, che sempre trova le sue principali ragioni nella variazione e nell'intrattenimento, benché si tratti d'intrattenimento esemplare.

Occorre a questo punto illustrare la complessa articolazione della fortuna della novella, che costituisce la struttura stessa di questo studio e giustifica la reciproca pertinenza delle sue parti.

Come il *Quijote* in cui è contenuta, la novella del *Curioso Impertinente* ha goduto di una fortuna molto vasta, che cronologicamente si estende almeno fino alla fine del diciottesimo secolo, geograficamente attraversa tutta l'Europa (Spagna, Italia, Inghilterra, Francia, Austria) e mostra una discreta varietà anche dal punto di vista del genere letterario. Questo lavoro si concentra sugli episodi della fortuna della novella che hanno sede in Italia e in Spagna fra la pubblicazione della prima parte del *Quijote* (1605) e la fine del diciottesimo secolo, prendendo in considerazione tutti i generi letterari ed i contesti culturali in cui la trama di Anselmo e Lotario riuscì a penetrare.

La prima parte è dedicata alla presenza della novella cervantina nell'opera di Francesco Bracciolini (Pistoia, 1566-1645) e più in generale alla conoscenza della letteratura spagnola da parte degli intellettuali appartenenti alle diverse accademie d'Italia fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Si è cercato di ricostruire la personalità letteraria ed umana di Francesco Bracciolini, personaggio poco noto nella storia della

letteratura italiana, attraverso le fonti biobibliografiche dell'epoca (si segnalano come particolarmente utili la *Pynacotheca* dell'Eritreo¹⁴, ma anche le *Glorie degli Incogniti* di Girolamo Brusoni¹⁵ e i *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina* di Salvino Salvini¹⁶), arrivando a disegnare alcune geometrie di alleanze e opposizioni fra gruppi di intellettuali con diversi interessi ed orientamenti culturali nell'Italia del primo Seicento. Si è così riusciti ad avvicinare la figura del pistoiese a quella del veneziano Giulio Strozzi, noto per aver praticato la letteratura e la lingua spagnola nella sua traduzione del *Lazarillo de Tormes* del 1608¹⁷.

La ventura che mi ha fatto trovare, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, un manoscritto contenente una traduzione parziale del *Curioso Impertinente* realizzata dal Bracciolini ha confermato che la conoscenza della novella da parte del pistoiese era diretta e precisa nel momento in cui ne inseriva una imitazione al canto X della sua *Roccella Espugnata* (1630). Per ricostruire il momento in cui il testo di Cervantes in lingua originale circolava liberamente nelle mani degli intellettuali italiani, arrivando ad ispirare al Bracciolini il suo sforzo traduttivo, ho svolto uno studio filologico sulla traduzione manoscritta della novella, collazionandola con gli esemplari del *Don Quijote* e i dizionari bilingui allora in circolazione, oltre che con la traduzione del romanzo pubblicata da Lorenzo Franciosini nel 1622. Mi è stato così possibile proporre per il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze una datazione approssimativa fra il 1610 ed il 1620, di pochi anni successiva alla compilazione in forma manoscritta dell'omologa traduzione del *Lazarillo* dello Strozzi, nonché precedente alla traduzione del Franciosini. Si tratta, quindi, del primo tentativo di traduzione di parte del *Quijote* in area italiana.

Altri manoscritti braccioliniani, conservati insieme alla traduzione cervantina, dimostrano che il pistoiese aveva a disposizione per le sue letture anche diverse opere di Lope de Vega, tutti elementi che rafforzano l'ipotesi di una massiccia circolazione della cultura e della letteratura spagnola fra gli intellettuali delle accademie italiane ai tempi della dominazione su Napoli.

¹⁴ Iani Nicii Erithraei *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae, apud Cornelium ab Egmond, 1643.

¹⁵ Brusoni, Girolamo, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, in Venetia : appresso Francesco Valuasense stampator dell'Accademia, 1647.

¹⁶ Salvino Salvini, *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1717, nella stamperia di S.A.R. per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, con licenza de' superiori

¹⁷ Cfr. A. Ruffinatto, a cura di, *La vita di Lazzariglio del Torme, traduzione secentesca di Giulio Strozzi*, Napoli, Liguori, 1990.

Lo sforzo di dipingere un ritratto il più possibile accurato della comunità intellettuale dell'epoca ha evidenziato una serie di vie alternative a quelle dell'editoria e del commercio dei libri per la diffusione e la condivisione del sapere e delle novità letterarie spagnole fra i diversi regni d'Italia. Gli intellettuali italiani erano raggruppati nelle diverse città in più accademie, che spesso mantenevano reciproci rapporti di diffidenza se non di aperta ostilità (si veda più avanti il paragrafo "Un conflitto umoristico"), ma che contemporaneamente erano caratterizzate da numerosissimi casi di pluriappartenenza. Un ottimo esempio è costituito dai membri dell'Accademia Fiorentina, nominalmente tutti gli intellettuali di un qualche prestigio che risiedevano in città, ma molti dei quali afferivano anche ad accademie romane o napoletane, oltre che ad accademie di dimensioni minori, ma meno connotate territorialmente e per questo aperte ad incursioni da regioni più lontane come Milano o Venezia. A questi criteri fluidi di associazione si sommavano i vincoli familiari, che legavano rami di famiglie molto vaste e prestigiose in diverse zone della penisola. Un esempio è costituito proprio dagli Strozzi, famiglia di grande importanza sia a Venezia sia a Firenze, che poteva garantire la libera circolazione dei suoi membri tanto nelle accademie toscane quanto in quelle venete e vaticane, senza trascurare il rapporto di speciale fiducia che legava Giovanni Battista Strozzi il Giovane (Firenze 1551-1634) a Federigo Borromeo, grazie al quale lo stesso Bracciolini poté godere di un lungo soggiorno milanese. L'Italia del primo Seicento, che dai resoconti storici appare frazionata in piccoli stati reciprocamente autonomi, mostra quindi, al contrario, una eccezionale unità culturale, almeno nel ceto degli accademici, ed una straordinaria apertura verso i fenomeni letterari di origine spagnola, si tratti della picaresca, di Cervantes, o del teatro di Lope. Se la prima parte del volume, tutta seicentesca, contribuisce a fornire un'immagine unitaria della penisola Italiana, la seconda, aperta al Settecento, contribuisce a disegnare un simile quadro di continuità per l'universo letterario Europeo, grazie al genere fortunatissimo del teatro. La novella cervantina infatti, messa in scena per la prima volta da Guillén de Castro intorno al 1610, conobbe una vastissima fortuna teatrale, sia in prosa sia in musica, in molte nazioni d'Europa. Per questo motivo il presente studio analizza, per l'area spagnola, quattro opere tetrali, alcune in versi ed altre in prosa, tutte imitazioni più o meno precise de *El Curioso Impertinente*, scritte fra la pubblicazione del *Quijote* e la fine del Settecento, con una breve appendice dedicata ad ulteriori imitazioni ottocentesche. Per l'area italiana invece si presentano tre libretti d'opera buffa ispirati con precisione alla novella, e un caso di *contaminatio*, all'interno di due di

questi drammi, fra la trama relativa al Curioso e quella relativa al Bugiardo, anch'essa di origine spagnola perché risalente alla commedia *La Verdad Sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón, per il tramite de *Le Menteur* di Corneille.

In conclusione è lecito affermare che la fortuna de *El Curioso Impertinente* di Cervantes costituisce un caso particolarmente significativo all'interno del complesso discorso sulla circolazione dei testi e dei temi di origine spagnola in Italia ed in Europa nei secoli precedenti al Romanticismo (che vide approfondirsi le divisioni nazionali mediante l'affermazione di principi identitari prima estranei alle comunità intellettuali europee). Ritengo quindi necessario che il presente lavoro sia letto alla luce di questa più ampia prospettiva storica sulla cultura europea, della quale costituisce un episodio minuto, ma rilevante.

PARTE I

FRANCESCO BRACCIOLINI PRIMO TRADUTTORE DEL

QUIJOTE

Un esercito di spigolatori

Pressoché tutti gli studiosi di Francesco Bracciolini lamentano, fino ad anni molto recenti, la scarsità di notizie loro disponibili. Tuttavia, di querela in querela, la messe bibliografica sul personaggio si è fatta abbastanza nutrita, o per lo meno sufficiente per affrontare con coscienza di causa lo studio della sua vita, del suo mondo e delle sue opere.

Pur a distanza di un secolo, resta fondamentale quale punto di partenza per qualunque studio intorno al poligrafo pistoiese la *Notizia* su di lui fornita da Michele Barbi a fine Ottocento¹, intorno alla quale orbita l'universo erudito dei primi studiosi, o ancor meglio degli esploratori dell'opera braccioliniana. Fra questi si segnalano come particolarmente notevoli il saggio di C. Cegani, *Di Francesco Bracciolini e del suo poema "Lo scherno degli dèi"* (in "Ateneo Veneto", 2, 1883, pp. 129-164), col quale il Barbi polemizza esplicitamente, non accettandone l'interpretazione dell'Olimpo corrotto come allegoria della dominazione spagnola in Italia²; e la brevissima "spigolatura" in cui F. Flamini³, a partire da un breve sonetto, stabilisce che Bracciolini dimorò presso il Cardinal Federigo Borromeo in qualità di suo segretario. Pochi anni dopo, il Belloni ricostruisce il dibattito fra Barbi e Cegani nella sua *Storia letteraria d'Italia, Il Seicento* (Milano, Vallardi, 1903), con uno sguardo benevolo nei confronti di Bracciolini quale accettabile imitatore del Tasso. Chiude il ciclo dei grandi studiosi d'inizio secolo Croce, che, in aperto disaccordo col Belloni, firma la momentanea condanna all'oblio del pistoiese inserendolo impietosamente in un capitolo della sua *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari, Laterza, 1929), intitolato *Della pseudopoesia letteraria*; non pago d'averlo già ascritto a un girone tanto triste, ne stronca l'opera maggiore – *La Croce racquistata* – con parole d'estrema sufficienza:

¹ M. Barbi, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897.

² Torneremo più avanti su questa polemica, provando a scioglierla in argomentazioni meno inattuali di quelle proposte dai due studiosi del XIX secolo.

³ F. Flamini, *Francesco Bracciolini a Milano*, in *Spigolature di erudizione e di critica*, Pisa, Mariotti, 1895, p. 194-201.

Fatto sta che Bracciolini è nella *Croce*, come in tutte le altre sue opere, scrittore *invita Minerva*, sebbene dotato di una incontenibile faciloneria versaiola...⁴

più avanti poi paragona le «insipidezze braccioliniane» all'indubbiamente superiore *Boemondo* del Sempronio.

Meno definitivo, ma non molto più positivo di quello del Croce, è il giudizio su Bracciolini che emerge dai tre paragrafi a lui dedicati dalla *Storia Letteraria* di Carmine Jannaco e Martino Capucci⁵ nel 1963⁶:

La produzione lasciata dal Bracciolini risponde per grande parte a fini estrinseci o d'esercitazione letteraria, e non può dunque essere prova di una personalità rilevante⁷.

Fr tutte le opere del pistoiese, la più interessante è considerata *Lo Scherno degli dèi*, e solo in parte a causa del conflitto col Tassoni che causò la sua pubblicazione nel 1618, cioè la ben nota polemica circa quale dei due poeti potesse vantare la priorità nella creazione del genere eroicomico. Dell'opera del Bracciolini viene apprezzata proprio l'originalità, o variazione, come l'avrebbe chiamata il poeta, per cui ci si batteva col Tassoni; e il naturalismo, che con il registro basso corrode la pomposa retorica accademica contro cui il poeta si scagliava. Jannaco e Capucci fanno infine trapelare per la prima volta l'idea che Bracciolini fosse, sia nella sua creazione letteraria, sia nella sua riflessione teorica, intenzionalmente inattuale. Questo giudizio viene ratificato nel 1977 dallo studio delle sue lettere poetiche ad opera di Guido Baldassarri⁸:

il limite cronologico che il Bracciolini si impone nelle proprie citazioni poetiche [...] in sostanza coincide con la produzione del Tasso lirico ed epico e con il Pastor Fido del Guarini. Della produzione poetica posteriore, il Bracciolini cita soltanto sé stesso⁹.

l'orizzonte teorico e letterario in cui Bracciolini dichiara di muoversi è più cinquecentesco che contemporaneo, segnando una linea diretta di eredità da Tasso a se stesso; seleziona poi come unica poesia degna di essere scritta quella eroica, e di conseguenza cancella dal panorama letterario personaggi di estrema rilevanza nella

⁴ B. Croce *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929, p. 285.

⁵ C. Jannaco e M. Capucci, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. VIII, pp. 446-49; 536-45; 568-77, Milano F. Vallardi, 1983³.

⁶ *La Storia Letteraria d'Italia* vede tre edizioni, di cui l'ultima del 1986, ma i paragrafi sul Bracciolini non cambiano: si aggiorna solo la pur breve bibliografia sul pistoiese.

⁷ Ivi, p. 536.

⁸ F. Bracciolini, *Lettere sulla Poesia*, ed. a cura di G. Baldassarri, Roma Bulzoni, 1977.

⁹ Ivi, p. 16.

produzione lirica come il Marino, che non mancarono di risentirsene e di far pagare al Bracciolini il suo vezzo passatista con il più esplicito e sarcastico disprezzo.

Il giudizio crociano sul poeta penetra nel Novecento influenzando ancora in parte la voce di Ginetta Auzzas nel *Dizionario Critico della Letteratura Italiana* curato da Vittore Branca per UTET nel 1986:

La nota distintiva del Bracciolini si può ben dire sia l'abbondanza della produzione e la facilità (in molti casi la faciloneria) con cui i testi gli uscivano di penna. [...] Manca, in generale, ai suoi poemi un'anima, che Bracciolini, uomo assolutamente comune, non poteva conferir loro, accintovisi, come s'era, per motivi di esercitazione letteraria o peggio ancora bassamente encomiastici.

Ma la studiosa si cimenta ciononostante con una analisi e valutazione sintetica dell'intera opera del pistoiese; ne sottolinea il pensiero del tutto tassiano e le pretese di utilità ed innovazione, già considerati dal Barbi come in aperta contraddizione con la sua pratica di scrittura:

propositi quantomai interessanti perché indicativi di una controriformistica volontà di rifiuto della vecchia materia eroica e del fine puramente edonistico, ma inefficienti al risultato pratico¹⁰.

L'analisi si sintetizza in una nuova e poco più clemente valutazione del pistoiese come «un raffinato manierista», abile verseggiatore e dotto conoscitore della letteratura italiana, forse apprezzabile nella sua produzione lirica, ma tedioso nella composizione di poemi e del tutto intollerabile come autore di teatro.

Altri vent'anni separano questo breve intervento dallo studio di Luisella Giachino¹¹ sulla *Roccella Espugnata* (sul quale torneremo) modernamente scevro da valutazioni morali e artistiche sul poeta e tutto dedicato all'interessante compresenza all'interno del poemetto di *tópoi* romanzesco-cavallereschi insieme con fatti e personaggi tratti dalla storia più recente.

Nonostante questo discreto numero di interventi, resta da colmare la lacuna già segnalata a suo tempo dal Barbi, lo spoglio cioè delle notizie su Bracciolini fornite dagli antichi compilatori di repertori, alcuni dei quali potevano vantare di conoscere il pistoiese di persona. La più antica di queste opere è la *Drammaturgia* di Leone

¹⁰ M. Barbi, *Notizia*, cit., p. 36.

¹¹ L. Giachino, *Dalla storia al mito*. La Roccella Espugnata di Francesco Bracciolini, in "Lettere Italiane", 44, 2002, pp 167-195.

Allacci¹², pubblicata nel 1633, dedicata ai soli autori teatrali e alle loro opere, senza peritarsi di ricostruirne la vita ed i movimenti. Di Bracciolini non riferisce che le opere per la scena¹³.

Nel 1645 Giovanni Vittorio Rossi, detto Giano Nicio Eritreo, termina la compilazione della sua ricchissima *Pinacotheca imaginum illustrium*¹⁴, divisa in tre parti e questa sì tutta incentrata sulla vita ed il carattere dei personaggi descritti, che in parte l'Eritreo aveva potuto conoscere, e ad alcuni dei quali, come al Bracciolini, non risparmia ironia e sarcasmo. Nel 1666 Allacci manda in stampa le sue *Apes Urbanae*¹⁵, opera di maggior respiro rispetto alla *Drammaturgia*, che fornisce dati bio-bibliografici su tutti i personaggi che furono presenti e pubblicarono opere a Roma fra il 1630 e il 1632. Vi si fornisce l'elenco completo delle opere del Bracciolini, oltre ad un breve elogio della sua *vis poetica*¹⁶.

Sono molto più tardi, ma utilissimi in quanto ordinati cronologicamente e ricchi di informazioni, i *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina* di Salvino Salvini¹⁷, che fu console dell'Accademia nel 1727 e in quel medesimo anno volle compilare un'opera in cui fossero ricordate le attività e i personaggi che caratterizzarono ciascun consolato dell'Accademia a partire dalla fondazione. L'opera, molto vasta e di complessa consultazione essendo priva di un indice dei nomi, risulta di estrema utilità per ricostruire l'ambiente in cui Bracciolini si muoveva, che era composto prevalentemente di organizzazioni accademiche ed accademici, legati fra loro da complesse reti di

¹² *Drammaturgia* di Leone Allacci, divisa in sette indici, in Roma, per il Mascardi, 1666, con licenza de' superiori.

¹³ Nell'ordine in cui sono riferite dall'Allacci: l'*Amoroso Sdegno* 1632; l'*Evandro* 1613; l'*Harpalice* 1613; *Hero e Leandro* 1630; il *Monferrato* 1629; la *Pentesilea* 1615.

¹⁴ Iani Nicii Erithraei *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae, apud Cornelium ab Egmond, 1643, comprensiva di tre volumi, di cui il secondo s'intitola *Pinacotheca altera*, e il terzo *Pinacotheca tertia*.

¹⁵ Leonis Allatii *Apes Urbanae, sive de viris illustribus*, qui ab anno MDCXXX per totum MDCXXXII Romae adfuerunt, ac typis aliquid evulgarunt, Romae, MDCCIII.

¹⁶ Nell'ordine in cui sono segnalate dall'Allacci: *La vita di S. Diego*, Milano, 1596; l'*Amoroso sdegno*, pubblicato a Venezia, di cui si dice che fu tradotto tre volte in francese; *La Croce Racquistata*, edita in parte a Parigi e Lucca (quindici canti, nel 1611), poi completa a Venezia, e spesso ristampata; l'*Evandro*; la *Pentesilea*; l'*Harpalice*; la *Partenza d'Enea da Didone*; *Lo Scherno degli dèi*, più volte edito a Firenze, a Venezia, ed altrove; l'*Elezione di Urbano Papa VIII*, con prefazione di Giulio Rospigliosi, edito a Roma nel 1628; *La Roccella Espugnata*, edita a Roma in venti canti; l'*Hero e Leandro*; il *Monferrato*; segue poi un elenco di drammi minori ed opere di genere lirico e la citazione di un breve elogio della sua personalità letteraria.

¹⁷ *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, di Salvino Salvini, Consolo della medesima e Rettore Generale dello Studio di Firenze. All'Altezza Reale del Serenissimo Gio. Gastone Gran Principe di Toscana, in Firenze, MDCCXVII, nella stamperia di S.A.R. per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, con licenza de' superiori.

multiappartenenza di tipo clientelare, poetico, familiare, politico, e convergenti tutti nell'immensa struttura Fiorentina. Nel 1722 era uscita postuma la *Storia degli Scrittori Fiorentini* del gesuita Giulio Negri¹⁸, opera ampia, di contenuto biografico e bibliografico insieme, ma imprecisa al punto da rendere preferibile l'uso di altre fonti. Nel corso degli anni Trenta del Settecento usciva la *Biblioteca Volante* del Cinelli¹⁹, accurata e ricca opera di contenuto prevalentemente bibliografico, da integrarsi con l'immenso manoscritto conservato dalla Biblioteca Nazionale di Firenze *La Toscana Letterata*, di cui si dà ampia notizia in un saggio a cura di G. Presa, *Indice Onomastico della "Toscana Letterata" di G. Cinelli e delle "Giunte alla Toscana Letterata" di A.M. Biscioni* (Milano, Università Cattolica, 1979). La *Storia della Toscana* dell'Inghirami²⁰, pubblicata fra 1843 e 1844 a Fiesole, costituisce, in proficua interazione con l'ottavo volume della *Storia della Letteratura Italiana* del Tiraboschi²¹ (1812), il punto di congiunzione fra fonti e critica, mantenendo l'andamento narrativo ed asseverativo delle fonti, ma avanzando le prime prospettive sintetiche ed interpretative dei fatti relati.

Francesco Bracciolini e il suo mondo

Francesco Bracciolini nacque a Pistoia nel 1566 presso una famiglia nobile ma non abbiente, studiò legge e, trasferitosi a Firenze intorno ai vent'anni, nel 1586 venne subito accolto nell'Accademia Fiorentina su proposta di Vittorio Medici, il cui anno consolare fu inaugurato proprio dal Bracciolini, con una esposizione su Cino da

¹⁸ *Istoria degli Scrittori Fiorentini*, la quale abbraccia intorno a due mila autori, che negli ultimi cinque secoli hanno illustrata co i loro scritti quulla nazione, in qualunque materia, ed in qualunque lingua, e disciplina: con la distinta nota delle lor'opere, così manoscritte, che stampate, e degli scrittori, che di loro hanno con lode parlato, o fatta menzione; opera postuma del P. Giulio Negri Ferrarese, della Compagnia di Gesù, dedicata all'eminentissimo, e reverendissimo principe il signor Cardinale Tommaso Rufo, vescovo di Ferrara, e Legato a latere della Città, e contado di Bologna, in Ferrara, MDCCXXII, per Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovale. Con licenza de' Superiori.

¹⁹ *Biblioteca Volante* di Gio. Cinelli Calvoli continuata dal dottor Dionigi Andrea Sancassani. Edizione Seconda, in miglior forma ridotta, e di varie aggiunte, ed osservazioni arricchita. Dedicato a S. Eccellenza il Signor Marchese Lodovico Rangone Marchese di Roccabianca, Primo signore di Spilamberto, Barone di Pernes, e Primo Conte di Cordignano &c. In Venezia, MDCCXXXIV-MDCCXLVII, presso Giambattista Albrizzi Q. Girolamo (contiene quattro volumi).

²⁰ F. Inghirami, *Storia della Toscana, tomi XII-XIV: Biografia*, Fiesole, Poligrafia fiesolana, 1843-44, 3 voll.

²¹ G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, vol VIII, Firenze, Molini e Laudi, 1812.

Pistoia²². In quel medesimo anno veniva ascritto all'illustre circolo anche il giovanissimo Maffeo Barberini, la cui presenza nella vita del Bracciolini sarebbe stata determinante, nel bene e nel male²³. Volle tentare la sorte a Roma, trasferendovisi nel 1590, ma non era ancora giunto il suo momento di gloria, sicché, dopo alcuni anni di spostamenti fra Napoli, Roma e Firenze, divenne segretario²⁴ del Cardinale Federigo Borromeo ed al suo séguito si trasferì nel Milanese, dove passò sei anni cui sempre si riferì come tediosi, sofferenti ed umilianti. Non furono però del tutto sprecati, se proprio nel 1595 coincideva a Milano con Giovanni Battista Strozzi il Giovane, poi detto il Cieco, che di ritorno a Firenze sarebbe stato suo grande sostenitore e mecenate. Bracciolini tornò a Roma nel 1601, finalmente al servizio di Maffeo Barberini, che si trovava già avanti nel *cursus honorum* della Chiesa ed era inserito nei circoli più nobili e colti di Roma e Firenze; in sua compagnia, ma per meriti propri, Bracciolini fu accolto nel 1602 nell'Accademia degli Alterati, che da tre anni si riuniva in una sala della casa di Giovanni Battista Strozzi. Essa era stata fondata nel 1568 da Tommaso del Nero, già Console dell'Accademia Fiorentina, insieme ad un piccolo gruppo di giovani ingegni:

che furono Giulio del Bene, bisavolo del vivente Cavaliere Fra Tommaso del Bene priore di Pisa, Maestro di Camera, e Consigliere di Stato di S.A.R., il nostro Tommaso del Nero, il Canonico Renato de' Pazzi, il Cavaliere Vincenzio Acciajuoli, il Cavaliere Lorenzo Corbinelli, il mentovato Alessandro Canigiani, e Antonio degli Albrizzi, tutti, fuori che il Corbinelli, nostri accademici, e tre di loro seduti consoli, che decisero nel sopraddetto giorno il felice, e benaugurato principio alla nuova Accademia degli Alterati²⁵.

Ebbe per impresa «un tino pieno d'uve», e mantenne lungo tutta la sua storia il carattere iniziale di gruppo ristretto e privato, riservato a grandi ingegni che dovevano essere eletti all'unanimità da tutti i membri per potervi essere accolti:

²² Cf. Salvini, op. cit., p. 206: «Alle lezioni d'altri accademici diede principio Francesco Bracciolini illustre poeta, e letterato di Pistoja, che ambizioso della gloria della sua patria, si fece sentire con una sua dotta esposizione sopra un sonetto di Mess. Cino da Pistoia».

²³ Anche per questa informazione cf. Salvini, *ibid.*: «Non contento il nostro Consolo d'aver nel principio di sua reggenza fatti descrivere in Accademia tre chiarissimi lettarti, che furono Francesco Patrizzi Ferrarese, Jacopo Mazzoni, e il suddetto Bracciolini, volle coronar la fine dell'Ufficio con una splendida aggiunta di quindici accademici, tra' quali furono Maffeo Barberini, che nell'età allora d'anni 18, faceva a meraviglia spuntare sul Parnaso toscano, Greco, e Latino quella bell'Alba foriera al Vaticano di sì gran sole».

²⁴ Quale fosse il ruolo di Bracciolini presso il Borromeo non è chiarito dalle fonti elencate, ma il Flamini, nella menzionata "spigolatura" del 1895, riferisce di un Giovan Francesco Medici, canonico lodigiano vissuto fra il 1576 e il 1650, che dedicò un sonetto giovanile proprio «al signor Francesco Bracciolino, segretario del Car. Borromeo» (Flamini, op. cit., p. 198).

²⁵ Per questa e le successive citazioni, cf. Salvini, *Fasti consolari*, cit. pp. 203-206.

chi voleva entrarvi, doveva essere vinto con tutti i voti favorevoli, che in luogo di fave nere, e bianche, come noi tutti comunemente appelliamo, Uve nere, e bianche dicevano. Il nuovo Accademico era introdotto da chi proposto l'aveva, con fare in commendazion sua quelle parole, che a lui piacevano.

Giovanni Battista Strozzi il Giovane «il quale si può dire come un altro fondatore di questa nobile adunanza»²⁶ era stato reggente degli Alterati per alcuni mesi nell'estate del 1575, alla giovane età di ventiquattro anni, e tornò ad esserlo per un intero mandato nel 1580. Due anni più tardi sarebbe stato console della stessa Accademia Fiorentina. Per sua intercessione e col suo pieno consenso furono annoverati fra gli Accademici molti nomi insigni dell'epoca, fra cui Bracciolini e il suo signore Maffeo Barberini, nel 1602:

Ottavio Rinuccini, Gabbriello Chiabrera, Francesco Bracciolini, tutti e tre illustri poeti; Monsignore Agostino Mascardi, Luigi Capponi, che fu Cardinale; [...]E finalmente il Cardinal Barberini, che fu Urbano, un'Alloro attorniato da una vite, su i grappoli della quale, per alludere a l'Arme sua, sono alcune pecchie, col motto tratto da Virgilio: *Et non sua poma*, e col nome d'Invitato.

²⁶ Su questo interessantissimo personaggio, si leggano gli studi di Silvio Adrasto Barbi: *Madrigali di Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze, Carnesecchi e figli, 1899; *Un Accademico mecenate e poeta*, Giovan Battista Strozzi il Giovane, Firenze, Sansoni, 1900. S.A. Barbi denuncia una confusione nell'identificazione del personaggio a partire dalla *Storia degli Scrittori Fiorentini* del Negri: «Il Negri registra, fra gli scrittori fiorentini che fiorirono nel '500, quattro Giovan Battista Strozzi. Il *Iuniore* avrebbe scritto una "Vita di Piero Strozzi" ed alcuni versi in lode di Niccolò Ridolfi; il *Vecchio*, morto nel 1581, avrebbe lasciato, di conosciuto, "qualche verso" stampato nella "Vita del venerando Ippolito Galantini" di Dionigi Baldocchi; il *Cieco*, che sarebbe vissuto fino al 1578, avrebbe fondato l' "Accademia degli Alterati"; il *quarto* Giovan Battista, infine, morto di settantasette anni nel 1571, avrebbe composto "tre volumi di versi bellissimi e madrigali". Quante le affermazioni del buon padre Negri, altrettanti sono gli errori» (*Madrigali...* cit.). Lo studioso mette ordine in questa confusione, basandosi prevalentemente sulle postille al Salvini di Severino Ferrari e sulle proprie ricerche sulla vita accademica fiorentina nel XVI secolo, ma a ben guardare, sia il Salvini sia l'Inghirami non avevano dubbi sull'identità di questo Giovanni Battista Strozzi, che fu eminente nell'Italia del suo secolo. Ecco che cosa ne dice l'Inghirami, basandosi sul Cinelli: «Figlio di Lorenzo di Federigo detto il Cieco, poeta anch'egli elegantissimo e celebrato per le più fiorite accademie d'Italia. Fece molti vaghi e preziosi componimenti che furono "Esequie del Serenissimo Francesco Medici granduca di Toscana, Firenze 1587"; "Ode per le nozze d' Enrico IV e Maria de' Medici, Firenze 1600"; "Trionfo delle furie, nella raccolta dei Trionfi del Lasca". "Esortazione per la pace d'Italia, Firenze 1625"; "Prego alla SS Vergine"; "Trattato dalla famiglia Medici, Firenze 1610"; "Orazioni con alcune prose"; "Osservazioni intorno alla lingua" manosc. nella libreria Strozzi, stampate con l' "Obbligo di ben parlare la lingua propria", "Lettera a Tommaso Costa impressa nel Petrarca del 1592", Venezia; "Madrigali sopra la vita di San Francesco dipinta nel chiostro d'Ognissanti di Firenze scritti sotto le medesime pitture ed impressi fra le rime spirituali, raccolte da Fra Silvestro da Poppi Monore osservante, Firenze 1606"; "Orazioni e prose, Roma 1635"; date in luce dal Marchese Giovan Battista Strozzi suo erede del quale è la dedicatoria. "Poesie", mss. nella libreria già Strozzi vol. 1170; "Orazioni in morte della Serenissima granduchessa Giovanna d'Austria, la quale è volgare e latina, manoscritta nella già Stroziana"; "Pistole in versi sciolti", manoscritto nella libreria già Strozzi num. 245. Volgarizzò inoltre l'elegia dell'Angeli Borgeo intorno alla sconfitta di Radagasio che incomincia – Quanto di dignità la poesia – mss. nella Magliabechiana. Fu accademico Alterato, caro ad Urbano VIII, dal quale ottenne che la vigilia di S: Giovanni Battista si digiunasse il giorno avanti dentro le mura della città, per evitare che fosse rotto il digiuno che per le feste facevasi».

Dopo la fondazione, per alcuni anni lo Strozzi si era allontanato da Firenze per seguire a Milano il Cardinal Federigo Borromeo, col quale strinse un'amicizia solida e destinata a durare nel tempo²⁷, e per recarsi a Roma presso Innocenzo IX, entrambi i quali avevano vanamente tentato di trascinarlo a prendere i voti per poter accettare vescovati e altri incarichi di grande prestigio. Nonostante la fama dei membri dell'Accademia degli Alterati e delle sue attività, l'accademia corse il rischio reale e concreto di essere assorbita dalla Crusca, che s'era fatta avanti proponendo una fusione per sollevare gli Alterati dai gravi problemi finanziari in cui erano incorsi. L'orgoglio dei membri aveva fatto fallire una votazione che andasse nella direzione dell'accorpamento, ma l'atto non aveva portato nessun sollievo alle ambascie più concrete che affannavano l'istituzione. Finalmente, nel 1597, Giovanni Battista Strozzi tornò a Firenze per salvare la sua Accademia, ospitandola in una sala della propria casa, fatta affrescare apposta con immagini inerenti l'impresa alterata.

Quando dunque Bracciolini e Maffeo Barberini vi furono introdotti, l'Accademia viveva una nuova primavera, e vedeva estendersi un ramo romano delle proprie attività nella fondazione, proprio nel 1601 e grazie anche all'intervento dello Strozzi, dell'Accademia degli Umoristi, di cui Bracciolini fu membro col suo signore. Non fu probabilmente però, per Bracciolini, un ambiente accogliente come quello degli Alterati, o ancora dell'Accademia Fiorentina. Infatti, ben presto le attività degli Umoristi, di per sé istituzione poco stabile, che non ebbe una gerarchia chiaramente definita fino al secondo decennio del Seicento, vennero turbate dal conflitto interno che si scatenò fra il Tassoni, fortemente sostenuto dall'Eritreo e da un nutrito gruppo di seguaci, e il Marino, allora massima autorità poetica in Italia, entrambi personaggi di cui il nostro poeta aveva scarsa stima.

²⁷ Già a partire dal 1595 il Borromeo si adoperò per far sí che verso lo Strozzi e i suoi protetti non si interrompesse il flusso di denaro, giacché, come osserva l'Arcidiacono Luigi Strozzi, biografo del mecenate (cf. Salvini, *Fasti...*, cit., p. 246-49): «il dare a lui non era altro, che il mettere l'acqua in canale, acciò si spargesse poi adeguatamente, ove le piante erano più bisognose, e più nobili». Quale segno d'amicizia, il Borromeo inviò allo Strozzi nel 1617 una reliquia di San Carlo, che egli per gratitudine portò sempre al collo. Il Cardinale si impegnò poi a seguire lo Strozzi soprattutto nella sua passione per il giovane, ma ingrato, Giovanni Ciampoli (di umili origini, era stato educato ed introdotto nelle accademie fiorentine dallo Strozzi, ed infine accolto alla corte del Papa Barberini, ma, caduto in disgrazia presso il Papa per la sua protervia, non seppe procacciarsi il pane, e tornò questuante al letto di morte del suo antico mecenate).

Bracciolini, disperando della sua sorte, sempre al servizio di Maffeo Barberini che sembrava giunto a un momento di stasi nella carriera ecclesiastica, prese la decisione forse peggio ponderata di tutta la sua vita, e della quale avrebbe avuto modo di pentirsi amaramente più volte: abbandonò il servizio del Barberini, per prendere i voti ed accettare un canonicato a Pistoia, dove si ritirò in fervente attività letteraria. Scrisse in quegli anni alcune delle sue opere maggiori, come la *Croce Racquistata*, del 1605, e le più note tragedie: l'*Evandro*, la *Pentesilea*, l'*Arpalice*, tutte del 1612-14. Ma il successo letterario non valse a nulla per rincuorarlo di aver lasciato il Barberini quando questi venne creato cardinale nel 1606, iniziando la brillante carriera che nel 1623 lo portò al soglio papale come Urbano VIII. Per Bracciolini furono anni di profonde umiliazioni e di servilismo che gli procurarono la scarsa stima di molti contemporanei e di altrettanti successivi: nel 1613 tornava a Roma e nel 1624 era chiamato dal Barberini alla sua corte, dopo numerose suppliche e lusinghe; s'affrettò a comporre, fra il 1625 e il 1628, non appena si accorse di avere una speranza di riguadagnare il favore del vecchio padrone, il poema che doveva rendere immortale l'elezione del Barberini al soglio pontificio, che intitolò *L'Elezione di Urbano VIII*, e che uscì nel 1628, come al solito stampato in tutta fretta, con una prefazione del Rospigliosi. Al Papa piacque l'atto di sottomissione e sembrò apprezzare l'amaro pentimento del pistoiese, se l'anno successivo lo riabilitava alla dignità nazionale ed internazionale concedendogli di aggiungere allo stemma del proprio ramo della famiglia Bracciolini, per distinzione, le api barberiniane di cui sappiamo che Urbano VIII andava particolarmente fiero, tanto da farle affrescare immense sui soffitti di Palazzo Barberini. Da questa data in poi, la vita del Bracciolini scorre senza eccessivi scossoni, fra Firenze, Roma e Pistoia, risentendo solo con sincero dolore della morte di Giovanni Battista Strozzi il Giovane. Il grande mecenate infatti si spense ormai già cieco nel 1634, compianto da tutti e da Maffeo Barberini²⁸ fra i primi, portandosi presto dietro nella tomba l'Accademia degli Alterati, che si sciolse nel medesimo anno della sua morte. Bracciolini, più giovane dello Strozzi

²⁸ Ecco alcuni segni dell'amicizia di Urbano VIII nei confronti di Giovanni Battista Strozzi il Giovane: nel 1631 il Papa aveva concesso, su precisa richiesta dello Strozzi, che il digiuno per San Giovanni Battista fosse d'antiveglia, cioè, nelle parole di Luigi Strozzi, «permutare ... la vigilia di S. Giovanni in Firenze nell'antiveglia, dichiarandosi in esso di farlo ad istanza di Gio. Battista Strozzi, il quale santamente aveva considerato, che per causa de' conviti, e allegrie, che in quel giorno si costumavano di fare in Fiorenza, veniva a trascurarsi l'obbligo di digiunare, ed a mancarsi ancora di questo rispetto il Santo Protettore della Città» (cf. Salvini, *ibidem*). Aveva anche affidato il marchesato di Forano a un altro Giovanni Battista Strozzi, parente del Giovane, che sarebbe stato suo erede.

di sedici anni, privato del supporto politico del suo mecenate, si concentrò sulla poesia, e dopo l'*Elezione* pubblicò, fra l'altro, in rapida successione, *La Bulgheria Convertita* (1629) e *La Roccella Espugnata* (1630, di cui si parlerà più approfonditamente più avanti), *L'Istruzione alla vita civile*, dedicata al marchese Luigi Strozzi (1637), e le poesie liriche (1639). Nel 1644 moriva Urbano VIII, e Bracciolini «lasciò Roma per tornarsene a Pistoia, riportava da sé, al dire dell'Eritreo, le sue ossa in patria, per farvele seppellire»²⁹; vi morì infatti settantanovenne nell'agosto dell'anno seguente, senza avervi trascorso neppure un anno.

Un conflitto umoristico:

Occorre tornare per un momento indietro agli anni della frequentazione dell'Accademia degli Umoristi da parte del Bracciolini e del suo signore, per ricostruire il complesso quadro di rapporti più o meno cordiali che intercorrevano fra alcuni degli intellettuali più vicini al Bracciolini e più attivi in quel periodo fra Firenze e Roma.

L'Accademia degli Umoristi³⁰ fu fondata da Paolo Mancini, nobiluomo romano legato a quel Gaspare Salviani passato alla storia della letteratura per aver annotato *La Secchia Rapita* del Tassoni, e per avere per primo promosso gli incontri dell'Accademia in casa del Mancini. Secondo il Tiraboschi, ma è d'accordo con lui in anni molto più recenti Piera Russo³¹, l'anno della fondazione deve collocarsi fra il 1600 e il 1603. Se le notizie cronologiche sono imprecise, lo sono molto meno quelle relative ai membri fondatori ed ai successivi componenti del gruppo accademico. Prima che Piera Russo segnalasse lo statuto dell'associazione quale fonte fondamentale circa la fondazione ed i primi anni di vita dell'accademia (salvo poi stabilire che non ne rispecchia adeguatamente la realtà, essendo per almeno dieci anni sottodimensionato rispetto alle sue attività e alle dimensioni che andava prendendo) era ancora la voce dell'Eritreo, da

²⁹ Barbi, *Notizia*, p. 154.

³⁰ Gli "umori" che costituiscono l'impresa dell'Accademia sono intesi in senso galeniano: «Gli humori sono colera, malinconia, sangue e flemma da che nascono le complessioni calde secco, fredde secco, calde humido, fredde humido. Dalle complessioni dipendono le facultà e dalle facultà l'azione. Però dicendo che l'umore predomina si fa l'azione. Se predomina la colera le azioni sono d'armi, di guerra [...] però gli humoristi devonsi intendersi per le azioni che si fanno corrispondenti a gli umori di ciascheduno...», dal ms. Fondo S. Pantaleo n. 44, Miscellanea di materiali degli Accademici Umoristi, Biblioteca Nazionale di Roma, cit. in P. Russo, *L'accademia degli Umoristi*, in "Esperienze Letterarie", IV, 1979, p. 56.

³¹ Russo, *L'Accademia degli Umoristi*, in "Esperienze Letterarie", IV, 4, 1979, pp. 47-61.

annoverarsi fra i fondatori dell'Accademia, a narrare le gesta del gruppo romano, ma non più nella *Pinacotheca*, bensì nella successiva *Eudemia*, pubblicata in otto canti nel 1637 e in dieci nel 1645. Si tratta di un romanzo, scritto anch'esso in latino e in un curatissimo stile ciceroniano, che Luisella Giachino³² definisce *curioso*, in quanto poco affine ai romanzi barocchi contemporanei tanto da sembrarne una satira, letteraria e sociale, insomma «la reazione indignata di un umanista al fallimento morale delle attese e delle promesse di *renovatio* del papato barberiniano»³³. L'azione si svolge ai tempi della Roma imperiale ed i protagonisti non sono altro che una trasposizione di alcuni personaggi della Roma barberiniana. I due protagonisti sono in fuga da Roma per essere stati complici nella congiura di Seiano; l'io narrante, Flavius Vopiscus Niger, corrisponde all'Eritreo, e con un compagno, Paolus Aemilius Verus, naufraga nell'isola di Eudemia, una seconda Roma popolata da intellettuali viziosi organizzati in accademie e da imbrogliatori d'ogni tipo. Il terzo libro è tutto dedicato alla visita di un'Accademia il cui fondatore è Lucius Minucius Sinister, cioè Paolo Lucio Mancini fondatore degli Umoristi, e ha per impresa «una donna seduta su dei libri – che – tiene in mano una tromba e ai suoi piedi stanno due scimmie morte che alludono ad accademie emule già disciolte»³⁴: è qui che si narra indirettamente la storia dell'Accademia degli Umori, e si fanno i nomi di alcuni dei suoi più insigni membri, come il Marino che diventa Thalassicus, e il Guarini che diventa Bellinus. Oltre all'Eritreo, al Salviani e al Mancini, occorre aggiungere alla lista dei fondatori anche il Marino, che ai tempi della fondazione non era ancora principe indiscusso della lirica italiana, e il Tassoni, che legò il suo nome, la sua sorte ed il suo pensiero agli Umoristi in modo particolarmente stretto: fu infatti durante il suo principato, nel biennio 1606-07, che l'Accademia vide crescere e stabilizzarsi la propria attività, grazie al polso e al prestigio personale del Tassoni, mentre in un circolo virtuoso il suo Principe ne guadagnava fama e sostenitori. Commenta Piera Russo:

I consensi che il Tassoni riceve in questa sede corrispondono all'importanza che la vita accademica ha per l'evoluzione del suo

³² L. Giachino, *Cicero libertinus. La satira della Roma barberiniana nell'Eudemia dell'Eritreo*, in "Studi Secenteschi", 43, 2002, pp. 185-215.

³³ Ivi, p. 192.

³⁴ Ivi, p. 196. Si tratta probabilmente dell'Accademia degli Ordinati fondata da Giulio Strozzi nel 1608, come si vedrà più avanti.

pensiero; i numerosi discorsi critici tenuti dall'autore servono infatti a rinsaldare l'adesione del gruppo alle sue idee³⁵.

E fu forse proprio questo momento di sinergia fra il Tassoni e gli accademici a stizzire il Marino, che in breve tempo, dopo la conclusione del principato tassoniano, riuscì a far convergere intorno a sé un nutrito gruppo di partigiani, più numerosi e aggressivi ormai degli amici del Tassoni³⁶. Al Tassoni resta però fedelissimo l'Eritreo, in nome dell'antica amicizia che trapela anche dal ritratto contenuto nella *Pinacotheca*:

Alexander Tassonus Mutinensis, mihi probe notus, cui longus a prima fere juventa cum illo usus consuetudoque intercessit, fuit ingenio magno, eleganti atque amoeno, sed turbulento superstitiosoque³⁷.

A buon credito dell'obiettività dell'Eritreo va il fatto che nemmeno all'amico risparmi una sfumatura ironica, nel definirlo superstizioso, ma la natura stretta e personale del loro rapporto è affermata con chiarezza. Fra le varie notizie fornite sul poeta, v'è quella abbastanza interessante della sua permanenza in Spagna con il Cardinal Colonna³⁸, esperienza che non dovette incontrare il suo gradimento, se poco tempo dopo si lanciava nelle antispagnole *Filippiche*. Proprio queste, secondo Piera Russo, ebbero particolare influenza sulla posizione politica degli accademici: infatti «dopo alcuni anni, il Testi, anch'egli Umorista, nella sua canzone *Il Pianto d'Italia*, riprendeva con toni più sfumati le tesi del Tassoni»³⁹. Nemico del Tassoni, ed indifferente alle lusinghe del Marino⁴⁰, era Giulio Strozzi, appartenente al ramo veneziano e meno nobile della famiglia Strozzi, figlio illegittimo ancorché riconosciuto dal padre banchiere. Giulio, nato a Venezia nel 1583⁴¹, e lì morto, se si vuol dar retta all'Eritreo, nei tardi anni Cinquanta del Seicento,

³⁵ Ivi, p.54.

³⁶ Cfr. per esempio quello che il Marino stesso scrive dell'accademia degli umoristi nella lettera all'Achillini e al Preti del Gennaio 1620: «Amo meglio che in molte famose accademie d'Italia, e principalmente in quella degli Umoristi di Roma, paragone dove s'affina l'oro del vero sapere, si sieno più volte avute pubbliche lezioni sopra i miei componimenti, privilegio a niuno altro degli scrittori vivi conceduto eccetto a me, che se fussi stato buccinato per divino dalle rauche trombe d'infiniti ignoranti» (G.B. Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 241).

³⁷ Iani Nicii Erithraei *Pinacotheca*, cit., p. 185.

³⁸ Ivi: «...reversus ex hispania, quod iter ex cardinalis ejusdem auctoritate susceperat...»

³⁹ Russo, cit., p. 54n.

⁴⁰ Dai carteggi del Marino si evince che il poeta cercò di mettersi in contatto con Giulio Strozzi, ma non ne ricevette che risposte scarse ed insoddisfacenti. Serva d'esempio *l'incipit* della lettera scritta da Parigi il 5 gennaio 1621: «io non so che mi tiene che in cambio di una lettera affettuosa io non vi scriva una invettiva. Come diavolo? Stampate dell'opere, e quelle mi vengono mandate da' librai, né vi degnate d'accompagnare il dono con una riga sola di vostra mano dopo tanti anni di silenzio? Di più, nominar nelle vostre epistole fino ai ciabattini di Roma, senza ricordarsi del Marino?» (G.B. Marino, *Lettere*, cit., p. 292).

⁴¹ Questa notizia è fornita dall'Inghirami e sembra condivisa dalla critica.

o nel 1660 (ma non si è ancora trovata una fonte che stabilisca in modo definitivo la sua data di morte), fu, come afferma l’Inghirami, «molto amatore delle lettere e poeta di grido», in particolare autore di libretti per musica e di madrigali per il Monteverdi. Molti di questi furono destinati ad essere cantati dalla sua figlia naturale Barbara, che acquisì fama di grande soprano e intelligente compositrice di brani per coro⁴²; per lei il padre avrebbe fondato a Venezia l’Accademia degli Unissoni, ma non era questa la prima accademia che aveva fondato. Egli infatti nel 1606 aveva sferrato un attacco agli Umoristi fondando in casa del Cardinal Deti l’Accademia degli Ordinati, in aperta opposizione al Tassoni ed al Marino, alla quale nell’11 ascriveva anche Giovanni Battista Strozzi il Giovane, già Umorista e pertanto da considerarsi grave segno di indebolimento per gli Accademici degli Umori. L’Eritreo, cui dobbiamo pensare questa volta come testimone partecipe e parte lesa nei fatti relati, dedica molta parte del ritratto di Giulio Strozzi a questo episodio, cercando in ogni modo di minimizzarne l’impatto:

In omnibus celebrioribus Italiae Academiis numerabatur, Romae etiam, una cum nonnullis, novam in aedibus Jo. Baptiste Cardinalis Deti, Academiam instituit; tum ut Cardinali illi, etiam tum paene adolescenti, cui quidvis aliud magis in amore studioque esse dicebantur quam literae, aliquam hominis eruditi famam conciliaret. Illa etiam ejus Academiae constituendae causa fuit, ut Academiae Humoristarum, cui illi, ob quasdam dissensiones, erant infensi, quaeque tum ingeniorum nobilitate florebat, perniciem, exitium & vastitatem afferrent. Libentius enim, atque ambitiosus unumquemque eorum, qui Academias persequerentur, viri principis in domum esse venturum, existimabant, ubi majus atque honestius virtutis suae Theatrum esset habiturus, quam privati hominis, quantumvis nobilis, aedes celebraturum, ubi paucis auditoribus, quae ingenio multoque labore peperissent, exponerent; ut olim eodem in loco, Jeronimo Aleandro contigisse memini, qui tribus neque eo amplius auditoribus, egregiam illam ac doctam, Humoristarum impresae, quam vocant, interpretationem coepit legere; neque praeterea est deterritus, sed legit nihilominus; nondum enim fuerat in mores inductum, ut Cardinales, Honoris Gratiaeque causa, ad ejusmodi eruditorum hominum conventus accederent; neque quisquam eos invisere audebat: verum, quemadmodum solstitialis herba repente oritur, ac repentino occidit; ita etiam recentis illius Academiae quasi veriditas, quae nimis celeriter sese diffuderat, eodem ferme quo exorta est anno exaruit; ac dominus domus, in alia fere omnia distractus, ostendit, non posse esse diuturnum, quod invita Minerva suscipitur. At contra, illa altera Accademia, ad quam funditus evellendam omnes illae machinae adhibebantur, altioribus in dies radicibus actis, majorem firmitatem ac robur accepit, quam ut aliqua vi convelli ac labefactari posse videretur⁴³.

⁴² L’Inghirami la definisce «filarmonica dottissima», (op. cit. vol. XIV p. 331).

⁴³ Iani Nicii Erithraei, *Pinacotheca Tertia*, Coloniae Ubiorum, 1648, p. 193 ss.

Secondo l'Eritreo dunque Giulio fonda un'accademia, presso la casa di un cardinale *paene adolescenti* che per di più non ha particolarmente a cuore le lettere, allo scopo precipuo di dar fastidio agli Umoristi. Si fida non tanto della qualità degli ingegni quanto del prestigio della sede per attirare un pubblico che viene qualificato con criteri quantitativi, in opposizione alle finissime lezioni per pochi sceltissimi uditori che si tenevano fra gli Umoristi. Proprio quest'ultima argomentazione giunge come *excusatio non petita* a confermare il periodo di crisi degli Umoristi, che al termine del principato del Tassoni non riuscivano ad incontrarsi in numeri accettabili per portare avanti le proprie attività. Ma l'Accademia degli Ordinati, nonostante il successo iniziale, non ebbe vita lunga né felice, tanto da potersi dire sorta *invita Minerva*. Tutto il ritratto di Giulio Strozzi è dettato all'Eritreo da una musa ostile. In primo luogo, infatti, il biografo si preoccupa di allontanare Giulio da sé e dalla propria patria, ritraendolo come un veneziano, lì nato, cresciuto, morto, e quindi senza dubbio più legato a quella che a Firenze:

Suam Venetiis adolescentiam habuit; ubi parens suus argentariam non ignobilem faciebat; qui non satis sibi propitium habuit Mercurium, cui improbe concessum est ab antiquiis, & datum, ut mercimoniis praefit, ac lucris; nam id illi negotium decollavit, ac fortunae vitio, ea in urbe, tanquam in mari, bonis elavit. Hinc factum existimo, ut filium magis Venetias, quam Florentiam, in deliciis habuerit; quod locus ille magis nobis sit cordi, ubi primos illos aetatis annos exegimus; praesertim si ex libidine eos nostra coluimus. Quod si uspiam potest contingere, Venetiis sine dubio evenit. Qua in urbe, quia multae ad voluptates apertae sunt viae, voluptarii in ea homines habitant maximi. [...] Postremo Venetias venit [...] qua etiam in urbe vitam finivit, neque aliunde certius amoris, quo illam urbem dilexisset, argumentum posse desumi existimavit, quam si & vivus, & mortuus, in ea esse voluisset.

Ma non tralascia di far notare che l'amata patria era luogo di vizio, probabilmente riferendosi al concepimento illegittimo sia di Giulio stesso, sia di sua figlia Barbara, una patria che aveva per di più inghiottito le ricchezze del padre di Giulio, quasi a presagire la sua scarsa fortuna imprenditoriale, cui l'Eritreo accenna più avanti, quando narra ciò che fece dopo aver abbandonato, per superficialità, gli Ordinati al loro destino:

Ac, dum adversarii toto in id animo, ut eam evertant, incumbunt, Julius, honorum curriculum ingressus, Protonotariorum ordinem ac numerum mercatus fuerat; eorum, inquam, quos, quoniam in partem lucri, quod ex eo muneris genere, tanquam ex fundo aliquo, capitur, veniunt, parum latino nomine, Participantes appellant; utrum sua, an aliena pecunia, cum in re admodum tenui versaretur,

ignoro: sed postea revocavit se ab eo cursu, quem ceperat, ac veteri vitae restituit.

In virtù del residuo d'obiettività già notato, l'Eritreo non può non riconoscere a Giulio un certo talento come scrittore:

Inerat illi et ingenium satis acre, amoenum, ac poeticum; scribendi ratio non inelegans, ut licet ex eo poemate judicare, quod edidit; in quo urbis Venetiarum laudes graviter eleganterque prosequitur.

Ma si tratta di un talento descrivibile con una litote (*non inelegans*), apprezzato soprattutto nella viziosa Venezia, in quanto esercitato in generi letterari non ortodossi, come il teatro e i testi per musica; le sue opere sono menzionate cursoriamente, rendendo ben chiaro che chi scrive le conosce solo per sentito dire, senza essersi mai peritato di compulsarle:

Audivi etiam, tragoediam ab eo fuisse compositam, Erotillae nomine inscriptam, quam esse egregiam, argumento mihi est Antonii Quarenghi carmen, quo illam eximie laudat.

Non risparmia, l'Eritreo, un perfido tocco finale, insinuando, mediante l'accostamento alla notizia della morte, che Giulio si perdette per la stupidità delle proprie convinzioni igieniche, secondo le quali, per avere lo stomaco più pronto ai banchetti, occorreva depurarlo periodicamente con una minestra a base di cavoli a cappuccio (che faceva coltivare personalmente) tempestivamente vomitata:

Consueverat etiam interdum corpus vomitione purgare, ad quam rem brassica cucullata uti solebat; qua jurulenta cum se implesset, continuo, injectis in os digitis, eam evomebat, ac pituita noxiique humores alii consequebantur; itaque se incolumem vegetumque, sine aliqua medicorum ope, servabat. Hinc fiebat, ut brassicae ejusmodi genus, pluribus in locis, ad illum procreandum idoneis, ferendum colendumque mandaret.

Questa pungente ironia interagisce virtuosamente con le notizie circa gli scontri fra le due accademie a cui appartenevano l'Eritreo e Giulio, e si configura per il critico come nuova strada da seguire per disegnare le geometrie di alleanze ed ostilità in cui si muovevano Bracciolini e i personaggi del suo mondo. Com'è noto, con la pubblicazione de *Lo Scherno degli Dèi*, Bracciolini aveva offeso sia Tassoni sia il Marino: il primo, per la ben nota disputa sulla priorità nell'invenzione del genere eroicomico (se ne parlerà più avanti); il secondo, per essere stato umiliato insieme agli dei dell'Olimpo in quanto poeta lirico, e per questo di prestigio inferiore rispetto al poeta eroico, che nel Parnaso del Bracciolini era rappresentato, nel Seicento, dal Bracciolini stesso, unico

degnò erede del Tasso. Si ricorda la lettera di Bracciolini all'Achillini e al Preti in cui Bracciolini dichiara di non aver mai letto le opere del Marino «né pur quella minima parte delle sue *Rime* che egli stesso mi donò in Roma quando si stamparono per la prima volta»⁴⁴, e di non averlo fatto proprio per non voler avere nell'orecchio «le vaghezze e i fregi, proporzionate alla cose liriche» mentre era intento a comporre opere d'intonazione epica o tragica «non punto loro proporzionate».

Non stupisce dunque scoprire che l'Eritreo dipinge col medesimo pennello riservato a Giulio anche Bracciolini; questi non doveva trovarsi nella stima del biografo molto più in alto del giovane Strozzi, e i due personaggi compaiono ai nostri occhi come affiancati, profilando la possibilità di un rapporto fra loro, se non di amicizia, per lo meno di quella mutua solidarietà e stima che derivano dalla condivisione di un medesimo male. L'Eritreo inizia il ritratto del Bracciolini con un lungo preambolo incentrato sulla figura del poeta vate, cui Apollo propizio offre il dono della lungimiranza, che contrasta invece con la singolare incapacità del Bracciolini di valutare la propria situazione:

At si in eo poeticae facultatis vis insit, ut res futuras multa ante praevideat atque denunciaret, isque in ea facultate praestantior ceteris habeatur, qui magis rerum futurarum scientia polleat, quique certius ac verius, quae sint eventura, praesagiat, mirum dictu est, quantum Franciscus Bracciolinus Pistoriensis, sui aevi vates in primis, divinandi artificio superatus sit ab eo, qui sibi erat ad manum scribae loco, & quod admirabilius videri debeat, qui poeticam nunquam attigerat, nec versus facere didicerat. Etenim multo sapientius Francisco, ut postea videbimus, divinavit, quae è sua re essent, atque est, quod Franciscus Apollini, quem jam inde a pueritia sectatus est, jure succenseat, quod divinandi scientiam, in qua ille princeps ponitur, quamque sectatoribus suis ita large magnificeque promittit, sibi denegaverit. Nam, per hanc perfidiam, multae magnaeque ipsi utilitates et commoda praeclusa fuerunt, quae patuissent, si servare voluisset in eo, quod promiserat, fidem. Itaque, merito queri potest, se ab eo fuisse deceptum. Atque ex his illius perfidia incensum ira, arbitror, postea poema illud, quod *Ludibrium deorum* inscripsit, composuisse; cum nimirum ipsum puderet, fidem habuisse iis, quae de Apolline traderentur, ipsum esse, qui vim quandam in hominum mentes infunderet, quae illae concitatae, quae futura sint, ederent, & quasi diffunderent. Verum videtur non debuisse Apollinis unius peccatum universum deorum concilio fraudi esse⁴⁵.

⁴⁴ F. Bracciolini, *Lettere sulla Poesia*, cit., p. 90. Le due citazioni seguenti sono tratte dalla medesima pagina.

⁴⁵ *Pinacotheca Tertia*, p. 174 ss.

Con questa acuta immagine e questo lungo discorso l'Eritreo riesce genialmente a ingiuriare il nostro autore, senza scendere nel merito delle sue azioni: la mancanza di preveggenza da parte del Bracciolini ha ovviamente a che fare con la triste vicenda dell'abbandono del servizio di Maffeo Barberini e col successivo *mea culpa* offerto per mezzo dell'*Elezione*, e proprio su questo punto si gioca l'intero passo. Bracciolini non è dotato di preveggenza, è stato tradito in questo da Apollo, che pure egli ha perseguito per tutta la vita. È evidente che un poeta invisato ad Apollo, tanto da essere privato dei suoi doni, non può che dirsi un cattivo poeta; ma un nuovo e peggior strale è contenuto nella frase «si servare voluisset in eo, quod promiserat, fidem», con la quale taccia Bracciolini di slealtà. Passando poi al censimento delle sue opere, delle quali, pur senza essere nominata, è già stata chiamata in causa la servile *Elezione*, Eritreo nota che Bracciolini poteva dirsi adirato con Apollo a buona ragione, e forse per questo compose *Lo Scherno degli Dèi*, ma trova eccessivo radere al suolo l'intero *Pantheon* per il solo risentimento contro Apollo. La menzione dello *Scherno*, fra tutte le opere del Bracciolini, e probabilmente la ragione della scelta di impostare l'intero discorso su Apollo nemico del poeta, si trova nella lunga e ben nota polemica che seguì alla pubblicazione dello *Scherno*, nel 1618, seguita rapidissimamente dalla *Secchia Rapita del Tassoni*, anch'essa del 1618, di contenuto estremamente diverso, ma sempre di genere eroicomico⁴⁶. La polemica riguarda un tema poetico molto discusso all'epoca, cioè quello della novità dei componimenti che venivano alla luce rispetto alle *auctoritates* letterarie, classiche o volgari; per affermare la priorità dei moderni sugli antichi era necessario rinnovare l'arsenale della produzione letteraria, abbandonando gli antichi temi – fra cui per esempio la mitologia – per incontrarne di nuovi. Era così fondamentale al credito dei poeti poter vantare con certezza di aver dato nuova vita ad un genere, come per esempio il poema burlesco, o eroicomico: proprio su questo duellavano Alessandro Tassoni e Bracciolini. Il primo reclamava di aver iniziato a comporre la propria *Secchia* nel 1615, molto prima quindi che la sola idea dello *Scherno* attraversasse il capo del Bracciolini, ma che il pistoiese l'aveva preceduto nella pubblicazione, grazie alla sua ormai celebre dimestichezza con gli editori, che sempre si affrettavano a stampare le sue opere quasi prima che gli uscissero di penna. Questa

⁴⁶ Affronteremo più avanti in modo più completo il discorso sul genere e sul significato dello *Scherno*.

rivendicazione del Tassoni è del tutto plausibile, anche se ormai irrilevante, vista l'alterità dei due poemi; ma il Rospigliosi, nella sua prefazione all'edizione romana del 1626 dello *Scherno*⁴⁷, si sentiva ancora in dovere di rispondere alle accuse del Tassoni. Egli sottolinea che l'opera del Bracciolini era compiuta già da molti anni, riferendosi alla prima edizione Veneziana di otto anni precedente alla presente; lascia poi intendere che Bracciolini rifiuta magnanimamente l'agone indetto dal Tassoni, in quanto «non presume egli già d'havere costituito poema heroico questo scherzo, nel quale ha semplicemente voluto porre in vilipendio i falsi dei della Gentilità»; per di più, in perfetta linea con la tradizione, informa che l'opera fu sottratta all'autore e data alle stampe contro la sua volontà, che la voleva riservata al solo ambito familiare, e per questo «né vi si è affaticato con l'uso della lima, che rende a finezza ogni componimento, parendogli, che ancora nella sua prima forma senza la perfezione dell'ultima mano potesse pienamente soddisfare al suo fine, che era solo un domestico trattenimento». Sottolinea, infine, che egli non ha imitato «nessun vivente», giacché la sua opera è stata pubblicata prima di quella del Tassoni, e anzi, se avesse saputo che altri si cimentavano in un'opera del medesimo genere della propria, l'avrebbe lasciata da parte, per non affollare troppe penne su argomenti simili. Infine, «chi afferma che egli habbia stampato prima de gl'altri, e composto di poi, deve concludemente provarlo; havendo il sig. Bracciolino la presunzione in suo favore». Per ribattere poi all'argomento secondo cui la *Secchia* del Tassoni aveva avuto lunga vita manoscritta prima di essere stampata, e poteva per questa via essere stata accessibile all'imitazione del Bracciolini, si serve di una metafora relativa alla maternità:

gl'astrologi, i quali con diligenza osservano il tempo delle geniture, considerano il punto dell'hora, nella quale viene il parto alla luce, et non di quella, in cui fu generato. Di quello spazio, nel quale si va formando la prole nel ventre materno avanti il nascimento, non si fa conto alcuno. E perché il medesimo indifferentemente si osserva nella pubblicazione de' libri, essendo notissimo, che lo Scherno fu stampato già sono più di otto anni, l'autore, o altri per lui non haverà per l'avvenire a prender briga di

⁴⁷ *Lo Scherno degli dèi*, del sig. Bracciolino dell'Api, con l'aggiunta di sei canti et altre rime piacevoli dell'istesso autore, all'Ill. & Eccellentis. Sig. Il Signor D. Antonio Barberini, nipote di Nostro Signore Papa Urbano VIII, in Roma, per il Mascardi, MDCLXVI. Ad istanza di Giovanni Manelsi. Con licenza de' Superiori. Ecco le parole del Rospigliosi: «Sogliono i moderni scrittori gloriarsi di portare novità, e singolarità ne'loro scritti. Ma il Sig. Bracciolino dell'Api in questa Opera è così lontano da simile pretensione, che non solo non gl'attribuisce la novità, ma afferma di haverla composta gran tempo fa; e si gloria, che ella sia ormai vecchia; e ristampata molte volte in Venezia, & in Firenze già sono otto, o nove anni, come appare dai millesimi delle medesime stampe, e dalle licenze de magistrati, e degl'inquisitori», p. 4r.

replicare a chi volesse mettere in dubbio l'evidenza di questo fatto⁴⁸.

Questa disputa segna una chiara rottura di eventuali rapporti di stima e collaborazione fra il Bracciolini ed il Tassoni, ma lo stesso rincorrersi, e l'accento posto sulla questione della priorità fra due opere che anche agli occhi dell'epoca dovevano parere piuttosto diverse, proiettano i sentimenti di rivalità fra i due poeti all'indietro, e forse proprio agli anni di convivenza nell'Accademia degli Umoristi. Si disegna quindi una nuova linea di demarcazione nelle relazioni sociali che stiamo analizzando, separando Bracciolini dal Tassoni e dall'Eritreo, ma anche dal Marino, e collocandolo così in un'area compatibile con Giulio Strozzi e la sua cultura cosmopolita e filospagnola.

Francesco Bracciolini e Giulio Strozzi esploratori delle lettere spagnole:

Girolamo Brusoni, nel 1647, fa uscire un'interessante raccolta di ritratti dei membri viventi più illustri dell'Accademia Veneziana degli Incogniti e fra questi dipinge anche Giulio Strozzi, con un pennello molto più pietoso di quello dell'Eritreo:

Dalla famiglia Strozzi chiarissima tra le casate nobili di Firenze, nacque in Venezia l'anno 1583 Giulio; il quale mostrando fin dalla fanciullezza spiriti non volgari, fù destinato dal padre a gli esercizi delle Lettere. Quindi cintosi il crine della laurea delle leggi nell'Università di Pisa, e trasferitosi in Roma, affinò l'ingegni negli affari, e nelle maniere cortigianesche, onorato della dignità di Decano de' Protonotarii Partecipanti. Ma vago della quiete, e portato dal suo genio a i placidi esercizi delle Muse, abbandonata la corte si ritirò nel grembo della Libertà Venezia, dove fermò la sua stanza. È stato lo Strozzi in diversi tempi fondatore di tre accademie, la prima in Roma in casa del Cardinal Deti, la seconda in Venezia in casa del Marchese Martinenghi Malpaga, e la terza pure in Venezia in casa propria con l'assistenza della signora Barbara sua figlia elettiva, della cui angelica voce si giuravano dagli ascoltanti rinnovate le meraviglie delle sirene. Quindi il nome degli Unisoni ne' celebri discorsi di tanti valorosi Accademici risonò con applauso per tutta Italia con gloria immortale dello Strozzi, il quale perché avesse fermata la casa in Venezia, non però estirpando dall'animo il desiderio di vedere la curiosità dei paesi stranieri, e d'osservare i varii costumi de' popoli, ha fatto diversi viaggi, così in tempo di pace, come di guerra; e chiamato dal Duca d'Urbino si trattenne per qualche tempo grandemente onorato in quella corte. Vario, e facile ad ogni impegno litterato è l'ingegno dello Strozzi; ma egli a nessuna professione maggiormente inclinò l'affezioni dell'animo che alla poesia, nella quale ha ottenuto eminentissimo luogo, sì per la moltitudine dell'opere da lui

⁴⁸

Per questa e le precedenti citazioni, cfr. *ivi*, pp. 4r-7v *passim*.

composte, e pubblicate, come per la facilità, e la delicatezza dello stile...⁴⁹

Giulio amava dunque viaggiare, per gusto proprio ed in tutta libertà, al contrario del Bracciolini, cui ogni spostamento era causa d'infinita lagnanza; tuttavia, per amore o per forza, anche in questa mobilità per l'Italia troviamo affiancate le due figure, che dovettero proprio in queste circostanze entrare in contatto ed essere incuriositi dalla letteratura spagnola, che in quegli anni fioriva di forme e contenuti nuovissimi, mentre la nostra languiva fra le polemiche sull'attualità delle norme poetiche aristoteliche, sull'opportunità dell'uso della mitologia pagana nella letteratura cristiana, sulla priorità del genere lirico su quello epico, e se la stanca epica eroica dovesse configurarsi in forma tassiana o ariosteica. Suggestivamente, le attività e gli interessi di Giulio Strozzi e del Bracciolini convergono proprio in quelle carte che realmente non erano intese per la pubblicazione: appunti, repertori per la composizione, esercizi manoscritti per l'intrattenimento del ristretto e dottissimo circolo degli amici dalla mente più aperta. È così che fra gli appunti del Bracciolini troviamo il coraggioso tentativo di traduzione del *Curioso Impertinente* di Cervantes, compiuto scontrandosi corpo a corpo con un testo spagnolo complesso e di recentissimo successo, del quale si parlerà compiutamente nel prossimo capitolo; parallelamente dalle carte strozziane emerge la traduzione, molto più completa e curata della breve bozza del Bracciolini, che Giulio Strozzi propone nel 1608 del *Lazarillo de Tormes*, rivolta ad un pubblico intellettuale, spregiudicato, curioso e disponibile, all'interno del quale non mi stupirei di scorgere il volto dello stesso Bracciolini. Il fortunato ritrovamento di questo manoscritto si deve a Carlo Maria Bertini, che subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale ebbe la fortuna di imbattersi in quello che presentò alla comunità scientifica come «un *Lazarillo de Tormes* in italiano inedito»⁵⁰, donatogli dal libraio Melloni di Venezia. Esso si presenta con questa intestazione:

Vita di Lazzariglio del Torme/ dallo Spagnuolo/ tradotta dal Sig.
D. Oiluigi Izzortesse/ donata all'Ill.mo et Rev.mo/ Sig. Card.

⁴⁹ Brusoni, Girolamo, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, in Venetia : appresso Francesco Valuasense stampator dell'Accademia, 1647, p. 281-2. A p. 280 è una stampa del volto di Giulio, già avanti negli anni, con questi versi per didascalia: «Carmine structa a tuo tremulis dum stabit in undis/ Urbs immota, tuus, Strozze, manabit honos».

⁵⁰ G.M. Bertini, *Un "Lazarillo de Tormes" in italiano inedito*, in "Quaderni Iberoamericani", 1, 1946, 3-4.

Scipione Borghese/ nell'occasione della sua convalescenza/ da gravissima malattia/ nell'anno 1608.

Bertini assicura che la datazione è confermata dai fatti storici, perché il cardinale Scipione Borghese entrò in convalescenza proprio nell'anno indicato, ma osserva altresì che

L'espressione "donata... nell'occasione... della convalescenza" della "gravissima malattia" del cardinale suggerisce l'ipotesi che la versione fosse stata composta in epoca anteriore ed offerta al prelado Romano nel 1608...

Il manoscritto

è rilegato, ma senza copertina, conta 152 pagine numerate, più dodici carte non numerate in principio, contenenti il frontespizio, il prologo ed alcuni componimenti in versi in greco, latino ed in italiano. Il formato è di 19x26. La scrittura è in corsivo comune, qua e là notiamo qualche correzione e cancellatura, che sembra fatta da una seconda mano.

Già Bertini aveva individuato le caratteristiche salienti di questa operetta: in primo luogo la datazione, precedente alla pubblicazione, nel 1622, della traduzione del Barezzi, che ne fa quindi la prima versione italiana del *Lazarillo*. Lo studioso si accorge che il traduttore lavorava sul testo del 1554, messo all'indice nel 1559, e non sulla rassetatura a cura di Lopez de Velasco che permise a Lazzaro di essere ristampato a partire dal 1573; nota altresì che questa materia è contaminata con materiale estraneo, di cui però non riconosce la provenienza:

...finisce con un capitolo che non troviamo nell'originale spagnolo né è contenuto nelle due continuazioni ("La segunda parte del Lazarillo de Tormes, Amberes, 1555", e l'altra "Segunda parte del L.de T. di Juan de Luna, Parigi, 1620), in cui si riferisce il ritorno che da Toledo fece Lazariglio a Salamanca per cercarvi la madre e il fratellastro.

Non riesce infine a sciogliere l'enigma dello pseudonimo sotto cui si nasconde Giulio Strozzi. Saranno i primi editori della traduzione, Benito Brancaforte e Charlotte Lang Brancaforte⁵¹, nel 1977, a svelare il poco misterioso arcano, che viene spiegato con il timore che secondo loro lo Strozzi nutriva nei confronti della censura:

La censura explicaría que el autor de la traducción se escondiera bajo el seudónimo de Oiluigi Jzzortesse. Con la ayuda de los profesores Emmett L. Bennett y de Antonio Brancaforte, nos ha

⁵¹ B. Brancaforte, Ch. Lang Brancaforte, *La primera traducción italiana del Lazarillo de Tormes por Giulio Strozzi*, Ravenna, Longo, 1977.

...sido posible identificar al traductor por el acróstico griego del f. [XVI], que contiene el nombre del autor⁵².

Ancora più chiara è la spiegazione fornita da Aldo Ruffinatto⁵³, che nel 1990 offre al pubblico italiano la traduzione dello Strozzi a fronte del testo spagnolo del *Lazarillo*:

Giulio Strozzi [...] per questa traduzione si affida allo pseudonimo, tanto curioso quanto banale, di Oiluigi Izzortesse, ottenuto anagrammando a rovescio il proprio nome e cognome (là dove: G = gi e S = esse); certamente per vezzo accademico, più che per timore di atti censori come, invece, sostengono B. Brancaforte e Ch. Lang Brancaforte nella loro edizione di quest'opera⁵⁴.

Ruffinatto non dimentica la traslitterazione in greco del nome di Giulio Strozzi che i Brancaforte leggevano al folio XVI, attribuendolo giustamente a vezzo accademico. A conferma di questa deduzione, che sdrammatizza un melodrammatico parallelo disegnato dai Brancaforte fra Giulio Strozzi e il Galilei come vittime di un cultura oscurantista⁵⁵, si affollano le testimonianze fin qui citate circa la vita e le erudite facezie degli accademici. Basti ricordare questo passo del Salvini, scelto quasi a caso, in cui si riferiscono i motti grecizzanti adottati da alcuni dei fondatori dell'Accademia degli Alterati:

...il nominato Cav. Acciaiuoli detto lo SCONSIGLIATO, tiene un muro coperto d'Ellera, che separato da quella è pessimo, come accenna il suo motto greco ΧΩΡΙΣΘΕΝ ΧΕΙΡΙΣΤΟΝ [...] Filippo Arrighetti Fiorito una vite, che ha l'uve in fiore, e il motto greco ΔΟΤΕ ΑΓΑΙΟΝ⁵⁶.

Approfondendo l'intuizione del Bertini, anche i Brancaforte notano nel manoscritto la compresenza di più mani e di almeno due stili traduttivi: il primo più secco, il secondo invece più incline all'interpolazione di «perífrasis y ampliaciones», tratti che «podrían atribuirse a otro traductor o a la redacción del texto en diferentes épocas de la vida de Strozzi»⁵⁷, ipotesi la seconda già avanzata dal Bertini. Ruffinatto a questo proposito non si pronuncia, ma lo interessa invece particolarmente la questione ecdotica, quindi il

⁵² Ivi, p. 8.

⁵³ A. Ruffinatto, a cura di, *La vita di Lazzariglio del Torme, traduzione secentesca di Giulio Strozzi*, Napoli, Liguori, 1990.

⁵⁴ Ivi, p. 52.

⁵⁵ «No es una casualidad que Strozzi fuese casi contemporáneo de Galileo y de Pascal, autores que ejemplifican el conflicto trágico entre ciencia-filosofía y religión, entre necesidades intelectuales e interferencias dogmáticas [...] Es significativo, por lo tanto, que Strozzi use un seudónimo. A diferencia del autor del *Lazarillo* original que oculta su nombre, Strozzi deja un "portillo" abierto empleando un seudónimo, que indica su deseo de conseguir la gloria literaria, pero no a riesgo de su vida», Brancaforte, *La primera traducción...*, cit. p. 25s.

⁵⁶ Salvini, *Fasti consolari*, cit., p. 206.

⁵⁷ Brancaforte, *La primera traducción...*, cit., p. 12.

problema della contaminazione fra materiale del 1554 e delle sua continuazione anonima del 1555, e la possibilità di rintracciare il testo di partenza del traduttore. Già i Brancaforte si erano posti questi problemi, notando che la traduzione dello Strozzi contiene tutti i capitoli del *Lazarillo* del 1554, e «algunos fragmentos de la continuación anónima de 1555»⁵⁸, che il Bertini non aveva riconosciuto. Ruffinatto conferma, a partire dalle notizie di cui si dispone circa la traduzione del Barezzi, che versioni integrali del testo spagnolo del *Lazarillo* circolavano liberamente in Italia dopo che in Spagna erano state messe all'indice «nella seconda metà del '500 (Milano 1587, Bergamo 1597) e nei primi anni del '600 (Milano 1612)». Sottolinea poi che il fatto che lo Strozzi traduca proprio il testo proibito non ha nulla a che fare col coraggio dell'intellettuale che oppone il proprio lume libertario alle tenebre di un potere oppressore, notando molto semplicemente che l'opera andava dedicata e fu consegnata nientemeno che a un prelado, Scipione Borghese, che se nella vita pubblica era costretto a mantenere le posizioni rigide della Chiesa, nella vita privata non aveva problemi a intrattenersi con testi proibiti. Seguiva infatti in questo una lunga tradizione, che Ruffinatto definisce correttamente come ben nota agli ispanisti, ricordando «il caso offerto dalla doppia redazione del *Rinconete y Cortadillo* di Cervantes: una, data alle stampe e perciò più moderata, l'altra, tracritta dall'economista della cattedrale di Sevilla Francisco Porras de la Cámara per allietare gli ozi privati del cardinale di Sevilla Don Fernando Niño de Guevara e, in quanto tale, più licenziosa»⁵⁹. Più complessa pare la questione dell'edizione del *Lazarillo* che leggeva il traduttore, alla quale i Brancaforte ritengono che non sia possibile risalire con certezza, anche se con ogni probabilità lo Strozzi si serviva del testo di Anversa, nelle sue ristampe milanesi, che come si è visto godettero in Italia di ampia circolazione. Ruffinatto, attentissimo editore del *Lazarillo*, si orienta con maggior destrezza nel difficile universo stemmatico, e afferma:

Una rapida *collatio* tra i testi che ci hanno trasmesso il *Lazarillo* in data anteriore al 1608 e la versione dello Strozzi conduce sicuramente verso l'edizione di Milano, o verso quella, derivata, di Bergamo 1597. Qualche lieve traccia di contaminazione lascia trapelare anche l'influenza del *Lazarillo Castigado* di Velasco (Madrid, 1573), al quale probabilmente il traduttore faceva di tanto in tanto ricorso per emendare presunte lezioni sospette del suo esemplare⁶⁰.

⁵⁸ Ruffinatto, *La vita di Lazzariglio del Torme...*, cit., p. 52.

⁵⁹ Ivi, p. 53.

⁶⁰ Ivi, p. 51.

I ragionamenti fin qui riferiti circa il testo di partenza di Giulio Strozzi confermano che le opere maestre della letteratura spagnola circolavano in Italia perfino con maggior libertà che in patria, e che gli intellettuali dell'epoca erano liberi di compulsare senza scrupoli religiosi né pregiudizi politici la letteratura e la cultura dell'invasore. Perfino Francesco Bracciolini, tanto strettamente legato alla famiglia Barberini, i cui orientamenti filofrancesi ed antispagnoli sono ben noti, si cimentava nella lettura del *Chisciotte*, fresco di stampa, e a quanto emerge dalla lettura delle sue opere, non disdegnava la lettura del *Lazarillo* del 1554 e della sua continuazione del 1555, proprio i testi su cui sudava Giulio. Non c'è modo di stabilire se Bracciolini avesse accesso al manoscritto di Giulio, e se fosse sufficientemente in confidenza col giovane Strozzi per essere annoverato fra i pochi lettori delle sue opere private, ma senza dubbio poté accedere ai testi spagnoli in circolazione a Firenze, a Roma e a Milano, apprezzarne le qualità ed apprenderne l'idioma quel tanto che bastava per decifrarne lo svilupparsi dell'azione. Sia che i due intellettuali lavorassero in parallelo, scambiandosi testi ed informazioni, sia che invece compulsassero separatamente le medesime fonti, la realtà non cambia: si assiste qui ad un fenomeno, seppur limitato alle classi più dotte, di acculturazione dell'Italia del tardo Cinquecento e primo Seicento da parte della Spagna dominatrice, ufficialmente odiata e combattuta, ma privatamente apprezzata per quegli elementi d'arricchimento che poteva apportare alla civiltà italiana bisognosa d'una nuova rinascenza.

Tracce di letteratura spagnola nell'opera di Francesco Bracciolini:

Più volte, e a ragione, Michele Barbi nota nel Bracciolini «quel fantastico e meraviglioso di cui son pieni e l'epica, e il teatro spagnuoli»⁶¹. In particolare mi pare di individuare ne *Lo Scherno degli dèi* (1617) due possibili punti di contatto con il *Lazarillo de Tormes* e con la sua continuazione anonima del 1555; è inoltre nota agli studiosi braccioliniani l'imitazione della novella del *Curioso Impertinente* di Cervantes, che come sappiamo Bracciolini conosceva molto bene, interpolata nel canto X de *La Roccella Espugnata* (1630). Ma vale la pena di spendere due parole su ciascuna di

⁶¹ M. Barbi, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini...* cit. p. 117.

queste opere, per ricostruire i meccanismi di penetrazione dei testi spagnoli in quelli italiani, e il contesto sia letterario sia critico in cui si collocano.

***Lo Scherno degli Dèi*⁶², divertissement o allegoria?**

Come giustamente nota M. Barbi, più che eroicomico questo poemetto ha da considerarsi burlesco, riallacciandosi esplicitamente alla *Batracomiomachia*, agli elogi paradossali di Luciano di Samosata e in generale della Seconda sofistica.

Attraverso la lettura di alcuni brevi stralci risulta evidente che il poemetto si inserisce coerentemente in questa corrente e costituisce poco più di un *divertissement* sul tema delle “favole degli antichi” all’interno della letteratura cristiana, che negli anni in cui Bracciolini scriveva era da considerarsi di grande attualità, e non inattuale come alcuni studiosi hanno lasciato credere⁶³. Infatti, una buona parte dell’attività dell’Accademia fiorentina negli ultimi decenni del Cinquecento verteva intorno alla presenza, nella

Divina Commedia di Dante, di «mostri e concezioni pagane nell’Inferno», e «nel Purgatorio cose favolose dell’antichità»⁶⁴. I detrattori di Dante ed in generale coloro che credevano nella necessità del rinnovamento dei temi della poesia, si opponevano all’uso della mitologia per ragioni di ordine religioso e letterario: da un lato, dèi tanto antropomorfi potrebbero indurre all’idolatria; dall’altro, poiché ciò che è chiaramente falso, nonché infinitamente ripetuto da secoli di letteratura, non può commuovere.



⁶² F. Bracciolini, *Lo Scherno degli dei*, cit., leggo l’edizione romana del 1626.

⁶³ Non ultimi fra questi il Barbi ed il Croce.

⁶⁴ S.A. Barbi, *Un accademico mecenate e poeta...*, cit., p. 16.

Giovanni Battista Strozzi il Giovane venne invitato nel 1588 dall'Accademia Fiorentina a pronunciarsi su questo tema; come si è visto, fu fin da giovane coltissimo e pronto ad accettare qualunque sfida di tipo intellettuale, e per questo non mancò di eseguire brillantemente il suo compito, nonostante che gli fosse reso complesso ed imbarazzante dal Console Braccio Valori. Infatti, come si legge in una lettera dello Strozzi in data 28 Marzo 1588 a Lorenzo Giacomini, il console aveva fatto in modo che alla sua esposizione partecipassero il Borghesi e il Bulgarini, «contro la opinione dei quali, ed in particolare contro gli scritti del Bulgarini, lo Strozzi intendeva parlare»⁶⁵. Giovanni Battista infatti, al contrario del suo insigne pubblico, difendeva Dante, e si opponeva ai due principali argomenti dei suoi detrattori con argomentazioni estremamente moderne, sostenendo che nell'evocare le divinità pagane non v'era alcun rischio d'indurre l'idolatria e che tali storie sono tanto radicate nella nostra cultura da aver a che fare con la nostra stessa identità e costituire perciò argomento d'illimitato interesse. Le cose evidentemente false, infine, purché narrate con arte e umana verisimiglianza, possono certamente commuovere, e ciò è provato dal successo che riscuotono commedie e romanzi. Il successo del discorso del giovane Strozzi fu grande, e Bracciolini, che da due anni era entrato a far parte dell'Accademia Fiorentina e stringeva i suoi primi rapporti col grande mecenate, non poteva non aver avuto notizia del dibattito e degli argomenti in esso sollevati, se non addirittura aver assistito alla lettura o letto in séguito l'intervento dello Strozzi; non va dimenticato comunque che proprio nello *Scherno* e in tutte le sue opere di respiro teorico sostenne sempre la tesi contraria, di ispirazione Tassiana, che era condivisa dal Borghesi e dal Bulgarini. Un'altra testimonianza dell'attualità del dibattito in cui Bracciolini si colloca con lo *Scherno* è fornito dall'arte figurativa, che rappresentava scene della mitologia cristiana con tratti di chiara memoria pagana: nuovamente scelta quasi a caso è la *Maddalena* del Cagnacci qui riprodotta, carica di simbologia cattolica, come la frusta



⁶⁵ Ivi, p. 15.

per la flagellazione e il teschio quale *memento mori*, ma trasudante l'energia carnale di una baccante esausta, coi lunghissimi capelli sciolti e il volto sorridente e arrossato abbandonato all'indietro, simile alle Ménadi di Skopas.

Non teneva probabilmente conto di questo contesto favorevole alla produzione dello *Schernò* Cegani⁶⁶, quando, per difendere l'operetta braccioliniana, si affrettava a scorgervi faticosamente un'allegoria della corruzione dei dominatori spagnoli in Italia. Nulla di più lontano dalla realtà, ed è lo stesso Bracciolini a smentire il proprio commentatore, nel momento in cui indica con chiarezza quali sono le fonti classiche cui si ispira il suo lavoro. Vedremo poi anche come le allusioni frequenti agli spagnoli siano frecciate satiriche del tutto episodiche e come paradossalmente, ma perfidamente, proprio in quei passi segnalati dal Cegani in quanto particolarmente polemici, si scorga la presenza nascosta del *Lazarillo de Tormes*. Uno dei procedimenti più tipici del genere burlesco, a partire dalla *Batracomiomachia*, è la riduzione dei personaggi divini a personaggi umani impegnati a lottare con le dure sfide della realtà quotidiana, e proprio nel II canto dello *Schernò* (ottave XLVIII-XLIX) assistiamo ad una borghesizzazione di Giove, che parla come un padre da commedia dell'arte, rivolgendosi a Venere sua figlia, nel ruolo dell'innamorata di un soldato fanfarone che altri non è se non Marte:

Tu sai pur quante volte io te l'ho detto,
non t'impicciar con gente d'arme, o figlia,
Lascia questo tuo dio pien di dispetto.
Che troppo a tuo disonor se ne bisbiglia.
E non hanno creanza né rispetto
Questi soldati; sciolgonsi la briglia,
ridicendo le cose dioneste,
del canchero peggiori, e della peste.

Quant'era me', che ti t'avessi tolto
Un uomo di mezza età, savio e discreto,
che senza civettar poco né molto
avria saputo e godere e star cheto;
ma dimmi, Citerra, leva su'l volto,
se quando io te lo biasmo, anzi ti vieto
di praticar con questo mascalzone,
te ne avessi affibbiato un mostaccione!⁶⁷

⁶⁶ C. Cegani, *Di Francesco Bracciolini e del suo poema lo "Schernò degli dèi"*, in "Ateneo Veneto", 1883, vol II, 129ss. Lo studioso è già stato ampiamente smentito, ma mai con argomentazioni sistematiche relative alle fonti letterarie.

⁶⁷ Cit. anche da Cegani, p. 138.

Per la quotidianizzazione delle divinità pagane, come si è visto, Bracciolini può appoggiarsi su una lunga tradizione che risale alla *Batracomiomachia*. Elisabetta Pitotto⁶⁸ analizza acutamente l'ironia neppur tanto fine con cui, nel poemetto, è ritratta Atena, che partecipa al concilio degli dèi in cui s'ha da decidere se intervenire o meno nello scontro fra rane e topi.

Atena, che nei poemi – omerici – è tra i principali partigiani dell'interventismo, suggerisce invece – nella *Batracomiomachia* – un atteggiamento imparziale. Il rifacimento giocoso cui è sottoposto il modello acquista accenti di decisa comicità quando la dea spiega la piccineria quotidiana delle ragioni sottese a questo inedito comportamento. Nessuno dei contendenti merita uno sforzo e ancor meno un appoggio da parte sua. I topi hanno rosicchiato un peplo che la dea stessa aveva tessuto, facendosi prestare il filo e il fuso da un sarto; in mancanza di soldi, come ricompensa gli aveva promesso il lavoro concluso; ma il manufatto è andato distrutto e l'uomo si fa sempre più pressante nelle sue richieste di pagamento. Le rane, invece, con il loro gracidare le hanno impedito di riposarsi dopo una battaglia particolarmente estenuante, procurandole una fastidiosa crisi di emicrania e di insonnia.

La *Batracomiomachia* è esplicitamente citata da Bracciolini come fonte dello *Scherno*, nel divertente e paradossale prologo, in cui il poeta immagina di essere la musa Talía, che riceve la visita della musa Urania, tormentata dallo stesso dolore di Atena: un gran mal di testa causato dal mancato successo di un'impresa a lei affidata dai pistoiesi. Nel corso del dialogo tra le due muse, il poeta snocciola i nomi degli scrittori e delle opere sulla cui autorità il suo poemetto, che è opera congiunta di Talía e di Urania, si appoggia:

E tutto il collegio nostro ha pur dichiarato – assicura Talia – che sia non minor lode il dir bassamente le cose alte, che le basse altamente; e così fecero Homero, e Virgilio, che l'uno abbassa tanto gli dèi, che gli tratta come huomini, et alza i ranocchi a guerreggiar come heroi; e l'altro non riesce minore intorno alla cura dell'Api, di quello, che si faccia tra le battaglia di Turno, e d'Enea.

Sempre al modello greco poi rimandano gli esilaranti versi (X, 14) in cui Mercurio è paragonato ad un pipistrello e, conseguentemente, ad un topo e ad un ladro:

⁶⁸ Elisabetta Pitotto e Iole Scamuzzi, *Crisi e parodia dell'eroe epico: la Batracomiomachia e la Gatomáquia di Lope de Vega*, in corso di stampa presso gli Atti del Seminario di Studi Classico / Moderno, Parte Seconda, Gennaio 2008.

Mercurio allor, che come il pipistrello
Due mestieri può far, quand'egli vuole
Or quel del topo ed or quel dell'uccello,
Come viene a sentir queste parole
levasi in aria, come un accertello
E poi si aggira. Come il nibbio suole
D'intorno all'aia, e non per suo diletto,
Ma per rubar se può qualche galletto⁶⁹.

La *Batracomiomachia* è dunque fonte certa dell'operetta del Bracciolini, che si colloca così senz'ombra di dubbio nel genere e nella tradizione del poema eroicomico, o meglio ancora burlesco. Resta ancora da chiarire il menzionato paradosso per cui, proprio laddove Bracciolini esplicitamente se la prende con l'invasore iberico, lo fa evocando un intertesto spagnolo secondo me chiaramente riconoscibile. Ci troviamo al IX canto dello *Scherno*, quando Mercurio si propone di ripulire Vulcano e vestirlo di tutto punto, per renderlo più adatto al tentativo di riconquistare la fedeltà di Venere, e gli promette:

Ma prima ritirandoti in un canto
Farò, se tu vorrai, lo stufaiuolo,
E laverotti e pulirotti tanto
Che tu paia nel cielo un bel figliolo;
Di rascia fina ho provveduto intanto,
Calze, giubbon, casacca e ferraiolo
Un cappel di Milano, e un bel collare;
Compra poi la camicia ove ti pare

Che poco importerà, quando ben voglia,
Far senza ancor, come *l'accorto Ibero*,
Che va lontan dalla paterna soglia
Per dimostrarsi altrui nato all'impero,
E con un ravel pasce la voglia
Del cibo, e sempre in apparenza altero,
Senza denari, e pane anco potrai
*Trovarlo sì, senza sossiego mai*⁷⁰.

Quest'immagine fa scattare una serie di collegamenti intertestuali col mondo picaresco, che spaziano dalla corte di Monipodio cui diede vita Cervantes nelle *Novelas Exemplares* del 1614, al Don Toribio in cui si imbatte il Don Pablos di Quevedo nel 1626. Ma soprattutto, e prima di tutti, in questo breve schizzo dell'*accorto iberico*, che vive lontano da una patria di cui canta le glorie, che finge di aver mangiato in abbondanza quando il suo stomaco invece langue di fame, e che è disposto a rinunciare

⁶⁹ Cit. da Cegani p. 140.

⁷⁰ F. Bracciolini, *Lo Scherno degli dèi*, cit., IX, 13-14. Cit anche da Cegani, p. 137, corsivi miei.

a tutto pur di conservare il decoro, si notano le caratteristiche dello Scudiero per cui Lázaro lavora nel *tratado* III:

La mañana venida, levantámonos, y comiença a limpiar y sacudir sus calças y jubon y sayo y capa ¡y yo que le servía de pelillo! Y vísteseme muy a su placer de espacio. Echéle aguamanos, peinóse y puso su espada en el talavarte.

[...]

Y no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo, que en ocho días maldito el bocado que comió. A lo menos en casa bien los estuvimos sin comer.

No sé cómo o dónde andava y qué comía; ¡y velle venir a mediodía, la calle abaxo, con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta! Y por lo que tocava a su negra que dicen honra, tomaba una paja, de las que aun assaz no havía en casa, y salía a la puerta escarvando los dientes que nada entre sí tenían⁷¹.

Quando Bracciolini scrive lo *Scherno* l'immagine è già topica del genere picaresco, ma dal panorama sulla cultura del pistoiese che fin qui è stato possibile delineare, sembra estremamente probabile che la traccia mnestica qui presente sia proprio del *Lazarillo*, e non da ricercarsi in altre fonti.

La Roccella Espugnata e il Lazarillo de los atunes:

Francesco Bracciolini compose *la Roccella Espugnata*⁷², come si ricorderà altrove, in tutta fretta fra il 1629 e il 1630, e la diede alle stampe incompleta di cinque canti che non uscirono mai, ma il cui contenuto è sintetizzato dalla prefazione dello Stampatore, per lusingare Papa Barberini nei suoi sentimenti filofrancesi; vi si celebra infatti la recentissima vittoria delle truppe di Luigi XIII contro la sovversiva città de La Rochelle, colpevole d'eresia. Luisella Giachino, al cui studio⁷³, già citato, si rimanda per un resoconto dettagliato del contenuto e della forma del poema, parla di quest'opera come di un *instant book*, composto con lo scopo precipuo di dar vita ad un moderno mito di *reconquista* cristiana, svecchiando con personaggi⁷⁴ e fatti inediti la materia delle guerre di mori e cristiani che avevano reso grande l'epica del Quattro e Cinquecento. Dieci ottave (LVI-LXVI) del sesto canto di quest'opera narrano un episodio che Luisella

⁷¹ *La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ediz. di Aldo Ruffinatto, Madrid, Castalia, 2001, p.177; 191-92.

⁷² *La Roccella Espugnata* di Francesco Bracciolini dell'Api: al Christianissimo Re di Francia Lodovico il Giusto, con gl'Argomenti a ciascun canto del Sig. Desiderio Montemagni, con Privilegio, in Roma, per il Mascardi, MDCXXX. Con licenza de' superiori.

⁷³ L. Giachino, *Dalla storia al mito*, cit.

⁷⁴ La studiosa dedica particolare attenzione al personaggio di Richelieu.

Giachino chiama di “antropofagia ittica”, non nascondendo una certa sorpresa per la sua singolarità:

La situazione dello sbranamento ad opera degli abitanti del mare è di fatto assai curiosa. Se è pur vero che nell'epica esiste una linea che si compiace delle morti singolari, delle descrizioni cruente, macabre ed inusitate del trapasso, e se va tenuto conto della posizione marginale dell'episodio nella topografia del poema, non si può non restar sorpresi dell'originalità di una morte per ingurgitamento a brano a brano⁷⁵.

La studiosa non sa trovare una fonte chiara per questo cruento passaggio, e lo riconduce ad un più generale gusto *tremendista* dell'epica, sia classica sia moderna, per le morti cruente. Ma l'occhio dell'ispanista non può non scorgervi la traccia mnemonica di quella continuazione anonima del *Lazarillo* pubblicata nel 1555, chiamata comunemente *Lazarillo de los atunes*, che Giulio Strozzi leggeva per contaminarla con il primo *Lazarillo* nella sua traduzione. Sono molti gli episodi bellici fra tonni in cui i pesci si sbranano reciprocamente, quale cruenta e cannibalica sepoltura dopo la battaglia, ma in particolare la vicenda della caduta in mare di Lazzaro, il conseguente duello fra uomo e pesci e la miracolosa trasformazione del protagonista, ricordano da vicino l'episodio braccioliniano, tanto da poterlo considerare, se pur solo a grandi linee, ispirato da questa fonte⁷⁶. Ma occorre leggere entrambi gli episodi ed estrarne la struttura per individuare il parallelismo. Nell'opera del Bracciolini i protagonisti della fatale zuffa ittica sono i francesi Clearco e Torrasso che, di ritorno da una spedizione di omerica memoria in cui hanno ucciso nel sonno i nemici, sono attaccati da un'armata di pesci. Clearco viene divorato, ma Torrasso invoca San Michele, che manda in suo aiuto una balena. L'enorme pesce lo ingoia e lo deposita illeso sulle spiagge di La Rochelle:

LVI
Di sulfureo color lo sgombro corre
Col Capodoglio, e'l merulo marino,
L'altro Scorpion, che le sue branche abhorre,
E'l grasso tonno, e'l rapido delfino,
La spada, il drago, il pistrice, e la torre,
La salpa, il Salmone, el Coraccino,

⁷⁵ L. Giachino, *Dalla storia al mito*, cit., p. 178.

⁷⁶ Si tratta solo di un'allusione, e soprattutto si tratta di pesci che mangiano spoglie, non di aggressione a persone vive, ma si confrontino anche questi verso della *Conquistata* del Tasso (XXII, 46-47): «Chi qua, chi lá nel gran torrente ondeggia,/ o con impeto avverso o con secondo;/ e gridando de l'armi il peso alleggia;/ giú l'acqua volge elmi e loriche al fondo:/e quasi di cavalli orrida greggia/ l'empie, e d'uomini e d'arme il grave pondo:/ ne l'acque ei spinge il suo destrier d'un salto,/ facendo a' fuggitivi un fero assalto.// E fero pasto al magro ingordo pesce/ prepara di sanguigne atre vivande;», (T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza Editore, 1934).

E la lucerna, che per l'onde amare
Corre col foco illuminando il mare
LVII
Hor che faran due notatori ignudi
Tra tante squame, a divorargli intente?
Onde trovar potrenno elmi, né scudi
Onde refugio a campo a scampo lor possente?
Di qua di là gli acerbi morsi, e crudi
Tornano a insanguinar l'avidò dente,
E già non ponno in elemento ignoto
Gli huomini i pesci superar col nuoto,

LVIII
Schermomsi indarno, e quà, e là, si scaglia
L'afflitta coppia, e si distorce invano;
S'agita il buon Torrasso, e si travaglia
Hor col pié si difende, hor con la mano.
Ma non si può della crudel battaglia
Trovare schermo, o rifuggir lontano.
Clearco ormai per lo sinistro piede
Tirato in giù più risalir non vede.

LIX
Misero in van con la sua destra inerme
Da i famelici mostri il fianco aita,
Col destro il manco piè battendo scherne,
Ma col muoverlo, i pesci ai morsi invita.
Di qua corre, e di là l'umido germe
Rapido a trangugiar l'esca rapita,
Geme il misero e langue, e schiva e corre,
Ma non si può da i morditor disciorre.

LX
Pur tanto ei si sforzò, che sopra l'onde
tutto sanguigno, e lacerato appare,
e dice io ti abbandono, e sian gioconde
se ti lascian per me l'orche del mare.
Campa tu, ch'io son morto; e si rifonde
Preda ormai lacerata, e non riappare.
Sente, quantunque invito, all'hor Torrasso
Gelido aprirsi allo sgomento il passo.

LXI
E poi che già da diece morsi, e diece
Circondar sente l'affrontata spoglia,
e più schermirsi, o rifuggir non lece
da tanta oppression, da tanta doglia,
a Dio si volge, e con devota prece
Premendo al viver già l'ultima soglia,
Prega lui, che'l riceva, e nel crudele
Stato ricorre al protettor Michele.

LXII
Angel di Dio, che del Francese Impero
siedi al governo, e la mia mente reggi,
soccorri a me dal mar sonante, e fiero,
e da suoi mostri un tuo fedel proteggi.
Sarò quel che vorrai, scudo, o scudiero
A gloria tua delle Christiane leggi;
Viva, chi crede, e ti loda; honore
Come poi ti farà vita, che more?

LXIII
L'udì Michele, e folgorando luce

Rapido in seno all'Ocean discende,
E come lo scudier mena e conduce,
Gran corridore, e per lo freno il prende
Dove all'apparir della diurna luce
Col piè spronato il suo Signor l'attende,
Tale il messo di Dio per l'onde mena
Al Santonico golfo ampia balena.

LXIV

Ch'al vasto dorso alle sorgenti membra,
Che son viste apparir tra l'onde amare,
Dal Ciel condotto a navigar il mare.
L'acque col mover suo frange, e dismembra
Parte ne soffia, e ne disperde, e pare,
Ch'all'umido alitar la torbid'onda
Un mar trabocchi, e l'altro mar nasconda.

LXV

Giunge al guerrier l'ampia Balena a punto,
Che rivoltosi a lui l'armento muto
Inghiottito havea già non pur consunto
L'altro, e de'membri suoi s'era pasciuto.
A così duro, e irreparabil punto
Giunge opportuno il sopr'humano aiuto,
Tuffansi al comparir della Balena
Timidi i pesci alla più cupa arena.

LXVI

Ma sopraggiunto al Cavalier Francese,
aprì la bocca il formidabil pesce,
e lui con mezzo il mar dentro vi prese,
chiude poi l'antro, e più'l guerrier non esce.
E pure vive, e respira, e non contese
Son l'aure forche all'alitar, ch'ei mesce,
La giù per entro al cavernoso chiostro
Con lo spirar del portentoso mostro.

Questa invece la vicenda di Lázaro, che precipita in mare durante un naufragio, ma non affoga, in quanto è troppo pieno del vino che ha bevuto per allontanare da sé il terrore della morte, perché l'acqua possa entrare in lui e soffocarlo. Novello Ulisse, può assistere alla morte di tutti i suoi compagni, che affogano e vengono divorati dai pesci; convinto di esser prossimo alla fine, raccomanda la sua anima a Dio, che miracolosamente lo tramuta in tonno, permettendogli così di sfuggire alla morte:

Aquella hora vi acudir allí un gran número de pescados grandes y menores, de diversas hechuras, lo cuales, ligeramente saliendo, con sus dientes de aquellos mis compañeros despedaçaban y los talaban. Lo cual viendo, temí que lo mismo harían a mí que a ellos si me estuviese con ellos en palabras; [...] sentí y ví venir tras mí grande furia de un crecido y grueso ejército de otros peces, y según pienso, venían ganosos de saber a qué yo sabía. Y con muy grandes silbos y estruendo se llegaron a quererme asir con sus dientes. [...] Finalmente, el Señor, por virtud de su pasión y por los ruegos de los dichos y por lo demás que ante mis ojos tenía, con obrar en mí un maravilloso milagro, aunque en su poder pequeño, y fue que estando yo assí sin alma, mareado y medio ahogado de mucha agua que, como he dicho, se me había entrado a

mi pesar [...], a deshora sentí mudarse mi ser de hombre, quiera no me cate, cuando me vi hecho pez, ni más ni menos, y de aquella propia hechura y forma que eran los que cerrado me habían tenido y tenían⁷⁷.

Gli elementi strutturali che caratterizzano entrambi gli episodi sono evidenti: per primo la caduta in mare, volontaria per gli eroi braccioliniani che impavidi sfidano le acque – e sono forse puniti per questo peccato di *hybris* – del tutto indesiderata per il povero Lázaro, che neppure sa nuotare; i pesci circondano l'eroe e i suoi compagni (il solo Clearco, nel caso di Torrasso) e li divorano, lasciando l'eroe solo con Dio cui raccomandarsi. Ed è proprio l'intervento divino, in piena tradizione epica, a salvare *in extremis* l'eroe. Ovvio, ancorché esilarante, la differenza di registro fra il miracolo biblico concesso a Torrasso, con l'arrivo della balena, e quello metamorfico di Lázaro, in pieno stile romanzesco. Fonte comune per entrambi i testi era senza dubbio la *Storia Vera* di Luciano, nella quale si trova l'episodio della balena (I, 30) e molti esempi di metamorfosi, ma nulla di riconducibile al cruento rimpiazzino fra uomini e pesci che leggiamo invece nei testi successivi. La parentela fra il *Lazarillo de los Atunes* e quest'episodio de *La Roccella Espugnata* si può considerare dunque, se non certa, per lo meno probabile e il romanzo spagnolo si può quindi ragionevolmente considerare facente parte del vasto intertesto sotteso al poemetto, nonché della cultura del suo autore.

Il canto X de *La Roccella Espugnata*:

Nel canto X de *La Roccella* troviamo le dieci note ottave in cui Bracciolini interpola una trama che è imitazione del *Curioso Impertinente* di Cervantes. Si tratta di un episodio marginale, attribuito ad un personaggio secondario – il Conte di Pontenuovo – e totalmente irrilevante in relazione all'azione principale. Per questo forse è brevissimo e non prende in considerazione che la prima parte della novella cervantina, quella cioè che costituisce il triangolo amoroso fra marito tradito, moglie e amante, tralasciando il finale tragico. Come si vedrà più avanti, corrisponde precisamente a quella parte della novella che Bracciolini aveva tradotto nei suoi appunti: ciò significa che l'imitazione è condotta direttamente sul testo di Cervantes, indubbiamente noto al Bracciolini, ma che

⁷⁷ *Segunda Parte del Lazarillo*, ediz. di Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 136-143 *passim*.

probabilmente la sua conoscenza della novella si limitava alla parte che troviamo lì tradotta e qui imitata. Infatti, la fretta che caratterizza la composizione del poema suggerisce che Bracciolini desse fondo a tutte le sue risorse per mettere insieme rapidamente una materia vasta abbastanza da formare un'opera pubblicabile, e ricorresse quindi alle sue vecchie carte per ripescare la trama cervantina da interpolare, senza avere il tempo di tornare sul testo spagnolo per allargare la sua competenza all'intera novella. Leggendo il canto decimo, peraltro, ci si rende conto che il tragico finale del modello non sarebbe stato compatibile con il nuovo contesto, in quanto Anselmo muore di dolore, mentre il Conte di Pontenuovo, suo corrispondente braccioliniano, serve vivo all'azione, per portare un'ambasciata al nemico. Questa la situazione: la flotta inglese si trova in difficoltà e priva di provvigioni in acque francesi; il Conte di Pontenuovo viene mandato da Linceo, successore del deceduto Buckingham come ammiraglio della flotta, a Baione, per chiedere al "nemico superbo" cibo e legna per aggiustare le navi e nutrire i soldati, risparmiandoli così dalla morte per fame ed affogamento. Ciò che rende il Conte di Pontenuovo l'unico candidato praticabile per questa missione è la sua proverbiale eloquenza, così tenace e seduttrice che in passato ha costituito la sua dannazione: egli infatti ha saputo persuadere con le sue dolci parole il proprio fedele amico Perinto al pernicioso esperimento circa la fedeltà femminile già condotto da Anselmo.

LXXIV
Parte al fin dalle selve, e porta il Conte
Per l'onde ancor la sua tenace doglia,
e pentitone và, ch'ebbe sì pronte
note a trarre il compagno alla sua voglia.
Et hor, fatto orator tra l'ire, e l'onte
De' fier Normandi alla nemica soglia
Passa affidato a chieder loco, e travi
Da ristorar le conquassate navi.

Si reca dai nemici per negoziare, e il suo ammiraglio è sicuro che nessuna voce più della sua saprà muovere il nemico alla pietà e all'umana solidarietà

LXI
Però se non s'impetrano sussidi
Dalle selve propinque, i legni absorti
A breve andare ingombreranno i lidi,
d'armi annegate, e di Britanni morti.
Ma chi sarà che d'ottener si fidi
Dal nemico superbo almi conforti?
Vogliono che sia di Pontenuovo il Conte
D'alta eloquenza inesiccabil fonte.
LXII

Egli più d'ogni nettare soave,
 stillando il suono a guisa di sirena,
 con le sue note in fermo nodo, e grave,
 gli animi fugacissimi incatena.
 Ma solitario hor si lamenta, & have
 Sommerso il core in sì tenace pena,
 che libero nol lascia un sol momento
 e'l dolor che l'affanna e'l pentimento.

L'eloquenza del Conte, prima che verso il nemico, si adopera contro il Conte stesso, che si aggira pervaso dal pentimento per il peccato commesso contro la fede del suo amico e della sua sposa. Quella che in Cervantes si configura come un'apostrofe ad Anselmo, con la voce narrante che si rivolge al personaggio in seconda persona per ammonirlo, si tramuta qui in un'apostrofe del personaggio a sé stesso (anch'essa di omerica memoria, se si ripensa all'apostrofe al proprio cuore di Odisseo che giunge naufrago sull'isola dei Feaci). Ecco le parole di Cervantes:

¡Desdichado y mal advertido de ti Anselmo! ¿Qué es lo que hazes?
 ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces
 contra ti mismo, trazando tu deshonra, y ordenando tu perdición.
 Buena es tu esposa Camila; quieta, y sosegadamente la posees,
 nadie sobresalta tu gusto, sus pensamientos no salen de las paredes
 de su casa, tú eres su cielo en la tierra, el blanco de sus deseos, el
 cumplimiento de sus gustos, y la medida por donde mide su
 voluntad, ajustándola en todo con la tuya, y con la del cielo. Pues
 si la mina de su honor, hermosura, honestidad, y recogimiento, te
 da sin ningún trabajo, toda la riqueza que tiene, y tú puedes desear,
 ¿para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas,
 de nuevo, y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro, que toda venga
 abajo, pues en fin se sustenta sobre los débiles arimos de su flaca
 naturaleza? Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo
 posible se le niegue⁷⁸.

E qui quelle del Conte a sé stesso, che riprendono alcune delle argomentazioni che Cervantes attribuisce a Lotario:

LXX
 Duolsi afflitto tal'hor, ch'ei spiri, e viva,
 poi che la vita sua fugge da lui,
 e conosce il suo ben quando ne'l priva
 la sua sciocchezza, e la ventura altrui.
 Hor gli mostra il dolor quanto gioiva
 beato un tempo, e dicea seco; io fui
 che dispersi il mio bene, io fui, che stolto
 il mio contento a me medesimo ho tolto
 LXXI
 Duolsi tra sé, che per vergogna il duolo
 Porta nascosto, e scompagnato, e folle
 Va per li boschi a lamentarsi solo

⁷⁸ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. diretta da Francisco Rico, cit., p. 430.

Di quel martir, che sopportare ei volle.
Misero, egli dicea, s'io pur m'involo
mio bene, e son quell'io, che me lo tolle,
non mi posso doler s'io non mi doglio
di quel mal, che mi vien, perché lo voglio.

LXXII

Diamante io possedeo legato in oro,
alzo il martello, e su l'incude il batto,
e mi affliggo da poi, se'l mio tesoro
la mia sciocchezza a stritolare m'ha tratto.
Corro a pugnar per conquistato alloro,
e possessor pacifico il combatto,
ma nulla acquisto in guadagnarlo, e s'io
perdo, perdo il mio bene, e l'honor mio.

LXXIII

Deh perché fragil vetro (e bene è tale:
la donna) esporre a tanto incontro osai,
e l'honestà ch'è più del vetro frale
rotta che l'è non si ristora mai.
E pur, desideroso del mio male,
e lo volsi, e lo chiesi, e lo tentai.
Trova chi cerca, e senza prò si duole
Se gli incontra tal'hor ciò, che non vuole.

Si riconoscono, nell'ottava LXXII, la metafora della prova della sposa come diamante messo fra incudine e martello, e nell'ottava LXXIII la celebre canzonetta "es de vidrio la mujer", che al verso 4: «rotta che l'è non si ristora mai» riprende quasi letteralmente l'ultimo verso della seconda quartina spagnola: «lo que no puede soldarse».

È altresì interessante notare che la vicenda dell'incauta sperimentazione è affidata dal Bracciolini ad un personaggio inglese, nemico in quanto protestante e pertanto colpevole d'eresia luterana. Alcuni critici, fra cui Christiane Failu-Lacourt⁷⁹, editrice de *El Curioso Impertinente* di Guillén de Castro⁸⁰, ritengono non senza giustificazione che la prova cui Anselmo sottomette la sua sposa sia da considerarsi un peccato contro il libero arbitrio:

El pecado de Anselmo consiste en querer dirigir a quienes pretende amar como si fueran objetos. Sustituyendo a Dios, a la Providencia, y a su libre albedrío quiere ser su Norte reduciéndolos a ser los instrumentos de su proyecto. Ya lo subrayaba Cervantes en la novela: «quiero ¡o amigo Lotario! que te dispongas a ser el instrumento que labre a esta obra de mi gusto»⁸¹.

⁷⁹ Guillén de Castro, *El curioso impertinente*, a cura di C. Failu Lacourt e María Luisa Lobato, Reichenberger, Kassel 1991.

⁸⁰ Di cui si parlerà in dettaglio più avanti in questo lavoro.

⁸¹ C. Failu Lacourt, cit. p. 25.

Si proietta in questo modo una luce erasmista sia sulla novella cervantina, sia sull'opera Braccioliniana, che va ricordato presenta come personaggio lo stesso Lutero, tramutato in demonio che aggredisce l'anima di Buckingham al suo ingresso all'inferno, eloquente e per questo pericoloso proprio come il conte di Pontenuovo (IX: XLVIII,7-XLIX)

Così l'ombre infelici addosso vanno
con atto orrendo al capitan Britanno.
Di lor la prima in nero manto avvolta
con la cocolla, alle taverne avvezza
era l'empio Lutero; ah! chi l'ascolta
fugga, che incontro a lui non è fermezza
fulmina il suon delle sue note, e passa
ne' petti, e imprigionati i cuor vi lassa.

Il Conte di Pontenuovo è un eretico seguace della dottrina del servo arbitrio, e per questo vessa amico e sposa fino a spingerli a tradirlo. Ci si presenta tormentato da un pentimento senza speranza di redenzione, silenzioso e corrosivo, simile a quello che Lotario prospettava ad Anselmo parlandogli di San Pietro, sofferente pur lontano dagli occhi degli uomini. E in tale sofferenza solitaria e taciturna è presentato più volte il Conte, vergognoso anche se nessuno è a conoscenza del suo peccato.

Si confronti la già citata ottava LXXI con questi versi del Tansillo⁸² citati in traduzione spagnola da Cervantes per bocca di Lotario (e ritradotti in italiano dallo spagnolo di Cervantes da Bracciolini):

Crece el dolor, y crece la vergüença
en Pedro, quando el día se ha mostrado,
y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza
de sí mesmo, por ver que avía pecado:
que a un magnánimo pecho, a vergüença
no solo ha de moverle el ser mirado,
que de sí se avergüença quando yerra,
si bien otro no vee que Cielo, y tierra.

La vicenda presentata dal Bracciolini si può dunque considerare teologicamente accurata, e il testo cervantino ben compreso nei suoi significati profondi, benché drasticamente sintetizzato. Il principio della sintesi domina infatti tutto l'episodio, così

⁸² L. Tansillo, *Le lagrime di San Pietro* canto VI, ottava IV: «Crebbe il dolore, e crebbe la vergogna/ nel cor di Pietro all'apparir del giorno,/ e benché non vegg'altri, si vergogna/ si dé medesimo, e di ciò d'intorno:/ ch'a magnanimo volto non bisogna/ la vista altrui per arrossir di scorno:/ Ma di sé si vergogna talor, ch'erra/ se ben no'l vede altro, che cielo, e terra». Cito dall'edizione veneziana, presso Francesco Piacentini, 1738. Per la retroversione di Bracciolini cfr. la trascrizione del manoscritto, carte 7r e la relativa nota.

come, peraltro, ed in scala più ampia, molte delle imitazioni del *Don Chisciotte* che ho analizzato altrove⁸³. Si trovano in quelle opere pochi versi che rendono compiutamente lunghe pagine cervantine e Bracciolini in questo canto della *Roccella* costituisce per loro un illustre precedente. Si noti dunque come l'ottava LXVI

LXVI
Prega Perinto, il suo fedele amico,
d'ogni virtù, d'ogni bellezza ornato,
che tenti a più riprese il cor pudico,
e muova a lei d'ogni lusinga armato.
Ricusa un tempo, e riuscir nemico
non vuol Perinto, ov'esser crede amato,
non cede il Conte, e in ogni modo vuole,
troppo cercar quel, che trovato duole.

rappresenti i lunghi ed alterni ragionari che intercorrono fra Anselmo e Lotario fra le pagine 424 e 439 dell'edizione milanese del *Quijote* che si riportano in coda al prossimo capitolo.

E così nell'ottava LXIV troviamo ridotto ad un solo verso, il settimo, l'apostrofe di Cervantes ad Anselmo circa la pace con cui Camilla accorda ogni suo desiderio con la sua volontà:

LXIV
Seguon le nozze, e la letizia a piene
Mani cosparge in sù i felici sposi
Largo contento, incomprendibile bene,
e gli fa senza essemplio avventurosi.
Stringonsi di di in di l'auree catene,
che intorno alle lor voglie amor compose
altro oggetto del Conte ella non mira,
ei con l'aura di Silvia alita, e spira.

Ma non mancano luoghi in cui si rispettano e riproducono accuratamente gli elementi argomentali del testo spagnolo: l'ottava LXV corrisponde nei versi 1-4 al discorso di Anselmo circa la natura della propria inferma curiosità:

LXV
Ma come avvien, che insaziabil voglia
Senza alcun seme a guisa d'herba nasce
ne' petti humani, e pulula, e germoglia,
e risecata più forte rinasce
l'incauto conte di provar s'invoglia
s'adietro Silvia ogn'altra donna lasce
d'amorosa costanza, ond'ei felice
possegga al mondo l'unica Fenice.

Prosупuesto esto, has de considerar que yo padezco aora la enfermedad que suelen tener algunas mugeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, quanto más para comerse: assí que es menester usar de algún artificio para que yo sane...⁸⁴

⁸³ I. Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

⁸⁴ *Don Quijote*, Milano, Locarni e Bidello, 1610, p. 438.

Si è detto che Bracciolini non imita qui che la prima parte della novella, ma va ascritto a suo merito il fatto di non lasciarla senza finale: le fornisce infatti uno scioglimento in accordo con l'intenzione cervantina di rappresentare l'amaro pentimento del marito curioso, ma del tutto indipendente da quello invece proposto dal primo autore. Anche questo finale è articolato all'insegna della sintesi, ed in una sola ottava possiamo conoscere il destino dei tre attori principali:

LXIX
Dall'amico fedel, da cui, pregando,
ha voluto per forza esser tradito,
riman del tutto ogni conforto in bando,
parte fugge da lui, parte è fuggito.
E da colei, ch'egli congiunse amando,
è temuto non men, che fastidito,
né si può vendicar di quell'eccesso,
ch'è di sua volontà stato commesso.

Il disgraziato Conte si ritrova solo al mondo, non potendo più rivolgersi per conforto all'amico Perinto, e costituendo per la moglie fonte di timore e reciproco fastidio. Se ne parte mesto e pentito per la guerra, come Lotario, vivendo infelice invece che lasciandosi morire di dolore, e senza esigere da parte degli sventurati amanti che lui stesso ha reso tali alcun tributo di sangue. Il nuovo finale sottolinea ancora una volta che la materia cervantina è stata con successo trasportata non solo ad un nuovo genere letterario, ma ad un mondo che non condivide col contesto originale il codice di valori: non si tratta più d'un dramma d'onore – condizione che invece non cambia nel *Curioso Impertinente* di Guillén de Castro – in cui l'adulterio costituisce peccato tanto mortale da togliere la vita ai suoi protagonisti. L'epica, pur dopo il Tasso, concede più libertà all'azione, spazio al meraviglioso ed inverisimile, e di conseguenza la possibilità di sopravvivere tanto a Rinaldo che tradisce la sua sposa inseguendo Angelica (ma rifiuta la prova propostagli dal Cavaliere del Po⁸⁵), quanto alla coppia costituita da Perinto e dalla bella ed innocente Silvia, insieme traditrice e vittima di colui che invece volle bere dal pernicioso calice.

⁸⁵ Cf. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, canto XLIII.

NEL MANOSCRITTO:

La prima notizia dell'esistenza di questo inedito braccioliniano e della presenza all'interno della *Roccella Espugnata* della novella del *Curioso Impertinente*, proviene da un breve articolo di inizio Novecento di Eugenio Mele⁸⁶, che in quegli anni intratteneva una sorta di tenzone con Benedetto Croce circa la presenza del *Quijote* di Cervantes nella letteratura Italiana. I due andavano accanitamente alla ricerca di citazioni e memorie dell'opera cervantina in ogni angolo della letteratura e delle biblioteche d'Italia, scoprendo così anche gustosi dettagli⁸⁷, come questo che il Mele presenta con la soddisfazione di chi ha appena segnato un punto significativo in proprio favore. Egli infatti trova una «traducción de gran parte de la misma novela, burda y mísera traducción, que duerme el sueño de un merecido olvido en un cuadernito de 33 páginas, que se conserva entre los papeles Fortini (inserto XVII, Studi e cose varie) de la Biblioteca Nacional de Florencia»⁸⁸. Ne offre al lettore una parziale trascrizione, limitata alle prime tre carte (1r, 1v, 2r) e metà dell'ultima (17r), come si vedrà⁸⁹, non priva di errori. Sono numerosi gli studiosi del primo Novecento che fanno riferimento al fondo Fortini della Biblioteca Nazionale di Firenze come fonte feconda di documenti inediti riguardanti gli scrittori fiorentini dei secoli fra XVI e XVIII⁹⁰, ma purtroppo in anni più recenti questo fondo è stato smembrato e i suoi materiali integrati nel patrimonio della biblioteca. Ne risulta dunque complessa l'individuazione, e obsolete tutte le indicazioni di segnatura degli studiosi, compresa questa del Mele. Con il prezioso aiuto del Dott. Piero Scapecchi, direttore della Sala Manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sono stata in grado di rintracciare il plico descritto dallo studioso, che si può ora consultare nella Sala Manoscritti, alla collocazione: N.A.615 INS. XVII. Si tratta della stessa serie di manoscritti braccioliniani in cui si trovano le *Lettere Poetiche* edite nel 1977 da Guido Baldassarri: nell'inserto I

⁸⁶ E. Mele, *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, Madrid, sucesores de Hernando, 1919.

⁸⁷ Si tratta in particolare dei saggi di Benedetto Croce, *Due Illustrazioni al "Viaje del Parnaso" del Cervantes*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 125-159, e di Eugenio Mele, *Per la Fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento*, in "Studi di Filologia Moderna", anno II, 1909, fasc. 3-4, Catania, tipografia Stesicoro; id. *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, in "Revista de filología española", Tomo VI, 1919.

⁸⁸ E. Mele, *Más sobre la fortuna de Cervantes...*, p. 365.

⁸⁹ Cfr. la seconda nota alla trascrizione del manoscritto che si propone in coda al capitolo.

⁹⁰ Basti menzionare Silvio Adrasto e Michele Barbi.

si trova la lettera al Norisio, alcune copie della lettera di quest'ultimo, cui Bracciolini rispondeva con la sua epistola, e la lettera già citata all'Achillini e al Preti circa il Marino. Nell'inserto XVI si trovano le quattro lettere al nipote Giuliano. All'epoca di Guido Baldassarri le carte Fortini non erano consultabili se non in riproduzione, perché bisognose di un restauro che è poi stato portato a compimento; chi scrive infatti ha potuto consultare l'originale dei testi contenuti nell'inserto XVII.

Descrizione del manoscritto:

L'inserto XVII è costituito da una cartellina formato A4, su cui è scritto "Mss di Francesco Bracciolini" e contenente due buste, di formato A5, ciascuna riempita con alcuni pieghi di carte, tutte numerate a matita in anni recenti⁹¹; due di esse sono datate; le altre no, e purtroppo non disponiamo di elementi sufficienti per stabilire se siano collocate in ordine cronologico⁹². La prima busta si apre con la traduzione qui in esame; il resto del suo contenuto è formato prevalentemente da una raccolta di "Composizioni" e "Descrizioni", precedute da indice, che si possono definire come sintesi di filosofia o letteratura antica su alcuni concetti o personaggi del mito⁹³. Dopo molte pagine bianche seguono alcune "Avvertenze", null'altro che una serie di luoghi comuni spiegati. Ma il documento più rilevante ai fini di questa ricerca si trova nel secondo plico, a carte 145, dove, senza data, si può leggere una raccolta di detti spagnoli, che sul verso dell'ultima

⁹¹ La numerazione riportata da Mele nel suo articolo non corrisponde a quella che si legge sul manoscritto, in cui le carte sono numerate solo sul recto, mentre lo studioso sembra assegnare un numero ad ogni facciata, arrivando fino a 33 ma il manoscritto restaurato numera da 1 a 17. Le pagine contenenti la traduzione oggi non sono in ordine: la pagina che dovrebbe seguire 10r, infatti, è collocata alla fine, col numero 17. Probabilmente ai tempi di Mele le carte erano nella posizione corretta, dato che quella che trascrive come ultima pagina è proprio l'ultima tradotta dal Bracciolini. La trascrizione che presento sotto non tiene conto di questo errore di numerazione nell'originale, e numera 11r e 11v la carta segnata 17r (e verso), ricollocandola nella sua posizione originale. Quindi a partire da carte 11r la numerazione qui proposta non corrisponde più a quella dell'originale, alla quale occorre aggiungere 1 per trovarsi sulla trascrizione.

⁹² Lo stesso Baldassarri rinuncia a fornire una datazione precisa per le lettere poetiche: appartengono tutte al periodo pistoiese di Bracciolini, quindi al secondo decennio del Seicento, ma disporre in ordine cronologico un materiale frammentario come le carte Bracciolini della Biblioteca Nazionale di Firenze risulta un'impresa non realizzabile: «Le carte suddette constano non di rado di fogli singoli, il cui ordine reciproco, com'è facile capire, può essere suscettibile di variazioni casuali» (F. Bracciolini, *Lettere Poetiche*, cit., p. 111).

⁹³ Per esempio, uno di essi affronta il tema se la donna sia adatta al lavoro, ed espone la teoria platonica secondo cui essa è in grado di lavorare quanto l'uomo, ma ne è incapacitata dal costume, così come la mano sinistra è meno abile della destra solo per mancanza d'esercizio e non per alcuna mancanza intrinseca; Bracciolini non manca di segnalare che questa teoria è in contrasto con quella di Aristotele, che sostenne l'inferiorità sostanziale della donna rispetto all'uomo.

pagina portano il titolo “Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega”: sono cinque carte, che contengono ciascuna da nove a venti frasi in lingua castigliana; le frasi sono numerate e la numerazione riprende ad ogni cambiar di facciata. Come segnalato dallo stesso Bracciolini, i “concetti” sono ripresi da opere di Lope de Vega, ed è presumibile che il ricominciare della numerazione corrisponda al passaggio da un’opera all’altra del Fénix.

La presenza di questo documento fra gli appunti del Bracciolini è di straordinaria importanza, perché conferma la sua discreta competenza nella lingua spagnola, nonché uno spiccato interesse per i maggiori successi di quella letteratura (si è supposto sopra che conoscesse il *Lazarillo de Tormes*, vediamo qui che si cimentava a tradurre Cervantes, e compulsava Lope alla ricerca di sentenze), unitamente ad una certa sensibilità per i fenomeni fraseologici e paremiologici, la cui abbondanza nelle sue opere è criticata persino dall’Eritreo. Sarebbe interessante, e mi propongo di farlo in altra sede, individuare quali siano le opere di Lope de Vega da cui Bracciolini trae le sue sentenze, per ricostruire la circolazione in Italia di questi lavori, in Spagna tanto celebri, nonché capire con quale criterio egli individua le frasi da annotare, a quale scopo le raccoglie, se, come e quando, infine, furono inserite nelle sue opere. Fanno sempre parte della seconda busta gli unici due documenti datati di tutta la cartellina: il “quadernetto” seguente alla raccolta di detti lopiani, una riflessione sulla trinità e sul paganesimo, porta il titolo “Recitata Adrianopoli Maggio 1611”, e l’ultimo plico reca la data: Adrianopoli, Giugno 1629; la grafia di quest’ultimo si mostra ampia, spessa e disordinata, al contrario di quella fine, ordinatissima, e a tratti minuscola, del documento datato 1611 e della nostra traduzione, graficamente più simile al documento più antico che a quello più tardo.

La traduzione del *Curioso Impertinente* non è completa: si limita infatti a tutto il capitolo XXXIII del Don Quijote, e parte del capitolo XXXIV. Si cercherà di dimostrare che Bracciolini abbandonò il suo compito traduttivo trovandolo troppo arduo, ma non cessò semplicemente di lavorare su Cervantes nel momento in cui la fatica si fece insostenibile, bensì cercò di dare al suo lavoro, pur frammentario, una certa unità, traducendo tutta quella che possiamo chiamare la “prima parte” della novella, in cui viene formato il triangolo amoroso. La traduzione si ferma, significativamente, proprio quando Camila rende Lionella partecipe dei suoi turbamenti

circa Lotario, rompendo con questa confidenza l'equilibrio formato dai tre personaggi principali (moglie, amante, marito tradito e contento), finora soli nell'azione, con l'intervento destabilizzante di un quarto attore. Bracciolini dovette apprezzare questa prima parte della novella più della seconda, complessa e cupa, nonché attraversata dai venti metanarrativi tipici del Cervantes del *Don Quijote*, se anche nell'imitazione che ne offre al canto X della *Roccella Espugnata* si limita a formare il triangolo amoroso alle spese del dolente Conte di Pontenuovo, senza trarne le fatali conseguenze dell'originale spagnolo. Il manoscritto che abbiamo, in effetti, non è altro che un foglio di lavoro, forse solo per le prime pagine bella copia di un precedente tentativo meno convinto e sistematico; esso infatti presenta numerose revisioni, che risultano più frequenti a partire da p.5v, ma a partire da p. 6r smettono di avere l'aspetto di revisioni ed appaiono invece le correzioni di cancella mentre scrive, e non quelle di chi corregge rileggendo:

e questo medesimo termine, e modo mi converrà usar teco, perché il desiderio, che ti è venuto, va tanto sviato, e tanto fuori di tutto quello che tiene ombra di ragionevole, che mi pare che habbia ad essere tempo buttato quello, che scemperò in darti ad intendere la tua semplicitade, ~~alla quale~~ che per adesso non gli voglio dare altro nome; [p. 6r]

qui infatti troviamo barrata l'interpretazione di un relativo, tradotto al dativo ma poi sostituito con un *che* anacolutico di registro colloquiale, più fedele al testo cervantino; la frase poi continua sulla stessa linea in accordo con il *che* inserito⁹⁴: un fenomeno del genere non può verificarsi nel passaggio da minuta a bella copia, né in una fase successiva di revisione sul testo già redatto. Si può quindi solo supporre che correggesse il proprio testo in corso d'opera per poi continuare il lavoro sul medesimo foglio.

Come si è anticipato, le revisioni sono numerose e si presentano tutte come testo barrato, seguito o sovrastato da un testo alternativo. In alcuni casi, Bracciolini riporta sia il testo spagnolo, sia la sua proposta di traduzione; in altri casi invece non ritiene di aver tradotto in modo soddisfacente, barra l'italiano e lascia il testo in spagnolo:

anzi ti converrà pianger continuamente ~~e lacrime di sangue saranno! Lacrime di sangue~~ si no lacrimas de los ojos, lagrimas de sangre del corazón [p. 7r]

⁹⁴ Per ragioni che spiegherò in seguito, cito sempre l'edizione del *Don Quijote* pubblicata a Milano nel 1610, presso Locarni e Bidello. «Y este mesmo término y modo me convendrá usar contigo, porque el desseo que en ti ha nacido va tan descaminado y tan fuera de todo aquello que tenga sombra de razonable, que me parece que ha de ser tiempo gastado el que ocupare en darte a entender tu simplicidad, que por aora no le quiero dar otro nombre», p. 428.

In altri casi ancora, dopo aver riportato il testo in spagnolo, lo mette fra parentesi e ne propone di seguito la traduzione:

giurò ad Anselmo che da quel momento avanti pigliava tanto al suo carico il contentarlo, e non dirgli il falso (cual lo vería si con curiosidad lo espiase) come l'havrebbe veduto, se con curiosità l'havesse cercato [p. 13r]

Molto spesso poi ci troviamo di fronte ad alternative non risolte; Bracciolini propone per la medesima parola due diverse traduzioni, che separa con una barra, ma non torna sul testo per sceglierne una definitiva:

cominciò a vagheggiare/vezzeggiare Camilla⁹⁵ [p.14v]

A volte ancora non è convinto della traduzione e la lascia in alternativa alla parola spagnola:

Ma non per quest'aridità si seccò / desmayó in Lotario la speranza [p. 14v]

Parallelamente, non si occupa di sciogliere alcune ambiguità grammaticali all'epoca ancora oggetto di dibattito, ma per le quali si era già indicata una soluzione preferibile. Un esempio è l'alternativa fra *gli* e *le* come dativo del pronome personale femminile: riferendosi a Camila, Lotario dice

Le parole che *gli* ho detto [p. 15v]

ma poco dopo Anselmo:

domandò a Camilla quello che ella già si era meravigliata, che non *le* fosse domandato [p. 16r]

salvo poi introdurre così il commento di Anselmo:

Gli rispose Anselmo, che ella poteva star sicura di quel sospetto [16v]

E tutto nel giro di poche righe. Si può ben sostenere che all'epoca la norma sul genere dei pronomi non fosse ancora stabilita nell'uso, ma non che non fosse stata indicata, e proprio dal mecenate di Bracciolini, nell'ambito dell'Accademia Fiorentina. Giovanni Battista Strozzi, nel suo trattatello *Osservazioni intorno al parlare e scrivere Toscano*, composto nel 1583, avvisava infatti: «e così La invece di Ella nel nominativo è licenza o fretta segretariesca; e neanche si dica, parlando di donna, *io gli dissi*, ma *io le dissi*». Il

⁹⁵ «...comenzó a requebrar a Camila con tanta turbación y con tan amorosas razones, que Camila quedó suspensa...», p.447 dell'edizione milanese.

fatto poi che nemmeno i grandi modelli della letteratura italiana seguissero queste norme non costituisce per chi scrive nel Seicento una giustificazione sufficiente: «e se il Boccaccio e il Petrarca uscirono di regola, i poeti, massimamente i grandi, non sono sottoposti alle regole che talvolta non possono o non vogliono uscirne»⁹⁶. Purtroppo però, non si può credere che Bracciolini, nel suo esercizio traduttivo in prosa, si concedesse licenze poetiche. Questa irregolarità nell'uso del pronome non può che indicare la mancanza di un lavoro di rilettura e raffinazione del testo - “fretta segretariesca” forse, nelle parole dello Strozzi - ed una stesura condotta con scarsa attenzione alla lingua italiana, tutta tesa a discernere il significato dello spagnolo e ricostruire l'azione dei personaggi. La mancanza di rigore grammaticale viene imputata al Bracciolini anche dal Norisio, spinto contro voglia dalle insistenze di Maffeo Barberini a leggere la seconda edizione de *La Croce Racquistata*, e per questo avido ed ostile correttore di bozze. Nella sua lettera, attentamente copiata dal Bracciolini e conservata fra le sue carte, il Norisio segnala al pistoiense difetti di rima, di fabula e di intreccio, di creazione di immagini, ma anche una lunga lista di “falli d'ortografia” come l'uso di *doppo* invece di *dopo*, più corretto, l'articolazione delle preposizioni, (*della* invece di *de la*) considerata inelegante, l'uso delle maiuscole e molto altro⁹⁷.

Un altro elemento che contribuisce a persuadermi che Bracciolini non tornò a rileggere la sua traduzione per migliorarne la forma è costituito dalle numerose lacune che lascia nel testo: parole o gruppi di parole né tradotti né riportati in spagnolo, la cui mancanza a volte non influisce sul senso della frase, a volte invece ne preclude la comprensione. A p. 3v, descrivendo il tormento di Anselmo, traduce:

Perché non so da che giorni in qua mi fatica e mi preme desio tanto strano e tanto fuori dell'uso comune degli altri, che io me ne voglio di me medesimo e mi incolpo e procuro di tacerlo e celarlo da miei propri pensieri.

Mentre lo spagnolo diceva:

porque no sé qué días a esta parte me fatiga y aprieta un desseo tan estraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo, y *me riño a solas*, y procuro callarlo, y encubrillo, de mis propios pensamientos⁹⁸.

⁹⁶ Cit. in S.A. Barbi, *Un accademico...* cit., p. 33 *passim*.

⁹⁷ F. Bracciolini, *Lettere Poetiche*, cit., p. 74-75.

⁹⁸ p. 423 dell'edizione milanese del 1610

Da cui risulta evidente che Bracciolini salta la frase qui segnalata in corsivo, evidenziando la lacuna con una serie di puntini, ma senza riuscire a tradurre. A p. 8r tralascia di tradurre un verbo (y *acudir*) questa volta senza nemmeno segnalare la lacuna:

Raccontano i naturali, che l'ermellino è un animaluccio, che ha una pelle bianchissima, e che quando i cacciatori gli vogliono pigliare, usano questo artificio, che sapendo la strada per la quale suol passare, l'imbrattano col fango, e dipoi adocchiandolo, gli danno la caccia verso quel luogo.

Mentre lo spagnolo diceva:

Cuentan los naturales que el arminio es un animalejo que tiene una piel blanquísima, y que quando quieren caçarle los caçadores, usan deste artificio, que, sabiendo las partes por donde suele passar y *acudir*, las atajan con lodo, y después ojeándole, le encaminan hazia aquel lugar⁹⁹.

E ancora, questa volta per pura svista, dimostrando di non essere tornato sul testo per rivederlo, Bracciolini salta la parola *muro* e scrive:

Le cose difcultose [...] che si intentan per Dio e per il mondo insieme son quelle da valorosi soldati che veggendo nel contrario aperto appena tanto spazio tanto è quello che può fare una rotonda palla di artiglieria, [...] si [...] gettano intrepidamente per mezzo di mille contrapposte morti che gli stanno aspettando.

Mentre il testo spagnolo diceva:

Las cosas difcultosas [...] que se intentan por Dios y por el mundo juntamente son aquellas de los valerosos soldados, que apenas veen en el contrario *muro* abierto tanto espacio quanto es el que pudo hazer una redonda bala de artillería, [...] se arrojan intrépidamente por la mitad de mil contrapuestas muertes que los esperan¹⁰⁰.

I casi di questo genere sono numerosi, e tutti segnalati nelle note alla trascrizione che presento alla fine del capitolo. Val la pena menzionarne ancora uno, cioè la mancata traduzione del secondo sonetto di Lotario, verso la fine del manoscritto, a carte 17r. A questa altezza è evidente una certa insofferenza del Bracciolini, che compie alcune sviste, salta alcune parole e rinuncia all'esercizio della traduzione dei versi, già compiuto per tre componimenti poetici¹⁰¹, lasciando uno spazio bianco prima di riprendere la traduzione della prosa. In generale, lungo tutto il manoscritto, sono

⁹⁹ p. 433 dell'edizione milanese.

¹⁰⁰ Ivi., p. 459.

¹⁰¹ A differenza del Franciosini, che come è noto lascia in castigliano tutti i versi del *Quijote*.

frequenti le frasi lasciate in spagnolo, che Bracciolini sottolinea e io segnalo in neretto nella mia trascrizione e che, come si vedrà più avanti, sono fondamentali per tentare di ricostruire su quale esemplare del *Quijote* dovette lavorare Bracciolini.

Da questa serie di osservazioni si può concludere che il manoscritto oggetto di quest'analisi era per Bracciolini un foglio di lavoro, non ricopiato e probabilmente non riletto, almeno non con lo scopo di perfezionare il testo italiano. Il lavoro traduttivo del pistoiese era dunque strumentale alla comprensione dell'azione contenuta nella novella, e non mai fine a sé stesso né rivolto alla produzione di un testo italiano degno di essere letto. Si tratta di una specie di esercizio di lettura, steso per iscritto per cercare di superare, tentando di tradurlo, almeno alcune delle difficoltà che presentava un testo in lingua straniera, e per questo molto significativo ai fini di valutare il livello di competenza del Bracciolini nella lingua spagnola.

Un po' di lessicografia:

Occorre a questo punto chiedersi quali strumenti aveva a disposizione Bracciolini per facilitare il proprio compito, nonché quanto e come se ne servì. Per ora dobbiamo pensare che la traduzione sia stata compiuta fra il 1605, anno della pubblicazione del *Quijote*, e il 1630, anno della pubblicazione della *Rocella Espugnata*, in cui troviamo l'imitazione della novella. In quest'arco temporale, Bracciolini poteva avere a disposizione tre vocabolari bilingui italiano-spagnoli e due traduzioni del romanzo: quella francese di Oudin, che fu pubblicata nel 1614 e quella italiana del Franciosini, uscita nel 1622. Affronteremo prima la questione dei vocabolari, presentandone le caratteristiche e poi analizzando i luoghi della traduzione in cui Bracciolini avrebbe potuto servirsene, ma, come vedremo, se ne astenne; si vedrà nel prossimo paragrafo che non si servì neppure delle traduzioni di Franciosini e di Oudin.

Nel 1562 un tal Nicholao Landuchio, altrimenti sconosciuto ma che si definisce «Civitatis Lucae regionis Toscanae suae vernaculae linguae peritissimus», pubblica in forma manoscritta un «Dictionarium linguae Toscanae», sottotitolato «Bocabulario español, italiano, francés y vizcayno», composto da 328 carte, conservato alla Biblioteca Nazionale di Madrid. Si tratta in effetti di un dizionario diviso in tre parti, che affianca la medesima lista di parole in castigliano alla loro traduzione prima italiana, poi francese, ed infine basca. Quest'opera attira su di sé l'attenzione dei

lessicografi, e per ovvie ragioni, vista la molteplicità di lingue, la data molto antica, la scarsa diffusione dovuta alla forma manoscritta che non fu mai seguita da un'edizione a stampa; ma almeno per la parte italiana, sembra mostrare gravi difetti. Annamaria Gallina, la studiosa che per prima dette notizia del ritrovamento di questo vocabolario¹⁰², osserva infatti che: «se l'autore non ci dicesse lui stesso che è italiano e toscano, ci sarebbe da dubitarne; infatti le traduzioni di parecchie voci o sono troppo letterali o risentono di francesismi, tanto da dover supporre che il suo italiano difettesse assai di purezza»¹⁰³. Per quanto riguarda la nostra ricerca, pare difficile che Bracciolini potesse averlo fra le mani, in quanto si tratta di un'opera rarissima e già antica all'inizio del Seicento. Tutte le parole che Bracciolini stenta a tradurre o lascia in castigliano non sono comprese fra le voci di questo vocabolario, ma non credo che questa si possa considerare ragione sufficiente per pensare che Bracciolini l'avesse fra le mani e stentasse a tradurre proprio ciò che non vi trovava.

Egli poteva invece avere accesso con maggior facilità ad una delle numerose edizioni veneziane del vocabolario bilingue di Cristóbal de las Casas, edito per la prima volta nel 1570 a Siviglia: «Vocabulario del las dos lenguas toscana y castellana de Christoval de las Casas. En que se contiene la declaración de Toscano en Castellano, y de Castellano en Toscano. En dos partes, con una introducción para leer y pronunciar bien entrambas lenguas. Dirigido al Illustrissimo señor Antonio de Guzmán, Marqués de Ayamonte, señor de las Villas de Lepe y la Redondela. Véndese en casa de Francisco de Aguilar mercader de libros, en Sevilla 1570». Questo vocabolario, basato sul dizionario spagnolo-latino del Nebrija, ma, secondo Gallina, «con molta indipendenza e buon senso», vide uscire dodici edizioni, di cui solo le prime due a Siviglia (1570 e 1582), e le rimanenti dieci tutte a Venezia, presso vari editori, fino al 1620, quando venne soppiantato dal dizionario del Franciosini, più adatto ad un pubblico italiano. Il dizionario del Las Casas, infatti, sembra pensato per un pubblico spagnolo, giacché la prima parte italiano/spagnola comprende 15.500 vocaboli, mentre la seconda, spagnolo/italiana, solo 10.500¹⁰⁴.

¹⁰² Annamaria Gallina, in *Quaderni Ibero Americani*, 1959, vol 3, p. 601s.

¹⁰³ *Ead.*, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1959, p. 128.

¹⁰⁴ Per queste informazioni cf sempre Gallina, *Contributi...*, cit.

Nel 1620 uscì a Roma la prima edizione del vocabolario italiano-spagnolo compilato da Lorenzo Franciosini, per i tipi di Giovanni Paolo Porfilio, in due volumi di dimensioni equivalenti. Includeva tutti i vocaboli già contenuti nel *Las Casas* e li integrava con molti nuovi aggiungendo elementi di fraseologia e paremiologia. Come osserva Annamaria Gallina, il vocabolario del Franciosini venne ristampato per quasi due secoli senza variazioni sostanziali: «la fedeltà è spinta all'eccesso: infatti ancora nell'edizione del 1666 appaiono gli stessi errori di stampa della prima edizione»¹⁰⁵. La studiosa poté ovviamente consultare la prima edizione, quella cioè che era in circolazione nell'arco temporale che interessa la traduzione del Bracciolini, presso la Biblioteca Nazionale di Madrid. Chi scrive tuttavia non ha potuto tenere fra le mani quell'esemplare, in quanto deteriorato e quindi non più disponibile alla consultazione. Si è dunque lavorato sull'edizione posseduta dalla Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, pubblicata a Venezia presso il Baglioni in data piuttosto tarda, nel 1763. Di questa edizione, o per meglio dire di tutte le edizioni Baglioni successive al 1707, Annamaria Gallina assicura che seguono l'edizione romana del 1620, correggendo i refusi ed aggiungendo qualche vocabolo, «ma lasciando invariato il testo»¹⁰⁶. Ritengo dunque di disporre di un testimone, se non completamente equivalente alla prima edizione, almeno con essa altamente compatibile, e che l'uso di questa edizione del vocabolario non influenzi i risultati della ricerca.

Le traduzioni del *Quijote* in lingue note al Bracciolini che erano in circolazione fra la pubblicazione della prima parte del romanzo (1605) e l'uscita della *Roccella Espugnata* (1630), erano quella francese a cura di César Oudin, uscita a Parigi presso Jean Fouët nel 1614 e quella a cura dello stesso Franciosini, uscita a Venezia, presso Andrea Baba, nel 1622¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Ivi, p. 274.

¹⁰⁶ Ivi, p. 281. Si riporta qui l'indicazione bibliografia completa dell'esemplare utilizzato: «Vocabolario Italiano, e Spagnolo; Novamente dato in luce: nel quale con facilità e copia, che in altri manca, si dichiarano, e con proprietà convertono tutte le voci Toscane in Castigliano, e le Castigliane in Toscano: con le frasi, ed alcuni proverbj, che in ambedue le lingue giornalmente occorrono; con una chiara e breve regola per leggere e scrivere, una succinta Introduzione, ed Avvertimenti di molte cose notabili. Opera utilissima e necessaria, à Predicatori, Segretarj, e Traduttori, che con legittimo senso e vero fondamento le vogliono tradurre, o imparare. Composto da Lorenzo Franciosini Fiorentino; E da molti errori, in quest'ultima edizione, purgato. Venezia, MDCCLXIII, nella stamperia Baglioni. Con licenza de' Superiori, e Privilegio».

¹⁰⁷ «L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuovamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano. Da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Opera gustosissima, e di grandissimo trattenimento à chi è vago d'impiegar l'ozio

Bracciolini traduttore solitario:

Come si è già anticipato, analizzando il testo di Bracciolini in quei punti in cui il traduttore sembra trovarsi in difficoltà, cioè laddove lascia parole in spagnolo, dove invece di tradurre si limita ad italianizzare la grafia della parola in Castigliano creando evidenti ispanismi, dove travisa il senso di una frase, o dove propone più di una soluzione traduttiva, risulta chiaro che non si servì né del vocabolario del Las Casas, né di quello del Franciosini. Tutti i luoghi in cui l'uso di uno di questi vocabolari avrebbe aiutato Bracciolini a comprendere il testo, ma che rimangono invece non tradotti o travisati, sono segnalati nelle note alla trascrizione offerta sotto. Ma è opportuno analizzare qui i casi ripetuti di difficoltà nei confronti di un certo termine, e un luogo in cui il fraintendimento di una sola parola causa la mancata comprensione di una intera immagine.

Il lemma *agradecer* si ripresenta tre volte nel frammento di testo cervantino tradotto, ma Bracciolini sembra indeciso sul suo significato. Lo traduce correttamente, dopo aver tentato una traduzione troppo letterale ed arcaizzante, quando lo trova a p. 3r (p.423 dell'edizione milanese del *Don Quijote*):

Pensavas amigo Lotario, que a las mercedes que Dios me ha hecho [...] no puedo yo corresponder con <i>agradecimiento</i> , que llegue al bien recebido...	Io pensava, amico Lotario, che la mercede che Dio mi ha fatto [...] di non potere corrispondere con aggradimento <i>gratitudine</i> che arrivi al bene ricevuto...
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ma quando a c. 4r lo reincontra in forma di verbo all'infinito, la sfera semantica della *gratitudine* gli è passata di mente, e traduce con una locuzione appartenente alla sfera del piacere (trovare *gradimento*) che appesantisce la frase e ne pregiudica la comprensibilità:

Porque qué hay que <i>agradecer</i> , dezía él, que una muger sea buena si nadie le dize que sea mala?	Perché chi vi <i>ritrova di gradimento</i> diceva egli che una donna sia buona se nessuno dice che sia cattiva?
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A c. 11r torna la medesima interpretazione del verbo, stavolta coniugato al perfetto, e traduce:

in legger battaglie, disfide, incontri, amorosi biglietti, & inaudite prodezze di cavalieri erranti. Con una tavola ordinatissima per trovar facilmente à ogni capitolo gli stravaganti successi, e l'heroiche bravure di questo gran Cavaliere. Dedicato all'Altezza Serenissima di Don Ferdinando Secondo, Gran Duca di Toscana. In Venetia, appresso Andrea Baba, MDCXXII, con licenza de' Superiori, & Privilegio».

<p>Abrazóle Anselmo, tierna y amorosamente, y <i>agradecióle</i> su ofrecimiento, como si alguna grande merced le huviera hecho.</p>	<p>Abbracciollo Anselmo con tenerezza, et amorosamente, e <i>gradí</i>¹⁰⁸ la sua offerta, come se alcuna gran mercede gli havesse fatto.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Là dove è evidente che Anselmo sta *ringraziando* l'amico di aver accettato l'impresa di sedurre Camila. Cristóbal de las Casas propone come traduzione di "agradescer", "ringraziare", e di "agradescido", "grato"; Franciosini, che non si limita ad accoppiare una parola ad una altra, ma ne spiega anche il significato, precisa: "*agradecer*, aggradire, mostrar che la cosa ricevuta gli è grata, ed accetta". Se Bracciolini avesse consultato anche solo uno di questi vocabolari non avrebbe avuto motivo di dubitare e avrebbe continuato a tradurre la parola con il significato di gratitudine che le aveva assegnato all'inizio.

Lascia poi direttamente in spagnolo il verbo *acometer*, che torna molto spesso a p. 6v, corrispondente alla p. 429 dell'edizione milanese del *Don Quijote*:

<p>Las cosas dificultosas se intentan por Dios, o por el mundo, o por entrambos a dos: las que se acometen por Dios, son las que <i>acometieron</i> los santos, <i>acometiendo</i> a vivir vida de Ángeles en cuerpos humanos: las que se <i>acometen</i> por respeto del mundo son las de aquellos que pasan tanta infinidad de agua, tanta diversidad de climas, tanta estrañeza de gentes, por adquirir estos que llaman bienes de fortuna. Y las que se intentan por Dios y por el mundo juntamente</p>	<p>Le cose dificultose si tentano per Iddio, per il mondo, o per amendue; quelle che si affrontano <i>acometono</i> tentare per Dio son quelle che <i>acometieron</i> i santi, <i>acometiendo</i> a vivir vita di angeli in corpi humani; quelle che si <i>acomettono</i> per rispetto del mondo sono di queglii che passan per tanta infinità d'acque, o per tanta diversità di paesi, per tanta stranezza di genti per acquistare questi che chiamano i beni della fortuna; e quelle che si intentan per Dio e per il mondo insieme</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Come si vede, anche in questo caso Bracciolini tenta ben due traduzioni italiane, entrambe accettabili; la proposta "tentare" risponde ad un suggerimento dello stesso testo cervantino, che alterna *acometer* ed *intentar* come sinonimi, ma Bracciolini preferisce non incorrere in una ripetizione e traduce *tentare* o *intentare* solo laddove trova *intentar*; abbandona poi l'ipotesi *affrontare*, che pure gli sarebbe confermata se si servisse del Las Casas, che traduce *acometer* con "assalire, assaltare"; anche Franciosini propone "assaltare", ma precisa: "acometer con dádivas, tentare una cosa per via di presenti, e pochi si trovano, che resistino a simil tentazione". A parte le chiose morali del Franciosini, possiamo escludere anche in questo caso che Bracciolini si sia servito dei due vocabolari, in quanto in tal caso avrebbe accettato *affrontare* o *tentare* e non avrebbe lasciato il verbo in castigliano nelle due occorrenze successive.

¹⁰⁸ Non è attestato nella Letteratura italiana col significato proprio di "ringraziare", anche se le sfere semantiche del gradimento e della gratitudine sono molto vicine.

Verso la fine del manoscritto, poi, (c. 15 v e 16v) tralascia di tradurre rispettivamente *porfió* e *porfía*, che il Las Casas tranquillamente rende con *gara*, mentre Franciosini complica un po', traducendo *porfía* con *perfidia*, *ostinazione*, ma *a porfía* con *a gara*. Più volte poi Bracciolini traduce *naturaleza* con un ispaneggiante *naturalezza*, che non è presente in alcun vocabolario: Las Casas traduce semplicemente *natura*, e così Franciosini. A c. 11v Bracciolini scrive di Lotario: «fu ben ricevuto da Camilla, la quale lo riceveva, e *regalava* con particolare volontà» traducendo lo spagnolo: «fue bien recebido de Camila, la qual le recebía, y *regalaba* con mucha voluntad» nonostante che Las Casas proponesse, per *regalar*, *vezzeggiare*, e Franciosini, ancora più chiaramente, *presentar*, *accarezzar*, *far feste o carezze*. Ma l'esempio probabilmente più significativo di tutti quelli elencati finora si trova a carte 13v, dove Bracciolini cerca di tradurre, senza comprenderla, l'immagine in cui si compara Camilla, fonte stessa dell'onestà, a una miniera di diamanti:

<i>Don Quijote</i> (ed. Milano 1610)	Traduzione di Bracciolini	Traduzione di Franciosini (ed. Venezia, 1622)
p. 444: Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad, y recogimiento, te da sin ningún trabajo, toda la riqueza que tiene, y tú puedes dessear, para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas, de nuevo, y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro, que toda venga abajo, pues en fin se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza?	c. 13v: Onde si la <i>mina</i> del suo honore, bellezza, honestà, e modestia, ti dà senza alcun travaglio tutta la ricchezza che tu possiedi, e tu puoi desiderare, perché cerchi <i>ahondar la tierra</i> , y <i>buscar nuevas vetas, de nuevo</i> , e mai visto tesoro, ponendoti a pericolo, che tutta venga abasso poiché infine si sustenta sopra i deboli appoggi d'una fragile <i>fiacca naturalezza</i>	p. 410: Se dunque la mina del suo honore, ricchezza, honestà, e ritiro, ti dà senza fatica alcuna tutte le ricchezze, ch'ella possiede, e che tu puoi mai desiderare, a che fine vuoi tu affondar più la terra, e cercar nuove vene, & un mai più visto tesoro, mettendoti a pericolo, che una volta caschi tutta? Perché finalmente si sustenta sopra i deboli puntelli della sua fiacca natura: avvertisci bene, che, chi cerca l'impossibile, è cosa giusta, che il possibile se gli neghi

Il primo ostacolo è costituito dalla parola *mina*, che Bracciolini lascia così come la trova nel testo spagnolo. Nell'italiano dell'epoca, la parola *mina* si utilizzava a fianco del sinonimo *miniera* per indicare una miniera di metalli, e di fatti il Las Casas traduce *mina*, spagnolo, con *mina*, italiano. Ma si tratta di un significato non immediato, giacché era più comune quello di esplosivo. Bracciolini dunque traduce la prima parte dell'immagine parola per parola, forse rendendosi conto che si trovava di fronte a una metafora. Il dizionario di Franciosini sarebbe stato ancor più utile di quello del Las Casas, giacché chiariva che con *mina* si intendeva *miniera*, o *mina di metalli*. Senza

dubbio, se Bracciolini avesse avuto fra le mani questo dizionario, avrebbe inteso con più facilità l'ambito della comparazione cervantina.

Meno chiara è la situazione in relazione a *veta*, la seconda parola che in questa frase sembra dare problemi a Bracciolini. Quando la trova, il traduttore abbandona il suo intento di tradurre in italiano, e prosegue semplicemente copiando il testo in spagnolo: *veta* è tradotto dal Las Casas con *filone*, traduzione abbastanza corrente e che avrebbe potuto aiutare il Bracciolini. Il vocabolario di Franciosini, invece, traduce *veta* con *vetta*, *cima d'albero*, riferendosi all'ambito semantico dell'altezza o culmine, informazione scorretta che avrebbe potuto disorientare Bracciolini se l'avesse avuta fra le mani. Peraltro, Franciosini nella sua versione del *Quijote* corregge il proprio errore, traducendo correttamente *veta* con l'italiano *vena*.

Per affermare con maggior sicurezza che Bracciolini non si basò né sulla traduzione del Franciosini, né su quella di Oudin, e che di conseguenza o non ne disponeva, o più probabilmente lavorò sul testo cervantino prima che queste fossero pubblicate (almeno prima che uscisse quella italiana), occorre dirigere l'analisi del testo in quella direzione, e presentare ancora un luogo in cui il pistoiese travisa il discorso di Cervantes, offrendo una soluzione indipendente rispetto al Franciosini e ad Oudin, ma errata. All'inizio di carte 9r, di séguito ai versi sulla fragilità della fede femminile paragonata alla fragilità del vetro, Lotario prosegue nei suoi vani tentativi di dissuadere Anselmo dall'importuno esperimento, dicendogli:

Cuanto hasta aquí te he dicho, o Anselmo, ha sido por lo que a ti te toca, y ahora es bien que se oiga algo de lo que a mí me conviene, y si fuere largo, perdóname, que todo lo requiere el laberinto donde te has entrado y de donde quieres que yo te saque.

Bracciolini traduce:

Quanto fino a qui ti ho detto Anselmo, è tutta parte che tocca e s'appartiene a te, onde è bene che tu senta qualche cosa che faccia anco per me, e s'io son troppo lungo, perdonami, perché così ricerca il labirinto donde tu sei entrato e dove tu vorresti ch'io ti seguitassi

Travisando in parte il significato del testo spagnolo: infatti Anselmo vuol essere tratto dall'amico dal labirinto in cui si è cacciato, non seguito da lui nell'intrico. La traduzione francese è troppo libera per aiutare a sciogliere l'ambiguità, poiché salta a piè pari l'immagine del labirinto:

Jusques icy j'ay parlé seulement de ce qui regarde nostre interest, c'est la raison que je dise à ceste heure quelque chose du mien¹⁰⁹.

Franciosini invece comprende perfettamente il testo spagnolo, e lo traduce in modo fedele e corretto:

Tutto quello, che fino a quí t'ho detto, Anselmo, l'ho detto per quello, che a te t'importa, & hora ti voglio dire qualche cosa di quello, che tocca me, e s'io sarò lungo perdonami, che non vuol manco il laberinto, dove ti sei messo, e di dove desideri, ch'io ti cavi¹¹⁰.

Questi casi di fraintendimento del testo cervantino da parte del Bracciolini in luoghi in cui invece il Franciosini traduceva in modo accurato, suggeriscono che il pistoiese non avesse a disposizione la traduzione italiana, né probabilmente il dizionario del 1620. È plausibile che Bracciolini non disponesse del Las Casas, opera che, come si è detto, era pensata ad uso degli spagnoli, benché pubblicata a Venezia, ma pare molto meno probabile che si mettesse a tradurre Cervantes sprovvisto del vocabolario del Franciosini, tanto diffuso e pubblicato proprio a Roma, se questo fosse già uscito, così come che si imbarcasse in un'impresa a lui tanto faticosa come la traduzione da Cervantes se fosse già stata disponibile la versione integrale del *Don Chisciotte* di Franciosini. Nel testo poi, come si è visto, non si trovano tracce di un confronto del testo spagnolo con la traduzione francese dell'Oudin.

La presenza o l'assenza, all'interno del testo Braccioliniano, di tracce dei dizionari bilingui e delle traduzioni del *Don Chisciotte* allora in circolazione sono elementi importanti da due punti di vista: da un lato, come si è visto, per stabilire che tipo di lavoro Bracciolini intendeva eseguire sul testo, cioè se il suo sforzo traduttivo andava nella direzione della creazione di un nuovo testo italiano da sostituire a quello spagnolo, almeno limitatamente alla novella del *Curioso Impertinente*, oppure se, come si è verificato, non era altro che un esercizio, strumentale alla ricostruzione della trama e alla comprensione dello stile cervantino; dall'altro lato, possono anche costituire indizi per datare il manoscritto, stabilendo un *terminus ante quem* per la composizione della traduzione del Bracciolini. Occorre però fare alcune distinzioni: è chiaro che, se la pubblicazione della traduzione italiana del *Don Chisciotte* a cura del Franciosini, e ancora prima la pubblicazione del suo *Vocabolario*, avrebbero potuto influenzare

¹⁰⁹ *L'ingenieux don Quixote de la Manche*, composé par Michel de Cervantes; traduit fidèlement d'espagnol en françois par César Oudin, Paris, Jean Foüet, 1614, p. 448.

¹¹⁰ Franciosini, *Don Chisciotte*, cit. p. 401.

profondamente l'attività traduttiva del Bracciolini, non uguale influenza avrebbero potuto avere la traduzione francese dell'Oudin e il vecchio vocabolario del Las Casas. Possiamo quindi considerare significativi come termini *ante quem* per il nostro manoscritto solo i lavori del Franciosini, pensando ragionevolmente che, se fossero già esistiti, ne avremmo trovato traccia nel manoscritto braccioliniano. Proporrei quindi di considerare questa traduzione compiuta prima del 1620, data di pubblicazione, a Roma, del *Vocabolario* del Franciosini, restringendo così di dieci anni l'arco temporale presentato all'inizio.

Verso una datazione della traduzione

Come si è visto, i dati di cui disponiamo per fornire una datazione alla traduzione del *Curioso Impertinente* del Bracciolini sono scarsi, e come sempre in parte esterni ed in parte interni al testo. I dati esterni sono semplici e piuttosto ovvi, e ci forniscono gli estremi cronologici entro cui lavorare sul testo con gli strumenti della filologia e dell'ecdotica. È chiaro che il *terminus post quem* per la datazione del lavoro di Bracciolini non può che essere il 1605, data della prima edizione del romanzo presso Juan de la Cuesta. Abbiamo poi ipotizzato come *terminus ante quem* la pubblicazione del dizionario bilingue del Franciosini, il 1620. L'intervallo di elaborazione di questo manoscritto resta dunque definito fra il 1605 e il 1620. Mediante un'analisi di tipo filologico sul testo braccioliniano si può a questo punto cercare di stabilire quale fu l'edizione spagnola del *Don Quijote* di Cervantes su cui il pistoiese lavorò, trovando così un nuovo *terminus post quem*, ed avvicinandoci ad una datazione più precisa del manoscritto.

Un terminus post quem:

La prima parte del *Don Quijote* conobbe una rapida e vasta fortuna su scala europea, e nel primo quarto del XVII secolo le edizioni dell'opera si susseguirono senza posa, sia in ambito legale – cioè edizioni dotate di privilegio – sia nel già fecondo mondo della

pirateria, che vide uscire nel solo 1605 a Lisbona due edizioni “tascabili”¹¹¹ del romanzo, derivanti dalla prima edizione madrilenica pubblicata presso Juan de la Cuesta nel 1605, nota all’ecdotica cervantina come “la prima Cuesta”. Bracciolini aveva dunque numerose opportunità di leggere il romanzo. Negli anni in cui dovette lavorare alla sua traduzione, circolavano in Europa le seguenti edizioni, che elenco in ordine cronologico, insieme alle abbreviazioni di cui mi servirò per indicarle. L’abbreviazione “Lisbona 1605” corrisponde a due edizioni, che sono state così accorpate perché copie l’una dell’altra, anche se pubblicate da editori diversi, e pertanto equivalenti allo scopo di questo studio.

Madrid 1605 = El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibraleon, conde de Benalcaçar, y Beñares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, año 1605, con privilegio de Castilla, Aragon y Portugal, en Madrid, por Juan de la Cuesta, nota alla critica cervantina come la seconda Cuesta, avendo la prima, del dicembre dell’anno precedente, ma datata 1605, avuto una tiratura molto limitata e ricca di errori.

Valencia 1605 = El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibraleon, conde de Benalcaçar, y Beñares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, Impreso con licencia, en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1605, a costa de Iusepe Ferrer mercader de libros, delante la Diputación. (Seguito da una seconda edizione a pochi mesi di distanza, copia esatta della prima, ma che vede Pedro Patricio Mey affiancato da Roque Saznonio). Questa edizione deriva dalla seconda Cuesta e costituisce il capostipite di una famiglia di edizioni composta da Milano 1610 e Barcellona 1617, detta famiglia valenciana.

Lisbona 1605 = a. El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, em Lisboa. Impresso com lisença do Santo Officio por Iorge Rogriguez, anno de 1605.

b. El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, con licencia de la S. Inquisición, en Lisboa, impresso por Pedro Crasbeeck, año 1605. Entrambe queste edizioni pirata si basano sulla prima Cuesta.

¹¹¹ Si tratta di esemplari a carta molto fine, di piccole dimensioni, stampati su due colonne.

Bruxelles 1607 = El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibraleon, conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, en Brusselas, por Roger Velpius Inpressor de sus altezas, en L'aguila de oro, cerca de Palacio, año 1607. (Seguita da un'edizione del 1611 e una del 1617). Viene considerata la migliore delle edizioni antiche.

Madrid 1608 = El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibraleon, conde de Benalcaçar, y Beñares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, año 1608, con privilegio de Castilla, Aragon y Portugal, en Madrid, por Juan de la Cuesta. Questa edizione fu composta collazionando la seconda Cuesta con Bruxelles 1607.

Milano 1610 = El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, all'Ill.mo Señor el Sig. Conde Vitaliano Vizconde, en Milan, por el Heredero de Pedromartir Locarni y Juan Bautista Bidello, año 1610. Forma, con Valencia 1605 e l'edizione barcellonese seguente, la "famiglia valenciana" delle edizioni antiche del Quijote.

Barcelona 1617 = El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibraleon, conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, año 1617, impresso con licencia, en Barcelona, en casa de Bautista Sortita, en la libreria a costa de Juan Simon mercader de libros. Contiene anche la seconda parte del romanzo.

All'interno della traduzione del Bracciolini, gli elementi che possono guidare verso uno specifico testo di partenza sono in primo luogo le parole che egli lascia in spagnolo, rinunciando a tradurle perché troppo complicate, e che ovviamente rispondono alle regole classiche della collazione fra esemplari; in secondo luogo si trova la traduzione corretta di alcune parole che in alcuni esemplari del testo cervantino portavano errori tali da renderne impossibile o complessa la comprensione, soprattutto per un traduttore poco esperto come Bracciolini, lasciando sospettare che leggesse un testo in cui l'errore non c'era; in altri casi ancora la traduzione rispecchia con chiarezza una certa variante, riportata solo da alcuni testimoni. Analizziamo dunque questi luoghi,

che possono guidarci verso un testo di partenza, o per lo meno verso una delle famiglie della tradizione a stampa del *Quijote*.

All'inizio del capitolo XXXIII¹¹², Lotario prega Anselmo di confidargli senza troppi giri di parole il segreto che tanto lo opprime: «pues tenía cierto que se podía prometer dél o ya *consejos para entre ellos*, o ya remedio para cumplillos». Bracciolini traduce correttamente, anche se in modo un po' pedissequo: «poiché teneva certo poteva star sicuro che gli si poteva prometter di lui *ogni buon consiglio*, ogni remedio possibile per effettuarlo» (c. 4r). Bruxelles 1607 e la terza Cuesta offrono un'altra versione del testo cervantino che risulta incompatibile con questa traduzione: «pues tenía cierto que se podía prometer dél o ya *consuelo para entretenellos* o ya remedio para cumplillos». È evidente che Bracciolini traduce “consigli”, non “consolazione”, ossia la lezione che trova nella seconda Cuesta e nei tre esemplari della famiglia valenciana. La Terza Cuesta e Bruxelles 1607, che come si è visto leggono “*consuelo para entretenellos*”, restano perciò escluse dal gruppo dei possibili testi di partenza.

Il secondo luogo che avvicina il testo di Bracciolini alla famiglia valenciana si trova poco più avanti, quando Lotario, cercando di persuadere Anselmo a rinunciare alla prova della fedeltà di Camilla, paragona la testardaggine dell'amico a quella dei mori di fronte alla verità della fede Cristiana. Il testo spagnolo presenta una variante che nuovamente allontana la terza Cuesta e Bruxelles 1607 dalla famiglia valenciana e dalla seconda Cuesta. La famiglia valenciana e la seconda Cuesta leggono: «no basta nadie con ellos a persuadirles las verdades de *mi* sacra Religion», mentre la terza Cuesta e Bruxelles 1607 dicono: «no basta nadie con ellos a persuadirles las verdades de *nuestra* sacra religión». In questo caso Bracciolini sembra avvicinarsi di più al testo valenciano: «non è bastante alcuno a persuader loro le verità della *mia* sacra religione» (carte 6r).

Un terzo caso suggerisce di escludere dalla lista dei possibili testi di partenza di Bracciolini anche la Seconda cuesta. Ci troviamo al principio del capitolo XXXIV, quando Camilla ha già ceduto alla corte di Lotario, e Anselmo chiede all'amico che finga di essere innamorato di una fanciulla e di celebrarla sotto il nome di Clori in presenza di Camilla. Anselmo torna poi a casa per annunciare la novità alla moglie, e qui occorre la confusione fra i due personaggi in cui Bracciolini non cade: a carte 16v

¹¹² Nell'edizione Milanese del 1610 a p. 419.

scrive giustamente: «e tornò Anselmo a casa sua». La seconda Cuesta invece confonde Anselmo con Lotario, riportando «y buelto Lotario a su casa»¹¹³. Come si è detto, sembra improbabile che Bracciolini, trovandosi davanti a quest’inversione fra i due protagonisti, fosse in grado di correggere l’errore, per quanto di semplice individuazione. Più che a chiarire gli intricati scambi di posizione dei personaggi cervantini, Bracciolini sembra al contrario incline a ingarbugliarli sempre più, aggiungendo di sua mano una serie di confusioni. Propongo due esempi: all’inizio della novella, Anselmo appena sposato prega Lotario che continui a frequentare la sua casa come prima del matrimonio, garantendo che Camilla non disapproverà la sua presenza, «asegurandole que su esposa Camila no tenía otro gusto, ni otra voluntad, que la que él quería que tuviesse»¹¹⁴, assicurandogli cioè che essa non ha altra volontà che quella di suo marito. Il soggetto di *tuviesse* è dunque Camila, non Lotario, come interpreta invece Bracciolini, mostrando uno sforzo fallito di comprensione del testo: «assicurandolo che Camilla sua moglie non teneva altro gusto et altra volontà che quella che egli voleva che Lotario tenesse». Ancora, a carte 15r, poco prima che Camila ceda agli assedi di Lotario, ma quando questi è già intenzionato a corteggiarla per davvero, Bracciolini scrive: «finalmente gli parve, che fosse di mestiere nello spazio e nella occasione che gli porgeva l’assenza di Lotario incalzar l’assedio di quella fortezza»; trattasi, ovviamente, dell’assenza di Anselmo, ma Bracciolini si confonde e scambia i due nomi¹¹⁵. Risulta dunque difficile credere che Bracciolini fosse in grado di correggere, poche righe dopo, la menzionata confusione della seconda Cuesta, e sempre più probabile invece che si trovasse davanti un esemplare corretto. Pertanto, anche la seconda Cuesta resta esclusa dalla lista di possibili testi di partenza di Bracciolini, e resta unicamente la famiglia valenciana.

Un ultimo luogo ci dirige verso la familia valenciana: Lotario, nel cercare di convincere Anselmo a non mettere alla prova la fede della sposa, gli dice che il fallimento dell’impresa lo ucciderebbe, mentre il successo non gli porterebbe nessun vantaggio. Valencia 1605 legge: «puesto que salgas con ella *como quieres, y desseas,*

¹¹³ P. 197v.

¹¹⁴ Milano 1610, p. 421.

¹¹⁵ Questo errore sembra proprio di Bracciolini, infatti nessuna delle edizioni consultate riporta una confusione in questo punto.

no has de quedar ni más ufano, ni más rico, ni más honrado que estás aora»¹¹⁶, e Bracciolini traduce: «posto che ti riesca ogni cosa prosperamente *come tu desideri, e cerchi*, non per questo hai da rimanere più gonfio, più ricco, e più honorato di quello che già sei adesso»¹¹⁷, mentre le due Cuesta e Bruxelles 1607 tramandano: «puesto que salgas con ella *como deseas*, no has de quedar ni más ufano, ni más rico, ni más honrado que estás ahora»¹¹⁸, senza il raddoppiamento del verbo di desiderio che troviamo nella famiglia valenciana e nella traduzione del Bracciolini.

Tuttavia c'è un luogo che, ribaltando la situazione dei testimoni, fa sospettare che, accanto ad un'edizione della famiglia valenciana, Bracciolini avesse per le mani anche la terza Cuesta o Bruxelles 1607. Quando Anselmo espone a Lotario la sua imprudente curiosità circa la virtù della moglie, gli dice, nelle parole di Bracciolini: «se Camilla mia sposa è *così buona* e così perfetta come io penso», che corrisponde letteralmente a quanto si legge in Bruxelles 1607: «si Camila, mi esposa, *es tan buena y tan perfeta* como yo pienso», e a quello che parallelamente si trova nella terza Cuesta: «si Camila mi esposa *está tan buena, y tan perfeta*, como yo pienso». Tutte le altre edizioni, comprese le tre valenciane leggono: «si Camila, mi esposa, *estava buena y tan perfeta* como yo pienso»¹¹⁹. La parentela con la terza Cuesta e con Bruxelles 1607 è tanto evidente che può essere equiparato ad un errore significativo, e ci autorizza a ipotizzare che Bracciolini avesse accesso a più di un esemplare del *Quijote*.

Pare ragionevole concludere che Bracciolini avesse a sua disposizione le stesse edizioni sulle quali si basò poi Franciosini¹²⁰, ossia una edizione della famiglia Valenciana e la terza Cuesta. Ma per fornire al manoscritto di Bracciolini una data più precisa, è necessario stabilire quale edizione della famiglia valenciana leggesse, e la data di pubblicazione di quella costituirebbe il nuovo *terminus post quem* per situare il lavoro del nostro traduttore. È assai probabile che Bracciolini avesse facile accesso all'edizione milanese del 1610, pubblicata da Locarni e Bidello, lo stesso editore che nel 1613 pubblicava *La Croce racquistata*. Tuttavia, l'analisi delle varianti che si trovano fra le edizioni valenciane non esclude la possibilità che avesse come testo di partenza

¹¹⁶ p. 459-60.

¹¹⁷ c. 7r.

¹¹⁸ in Madrid 1605 p. 187v.

¹¹⁹ p. 453.

¹²⁰ D. Bernardi, *Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano: los problemas filológicos y el "caso Oudin"*, in "Anales Cervantinos", n. 31, 1993, pp. 151-181.

Barcellona 1617, collazionato, come dimostrato prima, con la terza Cuesta. Fornisco di séguito una tabella che indica tutte le varianti fra le tre edizioni che si trovano nella sezione di testo tradotta da Bracciolini, con la sua traduzione a fianco.

VALENCIA 1605	BRUXELLES 1607	MILANO 1610	BARCELLONA 1617	BRACCIOLINI
p. 448: “Anselmo: y desta manera andavan”	p. 348: “Anselmo: y desta manera andavan”	p. 419: “Anselmo: desta manera andavan”	p. 431: “Anselmo: y desta manera andavan”	c. 1r “Anselmo. E di questa maniera andavan”
p. 449: “y formó del quexas grandes”	p. 359: “y formó del quexas grandes”	p. 420: “y formó del <i>quexar</i> grandes”	p. 432: “y formó del quexas grandes”	c. 1v: “e ne fece con lui <i>lamenti</i> grandi”
p. 460: “pues aunque se quede con su entereza, no puede subir a más valor del que aora tiene”	p. 359: “pues aunque se quede con su entereza, no puede subir a más valor del que aora tiene”	p. 432: “pues aunque se <i>puede</i> con su entereza, no puede subir a más valor del que aora tiene”	444: “pues aunque se <i>puede</i> con su entereza, no puede subir a más valor del que aora tiene”	c. 7v: “poiché (se ben si <i>può</i> credere sicuramente che habbia da resistere) non può acqistar maggior valore di quello che tiene adesso”
p. 464: “Y no es cordura ponerse/ a peligro de romperse/ lo que no puede soldarse”	p. 361: “Y no es cordura ponerse/ a peligro de romperse/ lo que no puede soldarse”	p. 434: “Y es cordura ponerse/ a peligro de romperse/ lo que no puede soldarse”	446: “Y no es cordura ponerse/ a peligro de romperse/ lo que no puede soldarse”	c. 8v: “e non è <i>cordura</i> porsi a pericolo di rompere, quello che non si può mettere insieme”

Il primo caso vede Bracciolini tradurre la congiunzione là dove proposta da Valencia, ma anche da Barcellona e Bruxelles. Nel secondo, traduce *lamenti* e non *lamentare*, sempre seguendo Valencia e Barcellona, ma anche Bruxelles.

Come si può vedere, solo il terzo dei casi indicati potrebbe costituire un errore congiuntivo, errore che si trova per la prima volta in Milano 1610: il banale errore di Milano, ripreso da Barcellona, di sostituire *puede* a *quede*, che potrebbe essere semplicemente un refuso, è però presente nella traduzione, seppur libera, di Bracciolini, che sembra aggrovigliare il discorso italiano proprio per inserire il verbo “potere” tramandato da Milano e Barcellona: «poiché (se ben si *può* credere sicuramente che habbia da resistere) non può acqistar maggior valore di quello che tiene adesso».

L’ultima serie di varianti riguarda un errore di Milano, che salta un *no* nel primo verso della canzonetta di Lotario circa la fedeltà delle Donne. Bracciolini non cade nell’errore, benché mostri di non comprendere bene la frase lasciando la parola *cordura*

in spagnolo, ma è facile supporre che Bracciolini leggesse la canzonetta completa della negazione nella terza Cuesta, e che la traducesse, come suo solito, parola per parola, senza comprenderla appieno. È più interessante in questo caso il comportamento di Franciosini: egli riporta in spagnolo i versi della canzonetta, compiendo l'errore di Milano, cioè saltare l'avverbio fra y ed *es cordura*, ma lo reintegra in un'altra posizione: «Y es cordura *no* ponerse/ a peligro de romperse/ lo que no puede soldarse»¹²¹. Il testo di partenza di Franciosini sembra dunque indubbiamente essere Milano, collazionato con la terza Cuesta, che suggerisce a lui come al Bracciolini l'integrazione del *no*. Questa è la situazione delle varianti, e dato che l'evidenza storica suggerisce che Bracciolini avesse più facilità d'accesso all'edizione di Locarni y Bidello che a qualunque altra, bisogna tornare a correggere il periodo di composizione del manoscritto con un nuovo *terminus post quem* costituito dal 1610, e affermare che la traduzione fu composta fra quest'anno e il 1620.

Conclusioni:

Francesco Bracciolini dunque lavorava alla sua traduzione di Cervantes durante i dieci anni trascorsi forzatamente a Pistoia fra 1610 e 1620, dopo aver abbandonato il servizio di Maffeo Barberini. Furono anni poco gratificanti dal punto di vista sociale, ma attivissimi dal punto di vista della creazione letteraria, dello studio e della riflessione teoretica sul poema eroico, mentre curava la seconda edizione della *Croce*. Guido Baldassarri ritiene che risalgano a quel periodo di "esilio pistoiese" anche le lettere poetiche che abbiamo visto si trovano negli inserti I e XVI delle stesse carte Bracciolini in cui si trova la traduzione in esame. La lettura e la traduzione di Cervantes vanno quindi iscritte in questo momento di riflessione, ricerca e studio del poligrafo pistoiese. Vi tornò sopra, in fretta e furia, quasi dieci anni più tardi, quando nel 1629 andava cercando materiale per la *Roccella*, e ritenne opportuno inserire la novella di Cervantes, ormai interamente tradotta dal Franciosini, come trama intercalata nel decimo canto del poema.

¹²¹ *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia*, composto da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuovamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di spagnolo, in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino, in Venetia, appresso Andrea Baba, MDCXXII, con licenza de' Superiori, & privilegio, cit., p. 401.

Oltre alle informazioni filologiche e cronologiche viste sin qui, il manoscritto del Bracciolini ci fornisce un punto di vista privilegiato sul suo tavolo di lavoro, un buco della serratura simile a quello da cui Anselmo spiava le mosse del suo amico, che inquadra la penna e le sudate carte del poligrafo pistoiese. Analizzando i suoi sforzi traduttivi abbiamo verificato che non si serviva di dizionari, che non aveva a disposizione altre traduzioni e che era probabilmente il primo in Italia si trovava a sfogliare le pagine del nuovo campione di vendite della letteratura spagnola, fresco di stampa, con l'intenzione di portarlo alla propria lingua. Primo traduttore italiano del *Quijote*, lo affronta a singolar tenzone, senza mai cercare di eguagliarne la forma, bensì di accedere al suo significato, alle sue argomentazioni, alla sua lezione narrativa. Bracciolini si dimostra aperto e disponibile – e in questo si avvicina al Tassoni, autore delle *Filippiche* ma noto estimatore di Cervantes – alla letteratura spagnola ed ai suoi prodotti, accettando che l'insegnamento del Boccaccio tornasse ora in patria rinnovato e modernizzato nei modi attraverso la penna dell'eroe di Lepanto. Probabilmente durante il lungo soggiorno milanese, Bracciolini osserva lo spazio letterario castigliano, assorbe e ricorda quel poco di spangolo che gli consente di affrontare il testo di Cervantes senza strumenti, matura l'interesse che gli suggerisce di cimentarsi nella lettura e nello studio del romanzo più famoso di Spagna, non a partire dai passi più semplici e citati delle rocambolesche avventure del cavaliere errante, bensì dalla complessa novella del *Curioso Impertinente*, retoricamente ricchissima e da subito oggetto di dibattito da parte dei detrattori di Cervantes.

L'uomo che osserviamo mentre lavora è quindi persona colta ed intelligente; forse non un cuor di leone, un esempio di costanza, né un esperto di lingua spagnola, ma senza dubbio un notevole scrittore, uno spirito aperto e cordiale, capace di accogliere nel suo universo letterario i nuovi stimoli del secolo d'oro spagnolo. E così ce lo descrive l'Eritreo, non senza l'usuale ironia, mentre intrattiene con frasi argute un pubblico d'amici:

Erat enim jucundus, facetus, hilaris, amoenus, atque omnium, ut dicitur, horarum homo; & interdum, aestate praesertim, habebat decretum semper aliquem locum, puta tabernam aliquam aromatariam, ante cujus fores sedens, una cum amicis, qui ejus consuetudine usuque delectabantur, suavissimis sermonibus diem consumere. Multa ejus dicta, tum gravia, tum arguta, tum jocosa,

tum ridicula, feruntur quae, cum alia sint in eo potiora,
relinquimus.

Dovevano essere, queste cose «sia serie, sia argute, sia giocose, sia ridicole» che diceva, frutto di uno spirito sagace ma anche di varie ed attente letture, di cui abbiamo testimonianza nella breve raccolta di *Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega* conservata insieme alla traduzione in analisi. E non a caso proprio questi fenomeni fraseologici o sentenze sono i luoghi più felici della sua traduzione di Cervantes, quelli in cui si vede come cogliesse l'importanza retorica del fenomeno fraseologico e cercasse di restituirle il medesimo ruolo nella lingua italiana.

Nelle poche pagine di Cervantes che Bracciolini traduce, possiamo trovare almeno due luoghi paremiologicamente notevoli. Il primo si trova a p. 425 dell'edizione milanese: «podría yo decir que está colmo el vacío de mis deseos, diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el sabio dice que quien la hallará?»; nel testo spagnolo la domanda è una proposizione dipendente dalla relativa che ha come verbo “dice”, e di conseguenza dipendente di terzo grado dalla principale. Bracciolini coglie l'importanza della frase proverbiale, l'unica in bocca ad Anselmo invece che a Lotario, e per darle più visibilità e mantenere il ritmo sostenuto dell'originale, la trasforma in una proposizione indipendente coordinata:

E potrò sempre dire che sta colmo il vacuo dei miei desideri e aggiungere che mi è toccata in sorte la donna forte della quale parla il savio e chi sarà quello che la troverà? [4v]

Oudin invece, pur rendendosi conto di essere incappato in un proverbio, preferisce non tradurlo, limitandosi ad alludere alla saggezza popolare:

...je dirai que j'ai trouvé l'habile femme, dont il est parlé dans la sagesse¹²².

In questo caso persino Franciosini sembra trovare una soluzione meno gradevole alla lettura, rispetto a quella proposta dal Bracciolini:

potrò *dire*, che sia colmo il vacuo dei miei desiderii, *dirò*, che mi sia toccata in sorte la donna forte, della quale *dice* il Savio, chi sarà colui, che la trovi?¹²³

¹²²

p. 439.

¹²³

Franciosini, *Don Chisciotte*, cit., p. 393.

Non solo, infatti, ripete tre volte il verbo dire, che Bracciolini aveva variato prima con *aggiungere* e poi con *parlare*, ma usando il congiuntivo *trovi* invece del futuro *troverà* priva l'espressione proverbiale della rima, una delle sue caratteristiche costitutive.

Più avanti, quando Lotario reagisce indignato alle prime insistenze di Anselmo perché metta alla prova la fedeltà di Camilla, si intravede nelle parole dell'amico esemplare un elemento di ironia tragica:

Me pides, según yo entiendo, que procure y solicite quitarte la honra, y la vida, y quitármela a mí juntamente. Porque si yo he de procurar quitarte la honra, claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra peor es que un muerto: y siendo yo el instrumento, como tú quieres que lo sea, de tanto mal tuyo, no vengo a quedar deshonorado, y por el mesmo consiguiente sin vida?

Il fatale finale della storia viene qui delineato assiomaticamente come conseguenza logica ed inevitabile – quasi come una regola matematica – dell'assurda condotta morale di Anselmo. Sembra la dimostrazione per assurdo di un teorema. E proprio in questo momento interviene nello stile di Cervantes un andamento sentenzioso, con l'inserzione di un proverbio, di rime interne e di ritmi nella prosa. Si consideri questo passo: «pues el hombre sin honra, peor es que un muerto (*paremia*) y **siendo** yo el **instrumento** (assonanza in fine parola, quasi omoteleuto), como tu quieres que sea, de tanto mal tuyo, no vengo a quedar deshonorado, y por el mesmo consiguiente sin vida?». Bracciolini non solo comprende perfettamente il discorso, ma ne rispetta l'andamento sentenzioso, ed il ritmo quasi poetico:

Tu mi richiedi, per quel che io intendo / secondo il mio parere, che io procuri, e solleciti, di levarti l'onore, e la vita, e levarmela a me ancora, perché se io ho da procurar di torti l'honore, chiaro sta che io ti leverò anco la vita; poiché l'uomo senza honore è peggio che un morto, et essendo io lo strumento, come tu vuoi ch'io sia, di tanto tuo male, non vengo a restar disonorato e per medesimo conseguente senza vita? [5v]

Oudin elude di nuovo il proverbio, inglobandolo nell'argomentazione e sintetizzando in poche parole le molte del testo originale

Car ce seroit bien vous tuer que de vous deshonnorer, puis qu'il vaut mieus estre mort, que d'havoir perdu sa renommee, ainsi que je serois s'il me falloit estre l'instrument de vostre malheur¹²⁴.

Franciosini invece traduce con rispetto: «perché l'uomo senz'honore è peggio d'un morto», mantenendo l'andamento sentenzioso. J. M. Sbarbi nel sesto volume del suo

¹²⁴ Oudin, *Don Quichotte*, cit. p. 443.

*Refranero General*¹²⁵, dedicato interamente al *Quijote*, riporta a p. 238 questo proverbio, all'interno della «colección» alfabetica «de los refranes, adagios, proverbios y frases proverbiales que se hallan en el *Quijote*», ascrivendo definitivamente la frase al parnaso della paremiologia.

¹²⁵ J.M. Sbarbi, *Refranero General*, tomo VI, Madrid, Fuentenebro, 1876. Il sesto volume del *Refranero General* è dedicato all'intraducibilità del *Quijote*, che Sbarbi, aiutato da José M. Asensio, sostiene con tutte le sue forze, con l'occasione di una lettera che A.J. Duffield inviò ad Asensio nel 1872 lamentando alcune difficoltà nel tradurre l'opera "al idioma de Byron y Shakespeare" (p. 13); Sbarbi trova il dubbio fondamentale del traduttore ben fondato, però ritiene che vada perdendosi in un bicchiere d'acqua, perché sono ben altri che non i passi da lui citati quelli che gli recheranno problemi e riveleranno l'opera di Cervantes come unicamente e per sempre castigliana. L'opera di Sbarbi, di piacevole lettura, s'impegna ad analizzare la lingua del *Don Chisciotte* proprio in relazione alla sua intraducibilità, o traducibilità limitata, e la cagione di tale difficoltà insormontabile si trova proprio nei fenomeni fraseologici di cui è particolarmente ricca. Sbarbi cataloga questi fenomeni in sette categorie: 1. Giros cervánticos o cervantismos (il linguaggio di Cervantes è infatti tanto complesso che numerose delle parole che utilizza non si trovano nemmeno nel dizionario della Real Academia Española, peraltro trattato con somma sufficienza dallo studioso); 2. Frases Burlescas, dichos festivos y voces graciosas; 3. Equívocos; 4. Idiotismos caballerescos y términos anticuados; 5. Sentido intencionado o picaresco de algunas palabras o expresiones. 6. Sentido histórico o meramente local de otras; 7. Paremiología: «uno de los achaques más intraducibles del Quijote» (p.176). Per ciascuna offre una collezione parziale di esempi, ma per quest'ultima categoria offre invece una collezione completa. Mi piace riportare qui alcune frasi dall'inizio del capitolo sulla "paremiologia", particolarmente interessanti e di piacevole lettura in quanto rispecchiano il carattere di questo bizzarro studioso, che si fregia di essere l'unico paremiologo attivo nella sua epoca: «semejante estudio paremiológico se halla hoy casi completamente abandonado, como sucede con todos aquellos que no entrañan un valor comercial é industrial. Y es que nuestro siglo, so pretexto de *positivismo* (palabra bárbara de nuevo cuño y digna á todas luces de lo que significa), parece haber abandonado el culto de la inteligencia y la indagación de las cosas espirituales para entregarse de lleno á los cuidados del cuerpo y á los goces de lo *comfortable*. Sin embargo, por más que haga el *siglo del vapor e del buen tono*, la inteligencia nunca podrá ceder de sus derechos y de su preminencia; y los trabajos que tienen por su objeto ilustrar la historia de los usos y costumbres de los pueblos, ofrecerán siempre, mal que le pese, cierto interes á los hombres que anhelan saciar la sed de instruccion de que se contemplan devorados» (p. 177, i corsivi sono d'autore).

Si propone qui di séguito una trascrizione della traduzione del Bracciolini, a fronte del testo spagnolo, come trádito dall'edizione milanese del 1610, che si è stabilito essere il testo di partenza di Bracciolini. Le note alla traduzione analizzano tutti i luoghi in cui Bracciolini compie errori di interpretazione, offrendo sempre le soluzioni proposte dai vocabolari bilingui in uso ai tempi del Bracciolini e dai traduttori di Cervantes a lui coevi, Oudin e Franciosini, mostrando con assoluta evidenza che non si servì di nessuno di questi strumenti. Trovano altresí spazio osservazioni di più ampio respiro: storico-critico, letterario, paremiologico.

La trascrizione è stata condotta secondo criteri di massima conservatività per quanto riguarda il testo spagnolo, sul quale si è intervenuti solo sostituendo la *u* intervocalica con *v*, e aggiungendo gli accenti tonici, per facilitare la lettura. Sul testo italiano si è intervenuti maggiormente, anche a causa della maggiore variabilità ortografica di un manoscritto rispetto ad un'opera a stampa, e anche in questo caso solo modernizzando varianti fonetiche che avrebbero reso faticosa la lettura. Oltre a sostituire, anche in questo caso, la *u* intervocalica con *v*, si sono risolte le alternanze: *ti/zi* a favore di *zi*, in casi come *amicitia/ amicizia*; *t/d* a favore di *d*, come in *patron/ padron*, lasciando però sempre la congiunzione *et*, senza correggerla in *ed*, quando seguita da una parola che inizia per vocale; l'alternanza vocalica *o/u* nella coniugazione dei verbi si è resa omogenea e adattata all'uso moderno, come nel caso *fusse/ fosse*; si è però conservato il dittongo *uo* in parole come *spagnuolo*. Si sono aggiunti gli accenti tonici nelle parole tronche che non li portavano, come *più*; si sono sciolte le abbreviazioni, come *mt^{mo}* per *moltissimo*, *q^{to}* per *questo*, ma si sono lasciati immutati i due casi in cui si abbrevia il numero quattromila con *4^{mila}*. Sono state invece mantenute tutte le *h* mute in inizio di parola, regolarmente ascritte a tutte le forme del verbo *avere* (*haver, havea, havesse*) e a tutte le occorrenze della parola onore o suoi derivati (*honor, honore, honorarla, honorata...*), e quindi da considerarsi norma ortografica condivisa. Si sono lasciate immutate le geminate che non corrispondono all'uso moderno, come *amogliato* per *ammogliato*. Non si è infine intervenuti sulla punteggiatura, mentre l'uso delle maiuscole è stato modernizzato. Si ricorda poi che si sono mantenute le revisioni del traduttore, e si sono segnalate in neretto le parole e le frasi che questi lascia in spagnolo.

[1r]

In Fiorenza, città ricca e famosa d'Italia nella provincia che chiamano Toscana vivevano Anselmo e Lotario due cavalieri ricchi e principali e tanto amici che per eccellenza e antonomasia da tutti quelli che loro conoscevano erano chiamati i due amici. Erano ~~giovani~~ senza moglie e giovani di una medesima età e di medesimi costumi che il tutto era bastante cagione che questi due con reciproca amicizia si rispondessero. È ben vero che Anselmo era inclinato alquanto più a passatempi amorosi che non era Lotario il quale ~~si dilettaua~~ andava dietro a quelli della caccia. Però quando si presentava occasione lasciava Anselmo di correre a suoi gusti per seguire quelli di Lotario e Lotario lasciava i suoi per andar dietro a quelli di Anselmo. E di questa maniera andavan tanto aggiustate le ~~loro~~ volontà loro come che non si trovava orologio così bene concertato che andasse così bene/gli uguagliasse. Anselmo era innamorato fortemente di una donzella principale e bella di quella medesima città figliola di così buon padre et ella per se stessa era così buona che determinò (però con parere del suo amico Lotario senza il quale cosa nessuna si trattava) di domandarla per moglie al suo padre, e così pose in esecuzione e fu Lotario quello che portò l'imbasciata a quello che concluse il negozio tanto a gusto di suo amico il quale in breve tempo si vide posto nel possesso che desiderava. E Camilla restò tanto contenta d'haver guadagnato Anselmo ser suo sposo che non cessava di dar grazie

[1v]

al Cielo et a Lotario per merto di cui tanto bene gli era venuto. I primi giorni come tutti quelli delle nozze sogliono esser allegri frequentò Lotario come voleva la casa di suo amico Anselmo procurando di honorarla, festeggiarla e farvi quella allegrezza con tutti quei mezzi che gli fu possibile. Però, finite le nozze e quietata ormai la frequenza della visita e le congratulazioni cominciò Lotario a trascurare con particolar cura il frequentare la casa di Anselmo per parer a lui (come è regionevole e che paia a tutti quelli che son discreti) che non si devono visitare né ~~continuare~~ frequentare le case di quelli amici che ~~erano accasati~~ sono ammogliati della medesima maniera che quando erano sciolti. Benché ~~perché~~ la buona e vera amicizia non possa né deve esser

sospettosa in cosa alcuna, con tutto questo è tanto delicato l'honor del amogliato che par si possa offender anco dai medesimi fratelli nonché dagli amici.

~~Notò~~ S'accorse Anselmo della ritirata di Lotario e ne fece con lui lamenti grandi dicendoli che se egli havesse creduto che il pigliar moglie dovesse essere cagione di non conversar seco come egli soleva, che egli già mai non l'havrebbe presa et che se per la buona corrispondenza che tra lor due tenevano mentre egli non era legato avevano guadagnato così dolce nome come quello d'esser chiamati li due Amici

[2r]

che non permettesse che per volersi servire della circospettione e senza alcun'altra occasione che si perdesse così famoso ed agradabile nome; e che così lo supplicava (se però era lecito di tal termini di parlar si usasse tra di loro) che ritornasse ad esser patron di casa sua et a entrare et uscir di quella come faceva avanti assicurandolo che Camilla sua moglie non teneva altro gusto et altra volontà che quella che egli voleva che Lotario tenesse¹²⁶ e che per haver saputo ella ~~con quanto~~ come loro si amassero da dovero restava confusa adesso di vedere in lui tanta ritiratezza. A tutte queste et a altre molte ragioni che Anselmo disse a Lotario per persuaderlo ch'egli ritornasse come soleva a sua casa. Rispose Lotario con tanta prudenza, discrezione et avviso che Anselmo restò sodisfatto della buona intenzione di suo amico e restarono d'accordo che due giorni della settimana e tutte le feste Lotario andasse a mangiar con Anselmo e benché questo restasse così concertato tra lor due propose nondimeno Lotario di non far più di¹²⁷

¹²⁶ “Camila no tenía otro gusto ni otra voluntad que la que él quería que tuviese”, Camila non aveva altro piacere o altro desiderio di quello che egli voleva che avesse”: il soggetto di “tuviese” è Camila, non Lotario, come interpreta Bracciolini, mostrando comunque uno sforzo nella comprensione del testo. La traduzione francese di Oudin, Parigi, Jean Foüet, 1614, traduce correttamente: «... le supliant encore de croire que Camille sa femme, n'avoit autre contentment ny autre volonté que la sienne, & que sachant bien leur affection, ces façons de faire luy donnoient de l'estonnement, & de desplaisir» p. 435.

¹²⁷ La trascrizione parziale offerta da Mele nel saggio *Per la fortuna di cervantes in Italia nel Seicento*, cit., trascrive male, non leggendo il “di”, che introduce il secondo termine di paragone, e lasciando l'impressione che Bracciolini si sia perduto il senso della frase: “propuso Lotario de no hacer más de aquello que viesse que más convenía a la honra de su amigo, cuyo crédito le estaba en más que el suyo propio.”= “Lotario propose di non fare più di quello che vedesse che più conveniva all'onore del suo amico, il cui credito gli stava più a cuore del proprio.”, invece di “Propose non di meno Lotario di non far più quello che vedesse che conveniva all'honor di suo amico il cui credito gli premeva più che il proprio...”

quello che vedesse che conveniva all'honor del suo amico il cui credito gli premeva più che il proprio. Diceva egli, et diceva bene, che l'accasato al quale il Cielo haveva concesso moglie bella doveva tener tanto riguardoa che amici conduceva egli in sua casa come con quali

[2v]

amiche ella conversava, perché quello che non si fa né si concerta nelle piazze, nelle chiese e nelle feste pubbliche e nelle stazioni (le quali cose non tutte le credea devan negar alle lor moglie) si concerta e facilita in casa dell'amica, o della parente della quale si recava più soddisfazione. Diceva ancora Lotario che havenan necessità l'amogliati d'aver ciascuno qualche amico che l'avvertisse delle trascuragginini che egli commettesse nel suo procedere perché suol avvenire che per il giusto amore che il marito porta alla moglie, o non l'avvertisce o non lo dice per non darle disgusto che faccia o lasci di fare alcune cose e che il farle o non farle gli saria d'honore o di vituperio: del che essendo dall'amico avvertito facilmente podria rimediare al tutto. Ma dove si troverà amico tanto discreto tanto leale e vero come qui lo ricevea Lotario! Non lo so io per certo. Solo Lotario era quello che con tutta la sollecitudine et avvertimento, mirava per l'honore di di suo amico et procurava di decimare et accortare i giorni dell'appuntamento di ire a sua casa perché non paresse male al volgo ozioso e agli occhi vagabondi e maliziosi l'entrata di un giovane e ricco gentiluomo et bennato

[3r]

e di quelle qualità bone che egli pensava di possedere in una casa di una donna tanto bella come Camilla. Che posto che sua bontade e suo valore potesse por freno a tutte le lingue maldicenti tuttavia non voleva por in dubbio il suo credito né quello del suo amico. Et per quello il più delli giorni del concerto fatto si occupava et trattenenva in altre cose che gli dava ad intendere essere inescusabili, sí ché nelle querele dell'uno e nelle discolpe dell'altro, si passava ~~no~~ molta parte del giorno. Successe poi che in una volta che i due amici andavano passeggiando in un prato fuori della città, che Anselmo disse a Lotario queste o similianti parole. Io pensava, amico Lotario, che la mercede che Dio mi ha fatto in farmi nascer figlio di tali padri conforme furono li miei, il darmi non

con mano scarsa i beni così quelli che chiamano di natura, come quelli di fortuna, di non potere corrispondere con ~~aggradimento~~ gratitudine che arrivi al bene ricevuto e sopra tutto a quello che mi fece a darmi te per amico e Camilla per mia propria moglie due pegni che gli stimo se non in quel grado che io devo, almeno in quello che io posso. Nondimeno, con tutte queste parti con le quali gli huomini sogliono, e possono vivere contenti, vivo io il più dispettoso e il più scemunito huomo di tutto l'uni-

[3v]

verso mondo. Perché non so da che giorni in qua mi fatica e mi preme desio tanto strano e tanto fuori dell'uso comune degli altri, che io me ne voglio di me medesimo e mi incolpo¹²⁸ ... e procuro di tacerlo e celarlo da miei propri pensieri e così mi è stato possibile d'uscir fuori con questo segreto come se per industria io havessi procurato di dirlo a tutto il mondo. E poiché in effetto egli ha uscir alla piazza, voglio che sia in quella dell'archivio del tuo seno, tu confidato che con quello e con la diligenza che porrai come vero amico in darmi remedio, io mi vedrò presto libero dell'angoscia che mi cagiona e perverrà la mia allegrezza per la tua sollecitudine al grado che è pervenuto il mio discontento per la mia pazzia. Sospeso tenevano Lotario le parole di Anselmo e non sapeva in che haveva da parare così lungo preambolo e ancorché andasse volgendo nella sua imaginazione che sorta di desir potesse essere quello che travagliava tanto il suo amico, dette sempre molto lontano dal bianco della verità: et per uscir presto dall'angoscia che gli causava quella sospensione, gli disse che gli faceva particolare aggravio alla sua molta amicizia in andar mendicando e girando per dirli suoi più segreti pensieri poiché ~~teneva certo~~ poteva star sicuro che gli si poteva

[4r]

¹²⁸ Oudin: «... car depuis peu de temps en ça, je suis pressé d'un desir estrange, & si extravagant, que je m'estonne & me blasme tellment a par moy, que je voudrois quasi le taire, & le celer a mes propres pesées...» p. 437; Franciosini: «non so da quanti giorni in qua, mi dà fastidio, e pena, un desiderio sì strano, e differente da quello, che gl'altri soglion' avere, ch'io mi maraviglio di me stesso, e me stesso incolpo, e stando solo, tra me stesso m'adiro, e mi sforzo tacerlo, e celarlo a miei pensieri». Se Bracciolini e Oudin peccano di eccesso di sintesi, Franciosini è colpevole del contrario, in quanto raddoppia inutilmente l'espressione *a solas*, facendola diventare "stando solo, tra me stesso".

si poteva prometter di lui ogni buon consiglio, et ogni remedio possibile per effettuarlo. Così è la verità, rispose Anselmo, e con questa fiducia ti fo sapere o amico Lotario che il desio che mi travaglia è pensare se Camilla mia sposa è così buona e così perfetta come io penso e non posso integrarmi in questa verità se non provandolo in modo che la prova manifesti le qualità della sua bontà come il fuoco dimostra quelle dell'oro. Perché io tengo per mio credere o amico che non sia una donna più buona di quella che ella è o che non sia sollecitata e però che quella sola è forte che non si addoppia¹²⁹ alle promesse a presenti, alle lacrime, alle continue importunità de' solleciti fatti amanti. Perché chi vi ritrova di gradimento diceva egli che una donna sia buona se nessuno dice che sia cattiva? Chi e perché stia modesta quella donna alla quale non si dà occasione perché ella s'allarghi¹³⁰ e quella che ha mariti e sà che rievocandola egli nella prima scappata gli ha da levar la vita anzi quella che è buona per timore o per mancanza di luogo io non la voglio tenere in quella stima che io terrei una sollecitata e seguitata combattuta che restò con la corona della vittoria. Di modo che per queste ragioni e per molte altre ch'io ti potrei dire per accreditare e fortificare la opinione ch'io tengo, desidero che Camilla mia moglie passi per queste difficoltà, e si qualifichi¹³¹ nel fuoco di vedersi ricevuta e sollecitata da chi abbia tanto animo d'innamorarsi di lei, e se ella resterà, come io credo, con la palma di quella baattaglia, terrò io la mia ventura per incom-

[4v]

parabile. E potrò sempre dire che sta colmo il vacuo dei miei desideri e aggiungere che mi è toccata in sorte la donna forte della quale parla il savio e chi sarà quello che la

¹²⁹ Il dizionario di Cristóbal de las Casas traduce “doblar” con “addoppiare, adduare, doppiare”, e “doblado” con “doppio, geminato”. Franciosini è molto più preciso, e se Bracciolini se ne fosse servito avrebbe forse tradotto più propriamente: «*Doblarse*, significa piegarsi, o lasciarsi svolgere, ed acconsentire al parer altrui, e non seguir il suo».

¹³⁰ Cristóbal de las Casas propone per “soltar” le seguenti traduzioni: «districare, distrigare, largare, sbrancare, sciogliere scoccare, scrocicare, slargare, ispedire, spedire, spiccare». Franciosini invece «sciorre, liberare, lasciar andare».

¹³¹ Qui Bracciolini salta un verbo (*se acrisole*), ma traduce molto bene “quilate”, dal verbo “quilatar”, nel Las Casas “caratate”, cioè il purificarsi proprio di un diamante, che sarà la metafora usata da Lotario per definire Camilla. Franciosini traduce “acrisolar” con “purgare, affinar l'oro e l'argento in un crogiuolo”; la metafora sui materiali preziosi si mantiene, ma è chiaro che Bracciolini non usa il dizionario. Penso poi che malinterpreti “valor”, in questo caso probabilmente non “animo” nel senso di “coraggio”, ma “valore” nel senso di “rango”; di fatti il Las Casas traduce “valor” con “valore, momento”, quindi appunto peso e importanza. In effetti, perché la tentazione abbia senso, deve venire da parte di un uomo desiderabile, quindi, per i canoni dell'epoca, di rango compatibile, proprio come Lotario, che Anselmo vuol convincere alla prova. Oudin scioglie l'ambiguità, traducendo: «...des poursuittes de quelque personne qui ait assez de graces & de merite, pour l'obliger...».

troverà? O quando quello succeda roverso di quello ch'io penso con il gusto di vedere ch'io m'accerto nella mia opinione supporterò senza quella pena la quale di ragione potrebbe accusarmi così pericolosa esperienza e presupposto ch'alcuna cosa di quante tu mi dicessi contrarie al mio desiderio habbia ad esser d'alcuno momento per lasciar di porre in opera quel ch'io desidero. Voglio, o Amico Lotario, che tu ti disponga ad essere instrumento che lavori quell'opera di mio gusto che io ti darò commodità che tu lo possa fare senza lasciarti mancare tutto quello che io crederò necesario sollecitar una donna onesta, honorata, modesta e disinteressata. E muovemi, tra tutte le altre cose, a fidar in te questa tanto ardua impresa il credere che se da te è vinta Camilla non arriverà la vittoria a quell'angustia e rigore ma solamente a tener per fatto quello che si ha da far per buon rispetto e così non resterò io offeso più oltre che da desiderio e la mia ingiuria sarà nascosta nella virtù del tuo silenzio il quale io sono sicurissimo che ~~mentre~~ in quella parte che s'appartiene a me ha da esser estremo come quella della morte. Sicché se tu vuoi ch'io viva ~~da qui a~~ fino adesso tu

[5r]

hai da entrare in questa amorosa battaglia, non con tepidezza né con tardanza, ma con la premura e la diligenza che riesca il mio desiderio e con la confidenza che mi assicurami la nostra amicizia. Queste furono le parole che ~~a Lotario di~~ Anselmo disse a Lotario, a tutte le quali stette così ~~tanto~~ attento che **si no fueran las que quedan escritas que le dixo, no desplegó sus labios hasta que huvo cabado**¹³²; e vedendo che non diceva più, doppo che lo stette mirando un buon spazio, come se egli riguardasse altra cosa che non havesse più visto, e che le causasse admiratione, e stupore, gli disse. Non mi posso persuadere o amico Anselmo, che non sian burle quelle cose, che mi hai detto, che s'io havessi pensato che tu le havessi dette davvero non avrei consentito che tu passassi tanto avanti, perché non ascoltarti **preveniria tu larga arenga**. Senza dubbio, io immagino, o che tu non mi conosca, o che io non conosca te, ma ~~ei~~ è immaginazione falsa, perché so bene che tu sei Anselmo, e tu parimente sai che io son Lotario: il male è che io penso che tu non sei quell'Anselmo, che tu solevi essere, e tu devi ~~haver~~ esserti immaginato che ne tampoco io sia quel Lotario ch'io sono, poiché le cose che mi hai

¹³²

Sic.

dette, né sono da quell'Anselmo mio amico, né quelle che tu mi domandi s'anno da ricercare da quel Lotario che tu conosci. Perhécé i buoni amici hanno da provare i suoi amici, e valersi di quelli, come disse un poeta *usque ad Aras*¹³³, che vuole inferire, che alcuno si dovesse servir dell'amicizia contro Dio, e se tanto zelo hebbe dell'amicizia un gentile, quanto meglio è che l'abbia un cristiano, il quale sa che per cosa alcuna del mondo s'ha da perdere l'amicizia Dio¹³⁴?

[5v]

Y quando l'amigo tirasse tanto la barra, che ponesse da parte i rispetti del Cielo per andar dietro a quelli dell'amico, non ha ad essere per cose leggiere, e di poco momento, ma per quelle nelle quali ~~consistano~~ corra pericolo l'onore e la vita del suo amico; ma dimmi tu adesso Anselmo, quale di queste due cose tieni tu in pericolo perché io mi avventuri / arrischi a compiacerti, e fare una cosa tanto detestabile come tu mi domandi? Nessuna per certo, anzi, tu mi richiedi, per quel che ~~io~~ intendo / secondo il mio parere, che io procuri, e solleciti, di levarti l'onore, e la vita, e levarmela a me ancora, perché se

¹³³ L'espressione *amicus usque ad aras*, utilizzata da Cervantes anche in altri luoghi (la commedia *El gallardo español* e l'intermezzo *El Viejo Celoso*) merita un breve approfondimento. La frase, ai tempi di Cervantes ormai di uso proverbiale e generalizzato, si trova in un aneddoto dei *Moralia* di Plutarco, in cui Pericle risponde ad un amico che gli chiede di mentire per lui in tribunale: «μέχρι τοῦ βωμοῦ φίλος εἰμί», cioè «ti sono amico fino all'altare», tradotto in latino *usque ad aras amicus sum*: nei tribunali attici infatti la procedura di giuramento si compiva toccando l'altare, equivalente pagano del giuramento sulla bibbia dei paesi protestanti. Il significato della frase dunque è chiaro già a partire dalla fonte greca, ed è che l'amicizia umana non deve violare il rispetto dovuto agli dei. L'aneddoto passa da Plutarco a Gellio (*Noctes Atticae*), e la frase di Pericle prende una forma più generale e sentenziosa, probabilmente già tramandata in questa forma da Teofrasto: «δεῖ μὲν συμπράττειν τοῖς φίλοις, ἀλλὰ μέχρι τῶν θεῶν» (bisogna infatti essere solidali con gli amici, ma nel rispetto degli dei). Ma è probabile che la fonte di Cervantes, che pure, come si vede nel testo, attribuisce il detto ai "gentili", non fosse Gellio, né tantomeno Plutarco, bensì Erasmo, che nei suoi *Adagia* riprende il detto di Pericle, scusandosi se si tratta di una sentenza di un personaggio famoso e non di un detto popolare. Lo rende in latino proprio nella forma: *usque ad aras amicus sum*; non dimentica di citare come fonti Plutarco e Gellio, e come d'uso aggiunge al proverbio una spiegazione, molto simile a quella qui fornita da Lotario, che chiarisce come sia nostro dovere essere fedeli agli amici, ma senza mancare di rispetto agli dei: *ne numinis reverentiam violemus*. La presenza di questo detto nelle opere di Cervantes, e in particolare nel *Curioso Impertinente*, proprio nella forma e col significato proposti da Erasmo, potrebbe costituire un elemento a favore delle teorie che vedono celata in questa novella la lezione del tutto erasmista che violare il libero arbitrio del prossimo (come fa Anselmo nei confronti di Lotario e Camila) è peccato mortale. (Per le informazioni qui riportate cf. G.L. Hendrickson, *Amici usque ad Aras*, in "The Classical Journal", n° XLV, 8, Maggio 1950, pp. 395-397; A. Ramírez Araujo, *Usque ad aras amicus. Un adagio glosado por Cervantes*, in "Hispanic Review", n°XXII, 3, Luglio 1954, pp. 224-227).

¹³⁴ È chiaro che nello spagnolo si dice che per nessuna "amicizia" umana si deve perdere quella di Dio. Il Francese non aiuta, traducendo molto liberamente e sopprimendo questa frase.

io ho da procurar di torti l'honore, chiaro sta che io ti leverò anco la vita; poiché l'uomo senza honore è peggio che un morto, et essendo io lo strumento, come tu vuoi ch'io sia, di tanto tuo male, non vengo a restar disonorato e per medesimo conseguente senza vita? Ascolta amico Anselmo e ~~habbia~~ porta pazienza di non rispondermi insino che io non habbia finito di dirti quello che mi si presenterà intorno a ciò che ti ha dimandato il tuo desiderio, che ci resterà tempo che tu mi replichi et io ti ascolti. Mi piace quel che tu domandi, rispose Anselmo, e Lotario seguitò dicendo. Mi pare o Anselmo, che tu ~~tenga~~ habbia adesso l'ingegno tuo simile a quello de' mori, ai quali non si può dare ad intendere l'errore di sua secta con l'alligatione della Santa Scrittura, né con ragioni che consistano in speculazioni dell'intendimento, né che vadano fondate negli articoli della fede ma che gli si hanno da produrre esempi palpabili, facili, intellegibili, dimostrativi, indubitabili, con dimostrazioni matematiche, che non si possono negare, come quando si dice se di due parti eguali, ne leviamo parti eguali

[6r]

anche quelle che restano sono parti uguali. E quando questo non intendono con parole, come effettivamente non l'intendono, hassi loro adimostrar con le mani, e porselo davanti agli occhi, e anco con tutto questo non è bastante alcuno a persuader loro le verità della mia sacra religione. E questo medesimo termine, e modo mi converrà usar teco, perché il desiderio, che ti è venuto, va tanto sviato, e tanto fuori di tutto quello che tiene ombra di ragionevole, che mi pare che habbia ad essere tempo buttato quello, che scemperò in darti ad intendere la tua semplicitade, ~~alla quale~~ che per adesso non gli voglio dare altro nome; e ancora sto per lasciarti stare nella tua pazzia, in pena del tuo mal desiderio, ma non mi lascia / permette che io mi serva di questo rigore l'amicizia he io professo, la quale non consente che ti ~~lasci~~ abbandoni ritrovandoti in tanto manifesto pericolo di perderti. E perché tu lo veggia chiaro, dimmi Anselmo, ~~tu~~ non mi hai tu detto che io ho da sollecitare una ritirata¹³⁵? Persuadere a una onesta, offrire a una disinteressata, servire una prudente? Sì che tu me l'hai detto. Hora se tu sai, che tu possiedi una moglie ritirada, honesta, disinteressata e prudente, che ~~vui tu più~~ cerchi?

¹³⁵ Il vocabolario de Las Casas propone per "retirar" "ritirare, ritrarre, scostare". Franciosini per "retirado" propone "ritirato, solitario".

E se tu pensi che di tutti gli assalti, che io gli darò habbia da restar vittoriosa, come rimarrà senza dubbio, che meglio titoli pensi tu di dargli da poi di quegli che ella tiene adesso? **O qué será más después de lo que es agora? O esche** tu non la tieni per quel che dici, o tu non sai quel che tu ti domandi; e se tu non la tieni per quel che tu dì, perché vuoi provarlo, e non fai più tosto di lei, come cattiva, quel che ti viene in pensiero?

[6v]

ma se è tanto buona come tu credi, impertinente cosa è fare esperienza della medesima verità, poichè doppo che sarà fatta ha da restar con **l'estimación** che prima teneva. Si che è ragion concludente, che il tentare le cose delle quali può succedere più tosto danno che utile, è da giudizi senza discorso¹³⁶, e temerarj¹³⁷. E particolarmente quando si voglion tentar quelle alle quali non son forzati né sospinti, e che di molto da lontano veggon discoperto che il tentarle è manifesta pazzia. Le cose dificultose si tentano per Iddio, per il mondo, o per amendue; quelle che si ~~affrontano~~ **acometon** ~~tentare~~ per Dio son quelle che **acometieron** i santi, **acometiendo a vivir** vita di angeli in corpi humani; quelle che si **acomettono** per rispetto del mondo sono di quegli che passan per tanta infinità d'acque, o per tanta diversità di paesi, per tanta stranezza di genti per acquistare questi che chiamano i beni della fortuna; e quelle che si intentan per Dio e per il mondo insieme son quelle da valorosi soldati che veggendo nel contrario aperto appena tanto spazio tanto è quello che può fare una rotonda palla di artiglieria, ponendo da parte ogni timore senza far discorso né **advertir**¹³⁸ **al** manifesto pericolo, che gli minaccia, levati a volo dall'ali del desiderio di combattere per la lor fé, per la lor natione, per il lor principe¹³⁹, si mettono / gettano intrepidamente per mezzo di mille contrapposte morti che gli stanno aspettando. E queste cose sono quelle che si sogliono intraprendere et è glorioso honore e utile il tentarle, ancorché sien tanto piene di inconvenienze e pericoli.

¹³⁶ Manca nel Las Casas.

¹³⁷ Las Casas "temerario"

¹³⁸ Las Casas: Advertir = attendere, avedere, avertere, avvertire, avvertiscere, guardare scorgere. Franciosini "avvertire, avvisare"; Oudin: «On entreprend ordinairement les choses difficiles pour l'amour de Dieu, pour l'amour du monde, ou pour pous les deux ensemble. Celles qui se font pour l'honneur de Dieu, sont comme celles des saints, qui faisoient une vie d'Ange estant revestus de corps d'hommes. Celles qui se font pour l'amour du monde...» (p. 443s) traduce quindi "acometer" come "entreprendre" o "faire".

¹³⁹ In effetti sta parlando un fiorentino, che non risponde a un "rey", bensì a un principe. Bracciolini compie qui una traduzione culturale in miniatura.

Ma quelle che tu dici di voler intraprendere e porre in opera, né ti hanno da guadagnare gloria con Dio, né beni della fortuna, né fama con gl'huomini.

[7r]

Perché posto che ti riesca ogni cosa prosperamente come tu desideri, e cerchi, non per questo hai da rimanere più gonfio, più ricco, e più honorato di quello che tū sei adesso; e se ti succede il contrario, l'hai da veder nella maggior miseria, che immaginarsi si possa. Perché allora non ti ha da portare utilità alcuna ~~nessuna~~ il pensare che ~~nessuno~~ persona non sappia la disgrazia che ti è accaduta, perché basterà ~~che~~ per affliggerti, e **deshazerte**¹⁴⁰, che tu medesimo ne sia consapevole. E per **confirmation** di questa verità voglio dirti una ottava, che fece il famoso poeta Luis Tansilo¹⁴¹, nel fin della sua prima parte delle Lacrime di San Pietro :

Cresce il dolore e cresce la vergogna
in Pietro quando il dì spunta in oriente
e benché non vegga appresso di sé alcuno, si vergogna
di sé medesimo perché sapeva d'aver peccato,
perché ~~in~~ un magnanimo petto non solo ~~deve~~ si vergognarsi
se da alcuno è guardato
ma si vergogna ancora quando egli erra
se ben non vede altro che cielo, e terra¹⁴².

Sicché con la secretezza non ti si leverà il disgusto, anzi ti converrà pianger continuamente ~~e lacrime di sangue saranno!~~ **Lacrime di sangue si no lacrimas de los ojos, lagrimas de sangre del corazón**, come le piangeva quel semplice dottore che ci narra il nostro poeta, il quale fece la prova del vaso, che con migliori ragioni scusò di non farla il prudente Rinaldo, e benché quella sia finzion poetica, ha nondimeno raccolti in sé secreti morali, degni d'essere advertiti, intesi e imitati. Ma perché io mi persuada che con quello che desso io son per dirti, tu devi venire in conoscimento del grande errore, che tu vuoi commettere, dimmi un poco Anselmo

¹⁴⁰ Franciosini propone una buona traduzione per “deshazerse”, «disfarsi, consumarsi, affliggersi», altro indizio che Bracciolini non conosceva il dizionario.

¹⁴¹ È interessante notare che Oudin non traduce il Tansillo, saltando completamente da “Y para confirmación”, all'ultimo verso della citazione: “si bien otro no ve que cielo, y tierra”.

¹⁴² È interessante che qui Bracciolini compia una retroversione dallo spagnolo di Cervantes all'italiano, senza ricorrere ai versi del Tansillo, che, come si è visto sopra, sono diversi: «Crebbe il dolore, e crebbe la vergogna/ nel cor di Pietro all'apparir del giorno,/ e benché non vegg'altri, si vergogna/ di sé medesimo, e di ciò d'intorno:/ ch'a magnanimo volto non bisogna/ la vista altrui per arrossir di scorno:/ Ma di sé si vergogna talor, ch'erra/ se ben no'l vede altro, che cielo, e terra».

[7v]

se il cielo o la tua buona sorte, t'havesse fatto signore, e legittimo possessore d'un finissimo diamante, la bontà e qualità del quale fosse approvata e celebrata da quanti gioiellieri l'havessero veduto, e che tutti a una voce, di comun parere dicessero che arrivasse, di qualità bontà e finezza, a quanto mai si potesse estendere la naturalezza di tal pietra, e tu medesimo credessi così, senza sapere altra cosa in contrario, sarebbe poi egli giusto che ti venisse in pensiero di pigliare quel diamante, e porlo fra l'incudine e il martello, e quindi a ~~para~~ tutta forza di braccia, e di colpi, provar se è così duro, e così fino, come dicevano i gioiellieri? Ma più oltre; se tu mettessi in opera questo pensiero, e la pietra resistesse a così sciocca esperienza, non per questo gli potresti tu aggiungere maggior valore né ~~più~~ maggior fama. E se si rompesse, cosa che potria succedere, non si perderebbe ~~egli il tutto~~ ogni cosa? Sì per certo, restando solo al suo padrone l'essere stimato da tutti per uno semplice. Hora fai pensiero, o amico Anselmo, che Camilla sia finissimo diamante, così in tua estimatione, come in quella degli altri, e che non è ragione di metterla in contingenza che si spezzi, poiché (se ben si può credere sicuramente che habbia da resistere) non può acquistar maggior valore di quello che tiene adesso, e se mancasse, e non facesse resistenza, considera fin d'adesso, come tu resteresti senza lei, e con quanta ragione ti potresti lamentare di te medesimo, per essere stato causa della sua e tua perdizione. Avverti, che non si trova nel mondo gioia che tanto vaglia, quanto la donna casta, et honorata, e che tutto l'honor della

[8r]

donna consiste nella buona opinione, che di quella si tiene, e poiché quella di tua moglie è tale che arriva all'estremo della bontà, ~~e~~ sì come tu sai, perché cerchi di mettere questa verità in dubbio? Mira bene, o amico, che la donna, è animale imperfetto, e che non gli s'hanno da mettere imbarazzi dove ella possa inciampare, e cadere, ma levarglieli, e spianargli il camino da qualsivoglia inconveniente perché senza ~~peso~~ gravezza possa correr leggiera a guadagnare la perfectione, che gli manca, la quale consiste, nell'esser virtuosa. Raccontano i naturali, che l'ermellino è un animaluccio,

che ha una pelle bianchissima, e che quando i cacciatori gli vogliono pigliare, usano questo artificio, che sapendo la strada per la quale suol passare¹⁴³, l'imbrattano col fango, e dipoi adocchiamdolo, gli danno la caccia verso quel luogo. E così come/quando l'ermellino arriva al fango, si ferma e si lascia prendere e imprigionare, **a trueco**¹⁴⁴ per non passar per la mota, e perdere e insucidare la sua bianchezza, che la stima più della libertà e della vita. L'onesta e casta donna è un ermellino, et è più che la neve bianca e limpida la virtù dell'onestà, e chi vuole che ella non la perda anzi la conservi, ha da usare altro stile differente di quello che si tiene con l'ermellino, perché non gli ha da poner avanti al fango de' regali e servizi degli importuni amanti, perché forte, et anco severa fuori, la donna non ha tanta virtù e tanta forza naturale che possa per sé medesima calpestare e passare per quegli ostacoli, et è necessario levarglieli, e porgli d'avanti la

[8v]

limpidezza della virtù, e la bellezza che racchiude in sé la buona fama, è medesimamente la donna come uno specchio di cristallo rilucente e chiaro, però è sottoposto ad appannarsi et ad oscurarsi con ogni poco d'alito che lo tocchi; si deve usare con le donne lo stile, che si usa con le reliquie, che si adorano e non si toccano. S'ha da guardare, e stimare la donna buona come si guarda e si stima un giardino, che è pieno di fiori e rose, il padrone del quale non consente che nessuno lo passeggi, e maneggi, basta che da lontano, e per entro le verghe del ferro si goda della sua fragranza, e bellezza. Finalmente io voglio dirti alcuni versi, che mi son venuti adesso alla memoria, che gli ho intesi in una comedia moderna, e mi par che faccino al ~~nostro~~ proposito di quel che noi andiamo discorrendo. Consigliava un prudente vecchio un padre d'una fanciulla, che non la facesse praticar molto, gli avesse cura, la tenesse serrata, e tra l'altre ragioni gli disse queste:

¹⁴³ Lacuna: Bracciolini non traduce la coordinata "y acudir".

¹⁴⁴ Las Casas: "baratto, cambio, scambio". Sarebbe "a costo di non passare per il fango". Franciosini propone la traduzione dell'espressione «atruoque, o à trueco de = per non, e talvolta significa a posta, in questo senso: a posta di un scudo in più, o manco non vo lasciar di comprar una cosa buona; può anche significare in cambio di, in luogo di, e si usa avverbialmente».

è di vetro la donna, pero si deve provare se si può rompere o no, perché potrebbe essere ogni cosa, et è più facile il rompersi, e non è **cordura**¹⁴⁵ porsi a pericolo di rompere, quello che non si può mettere insieme. In questa opinione stanno tutti, et a me pare fondata con ragione, perché se si trovassero delle Danae in questo mondo, vi si troverebbero anche delle piogge d'oro.

[9r]

Quanto fino a qui ti ho detto Anselmo, è tutta parte che tocca e s'appartiene a te, onde è bene che tu senta qualche cosa che faccia anco per me, e s'io son troppo lungo, perdonami, perché così ricerca il labirinto donde tu sei entrato e dove tu vorresti ch'io ti seguitassi. Tu mi tieni per amico, e cerchi di tormi l'onore, cosa che è contro tutta l'amicizia, e non solo pretendi questo, ma anco procuri ch'io lo levi anco a te. Che tu cerchi levarmi l'onore è chiarissimo, poiché quando Camilla vegga ch'io la sollecito, sì come tu mi richiedi, certo è che ella mi ha da tenere per uomo senza honore, e che stimi poco la buona fama, poiché io intraprendo e fo una cosa tanto fuori di quello che è l'esser che sono, e la tua amicizia mi obbliga ad esser. Che tu cerchi ch'io te lo levi a te, non ci è dubbio, perché vedendo Camilla, ch'io la sollecito, ha da pensare che io habbia visto in lei alcuna leggerezza, che mi porga ardire di scoprirle il mio cattivo desiderio, e tenendosi per disonorata, s'appartiene a te come a cosa tua, il suo come il tuo disonore. E di qui nasce quello che comunemente si pratica, che il marito della moglie adultera ancorché egli non sappia, e non habbia dato occasione che la sua moglie non sia quello che dovrebbe essere, e non sia parimenti stato in sua mano nella sua diligenza, e poco riguardo l'ostare alla sua disgrazia, nondimeno lo chiamano, e

[9v]

lo nominano con nome di vituperio, e di viltà, e in una certa maniera lo mirano quelli che sanno la sceleratezza della sua moglie con occhio di disprezzo, in cambio di riguardarli con occhio di compassione, credendo, che non per sua colpa, ma per il gusto della sua cattiva compagna, si ritrova in quella disgrazia. Però io voglio dirti ~~la ragione~~

¹⁴⁵ Manca nel Las Casas; per Franciosini "prudenza, saviezza".

~~con~~ la perché con giusta ragione è disonorato il marito della cattiva moglie, ancorché egli non sappia, quel che passa, né tenga colpa, né sia stato parte, né dato occasione, perché ella commetta l'errore. E non ti venga in fastidio lo starmi a sentire, perché tutto ridondarà in util tuo. Quando Dio creò il nostro primo padre nel giardino terrestre, dice la Divina Scrittura che infuse Dio il sonno in Adamo, e che stando dormendo le levò una costa del lato sinistro, dalla quale formò la nostra madre Eva, e così come Adamo si svegliò, e la ~~guard~~ rimirò, disse egli: è carne della mia carne et osso del mio osso, e Dio disse: per questa ~~non resterà~~ lascerà l'huomo il padre e la madre, e saranno due in una carne sola medesima, et allora fu istituito il divino sacramento del matrimonio, con tali nodi, che la morte sola può discioglierli, e tiene tanta forza e virtù questo miracoloso sacramento, che fa che due differenti persone, siano una medesima carne e negli accasati, che son buoni, fa anco di più

[10r]

che se ben son due alme, non hanno però se non una sola volontà, e di qui viene che come la carne della moglie è una medesima con quella del marito, le macchie che cadono in essa, o i difetti ch'ella si procura, redondano ancora nella carne dello sposo, benché egli non habbia dato, come s'è detto, occasione per quel danno. Perché sì come il dolore del piede o di qualsivoglia altro membro del corpo humano lo sente tutto il corpo, per esser tutto di una medesima carne, et il capo sente il danno d'un ossicello, senza essere stato causato da lui. Così il marito partecipa del disonore della moglie per essere di una medesima carne con essa. E come l'honore, il disonore del mondo, **sean todas**, e naschino di carne e di sangue, e quelle della cattiva moglie siano d'un medesimo genere, è necessario che ~~ne~~ al marito gli resti parte di essi, e sia tenuto per disonorato senza che egli lo sappia. ~~Onde tu~~ puoi advertir ~~molto bene~~ Anselmo al pericolo, che ti metti in voler turbare la riputazione, nella quale vive la tua buona moglie. Guarda per quanto vana, e impertinente curiosità, cerchi rimescolar gl'umori che adesso stanno quieti nel petto della tua casta sposa. Mira con quel che tu avventuri a guadagnare è poco, e quel che tu puoi perdere sarà tanto, che io lo ~~voglio~~ lascio ~~are~~ nel tuo estremo, perché mi mancan parole per poterlo

[10v]

ingrandire. Però se tutto quello che si è detto non basta a muoverti dal tuo mal proposito, tu puoi ben ritrovare altro istrumento per fabbricare il tuo disonore, e la tua disavventura, che io non penso d'esser quello, ancor che per questo io perdessi la tua amicizia, che è la maggior perdita ch'io possa immaginarmi. Tacque in dir questo il virtuoso, e prudente Lotario, e Anselmo restò tanto confuso, e cogitabondo, che per buono spazio non gli poté rispondere parola. Però in fine gli disse: con l'attenzione, che mi hai visto ho ascoltato o amico Lotario quanto hai voluto dirmi, e nelle tue ragioni esempi e comparazioni ho visto la molta discrezione che tu possiedi, e l'estremo della vera amicizia che tu guadagni, et io medesimo veggio, e confesso, che se io non seguito il tuo parere, e vò dietro il mio, vò fuggendo del bene, e corro al male. Pesupposto questo tu hai da considerare, ch'io patisco adesso una infermità che sogliono patire alcune donne, alle quali viene voglia di mangiar la terra, il gesso, o il carbone, ed altre cose peggiori, schifose anco a vederle, non che a mangiarle. Sì che fa di necessario servirsi di alcun artificio perché io sani, e questo si potrebbe fare con facilità pur che tu cominci, benché fiaccamente e fintamente, a sollecitar Camilla, la quale non ha da esser tanto fragile che ai primi incontri cada a terra la sua honestà, e con questo principio solo io rimarrò contento, e tu havrai compiuto quel che devi nella nostra amicizia, non solamente dandomi la vita, ma persuadendomi ancora di non vedermi senza honore.

[11r]

E tu sei obbligato a far questo per una ragion sola, la quale è che ~~restando io deter~~ avendo io deliberato di porre in pratica questa prova, non hai tu da consentire, che io dia parte della mia pazzia ad altra persona, con la quale potrei forse avventurare l'honore, che tu procuri che io non perda, e quando il tuo non stia nel punto che deve nell'intenzion di Camilla mentre tu la solleciti, importa poco o niente, poiché in breve tempo vedendo in lei la integrità, che noi speriamo, le potrai dire la pura verità del nostro artificio, con che il tuo credito appresso di lei ritornerà al suo primo stato. Onde arrisicando tu così poca cosa, e potendosi con questo rischio darmi tanto contento, non dovresti lasciar di farlo, benché ti si ponessero d'avanti inconvenienti maggiori, poiché come ho detto, pur che tu cominci, io darò per conclusa la causa. Vedendo Lotario la

risoluta volontà d'Anselmo, e non sapendo più che esempi addurli, né che ragioni dimostrargli, perché egli non la seguitasse, e vedendo che gli minacciava che darebbe conto ad altri del suo cattivo pensiero, per evitar maggior male, determinò di contentarlo, e di far quello che gli domandava, col proposito et intenzione di guidare quel negozio in maniera che senza alterare i pensieri di Camilla restasse Anselmo soddisfatto. E così le rispose, che non comunicasse quel suo desiderio ad altri, che egli pigliava sopra le sue spalle quell'impresa, la quale egli havrebbe cominciato quando più gli piacesse. Abbracciollo Anselmo con tenerezza, et amorosamente, e gradí la sua offerta, come se alcuna gran mercede gli avesse fatto e restaron d'accordo trà loro, che il giorno seguente

[11v]

si cominciasse l'opera, che egli le darebbe luogo e tempo di poter parlare a solo a sola a Camilla, e insieme le darebbe denaro e gioie, da potergli offrire e presentare. Lo consigliò a fargli delle serenate, componer versi in sua lode, e che quando Lotario non volesse pigliar quel travaglio di farli, egli stesso li comporrebbe. A tutto si offerse Lotario, ma con diversa intenzione che Anselmo pensava, e con questo appuntamento andarono a casa d'Anselmo, dove trovarono Camilla, che stava aspettando con grande ansietà e travagli il suo marito, perché quel giorno tardi ritornava più dell'ordinario. Lotario se ne andò a casa sua, et Anselmo restò nella propria, tanto contento quanto era penseroso Lotario, non sapendo che strada pigliare per uscire bene da quell'impertinente negozio. Però in quella notte pensò il modo che terrebbe per ingannare Anselmo, senza offender Camilla, e l'altro giorno andò a mangiar col suo amico, e fu ben ricevuto da Camilla, la quale lo riceveva, e regalava¹⁴⁶ con particolare volontà, per ser certa del buon volere che gli portava suo marito. Finirono di mangiare, si sparcchió la tavola, e Anselmo disse a Lotario, che restasse lì con Camilla, intanto che egli andava fare un negozio, e che fra una hora e mezzo ritornerebbe. Camilla lo pregò che non si partisse, e Lotario gli offresse d'accompagnarlo, ma fu vano, anzi sforzò Lotario restare et aspettarlo, mostrando d'havere a discutere seco cosa di grande

¹⁴⁶ Las Casas: regalar = vezzeggiare. Franciosini: ragalar = presentar, accarezzar, far feste o carezze, ma Bracciolini sceglie di fare un calco dallo spagnolo: siamo davanti a un altro indizio di mancanza dell'uso dei vocabolari.

importanza. Disse anco a Camilla che non lasciasse solo Lotario finché egli tornasse. In questo egli seppe così bene fingere la necessità, o sciocchezza della sua assenza che nessuno si sarebbe potuto dare ad intendere che fosse stata simulazione. Partì Anselmo, e restarono soli alla mensa Camilla e Lotario,

[12r]

perché ~~tutta~~ l'altra gente di casa era via tutta a mangiare. Veddesi posto Lotario **en la estacada**¹⁴⁷ che il suo amico desiderava, et con l'enemico d'avanti, che poteva vincer con la sua bellezza uno squadrone di cavalieri armati, o potete considerare se Lotario haveva ragione a temere. Però quello che egli fece fu porre il gomito sopra il braccio della sedia et appoggiare la gota nella mano aperta, e domandando perdono a Camilla del poco rispetto disse che desiderava riposare un poco intanto che Anselmo tornasse. Rispose Camilla che riposerebbe meglio nel letto, che sù la sedia, e così lo pregò che se ne andasse a dormire su quello. Non volle Lotario, e ristò a dormire in su la sedia finché tornò Anselmo, il quale come trovò Camilla nella sua camera, e Lotario addormentato pensò d'haver tardato tanto che havessero già havuto tempo di parlare, e di dormire, e non vedeva l'ora, che Lotario si svegliasse, per poter uscir fuori, e dimandargli della sua avventura. Tutto successe secondo il suo desiderio: si destò Lotario, uscirono di casa, e così gli domandò quello che egli deseava. Rispose Lotario, che non gli era parso bene che la prima volta si scoprisse del tutto **affatto**, e che così non havea fatto altra cosa che lodar Camilla di bella, dicendole che in tutta la città non si trattava d'altra cosa, che della sua bellezza, e della sua discrezione, e che questo l'era parso buon principio per andar guadagnando la sua volontà, e per disporla che un'altra volta lo ascoltasse con gusto: servendosi in questo quell'artificio che usa il demonio quando cerca di **guadagnare** ingannare alcuno che **está puesto en atalaya de mirar por si**, che si trasforma in angel di luce essendo egli di tenebre, e pone d'avanti apparenze buone, et al fin discopre chi egli è, et ha l'intento suo, se nel principio non è discoperto l'inganno suo.

¹⁴⁷ Con l'aiuto del vocabolario del Franciosini avrebbe potuto tradurre "messo alle strette", partendo dal significato di "estacada" che è "steccato, chiusa di legni che si fa per proibir l'entrata".

[12v]

Tutto questo contentò moltissimo Anselmo, e disse che ciascun giorno porrebbe la medesima comodità, ancorché non uscisse di casa, perché in essa s'occuperebbe di cose che Camilla, non potesse venire in cognitione del suo artificio. Successe poi che passarono molti giorni, che senza dir Lotario parola a Camilla, rispondeva ad Anselmo¹⁴⁸, che gli parlava e che giamai haveva potuta cavar da lei una picciola dimostrazione di venire in cosa alcuna, che fusse cattiva, né anco dava un minimo segnale di speranza, anzi che lo minacciava, che se egli non si levava da quel cattivo pensiero, lo farebbe sapere a suo marito. Bene esta, disse Anselmo, insinqui Camilla ha fatto resistenza alle parole, è mestiere adesso veder come ella resista all'opere. Io ti darò domani duemila scudi d'oro, perché tu glie l'offerisca, e anco tu gli li dia, e te ne darò altrettanti perché tu comperi delle gioie **con que cevarla**, che le donne sogliono essere affettionate, e particolarmente se son belle, per caste che esse siano, a questo di andare adornate e attillate, e se ella resiste a questa tentazione, io resterò soddisfatto, e non ti darò più fastidio. Rispose Lotario che già che egli aveva iniziato, condurrebbe a fine quella impresa, posto che egli sapea che risulterebbe stracco e vinto. L'altro giorno ricevè li 4^{mila} scudi e con essi 4^{mila} confusioni, perché non sapeva che dirgli per mentir di nuovo, però in effetti determinò di dirgli che Camilla stava tanto dura ai presenti, et alle promesse, come a le parole, e che non gli restava d'affaticarsi più perché tutto il tempo **se gastava en balde**. Ma la sorte che guidava le cose di altra maniera ordinò che, havendo Anselmo lasciati soli Camilla e Lotario, come l'altre volte era solito, si inserrò in una stanza, e per il

[13r]

bucu della chiave stava guardando et ascoltando quel che quei due trattavano, e vedde che in più di mezz'hora Lotario non disse ne pure/ anco una parola a Camilla, ne anco gli avrebbe parlato se fussero stati insieme un secolo; e gli venne in persiero che quanto Lotario gli haveva detto delle risposte di Camilla, era tutta finzione e falsità. E per vedere se era così, uscì dalla stanza, e chiamando Lotario da parte, gli domandò che nove haveva, et di che tempera era Camilla. Lotario rispose che non pensava di dargli

¹⁴⁸ Corregge con *Anselmo* un *Lotario* sottostante.

più tentativi in quel negozio, perché rispondeva tanto aspramente e ~~con tanta~~ acerbamente, che non gli bastava l'animo di tornare a dirle cosa alcuna. Rispose Anselmo, ah Lotario Lotario, e quanto mal corrispondi a quel che mi devi, et al molto ch'io ti confido. Adesso ti sono stato mirando per il luogo che concede l'entrata di questa chiave, et ho visto che non hai detto parola a Camilla onde io mi dò ad intendere, che tu gli habbia a dire ancora le prime, e se ciò è vero, come è senza dubbio, perché mi inganni? O perché cerchi di levarmi con la tua industria i mezzi ch'io potria trovare per conseguire il mio intento? Non disse più Anselmo, però bastò quel che havea detto per lasciar confuso, e corrivo Lotario. Il quale, pigliando quasi per punto d'honore, l'essere stato trovato in bugia, giurò ad Anselmo che da quel momento avanti pigliava tanto al suo carico il contentarlo, e non dirgli il falso (**cual lo veria si con curiosidad lo espiase**) come l'havrebbe veduto, come se con curiosità l'havesse cercato, se bene non era di bisogno usar diligenza alcuna, perché egli pensava di porne tanta in soddisfarlo, che gli leverebbe ogni sospetto. Gli credé Anselmo, e per dargli comodità più sicura, e meno **sobresaltada**, determinò di assentarsi da casa sua per otto giorni, andando ad una di un suo amico che stava in villaggio non lontano dalla città, con il quale concertò che mandasse a chiamare, **con muchas veras**, per haver occasione con Camilla della sua partenza.

[13v]

O disgraziato et imprudente Anselmo, che è quel che tu fai? Che vai tu cercando? Che ordini dai tu? Mira che fai contro di te medesimo, cercando il tuo disonore, et ordinando la tua perdizione. È buona la tua moglie Camilla, la possiedi tranquillamente e quietamente; ~~alcuno~~ nessuno **sobresalta** il tuo gusto, i suoi pensieri non escono fuori delle ~~per~~ mura della tua casa, tu sei il suo cielo in terra, il bianco dei suoi desideri¹⁴⁹, la misura **por donde mide** la sua volontà, aggiustandola in tutto e per tutto con la tua, e con quella del Cielo. Onde **si la mina** del suo honore, bellezza, honestà, e modestia, ti dà senza alcun travaglio tutta la ricchezza che tu possiedi, e tu puoi desiderare, perché cerchi **ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas, de nuevo**, e mai visto tesoro, ponendoti a pericolo, che tutta venga abasso poiché infine si sostenta sopra i deboli

¹⁴⁹

Lacuna: Bracciolini non traduce "el cumplimiento de sus gustos".

appoggi d'una ~~fragile~~ fiacca naturalezza, mira che quel che v`a cercando l'impossibile manca/ è giusto che gli si neghi il possibile, come l'ha detto meglio un poeta dicendo:
Cerco nella morte la vita/ nell'infermità la salute/ nella prigione la libertà/ **en lo cerrado salida**/ nel traditor lealtà/ però la mia sorte dalla quale/ io mai aspetto alcun bene/ ha stabilito col cielo/ che da poi che io chieggio l'impossibile/ il possibile ancora non mi sia dato¹⁵⁰.

Partì ~~Arrivò~~ il giorno seguente Anselmo per il villaggio, lasciando detto a Camilla, che il tempo che egli stesse lontano, verrebbe Lotario ad haver cura di casa sua, e a mangiar con lei, e che ella si pigliasse pensiero di trattarlo come la sua propria persona. S'afflisse Camilla, come donna discreta et honorata, dell'ordine che suo marito gli lasciava, e dissele, che avvertisse che non stava bene, che nessuno stando lui lontano occupasse la sedia della sua mensa, e se lo faceva, per non persuadersi, che ella sapeva governare la sua casa, che provasse per quella volta, e verrebbe per esperienza, che anco per maggiori maneggi era bastante. Anselmo replicò che

[14r]

quella era la sua volontà, e che a lei non toccava di far altro che abbassare la testa et obbedire. Camilla disse che così farebbe, ancorché contro la sua voglia. Si partì Anselmo, e l'altro giorno venne a casa sua Lotario, dove fu ricevuto da Camilla con amorosa et honesta accoglienza; la quale mai si messe in parte dove Lotario la potesse veder sola, perché sempre andava circondata da suoi servi e serve, e specialmente da una donzella chiamata Leonella, alla quale voleva assai bene, per essersi allevata seco da fanciullina in casa delli padri di Camilla, e quando si maritò con Anselmo la condusse seco. Ne' primi tre giorni Lotario non gli disse mai niente, ancorché potesse quando si levava la tovaglia, e la gente andava a mangiar con molta fretta, che così gl'era stato ordinato da Camilla, e se bene haveva ordine Leonela di mangiar prima di Camilla, e di non partirsi mai da lei, nondimeno ella, ~~per~~ avendo posto il suo pensiero in altre cose di suo gusto, et avendo bisogno di quel tempo e di quella comodità per occuparlo nei suoi contenti, non compiva ogni volta il comandamento della sua padrona, anzi la lasciava sola, come se così gl'avesse ~~comandato~~ imposto. Ma

¹⁵⁰ Com'è noto, sono versi de *La vida es sueño* di Calderón, pronunciati da Sigismundo.

l'honesta presenza di Camilla, la gravità del suo volto, la compositione della persona era tanta, che poneva freno alla lingua di Lotario. Ma il profitto che le molte virtù di Camilla fecero ponendo silenzio a a lingua di Lotario ridundò maggiormente in danno d'amendue. Perché se la lingua taceva, il pensiero discorreva, e havea tempo di contemplar parte per parte ogni estremo di bontà e di bellezza, che teneva Camilla, bastanti a innamorare una statua di marmo, non che un cuor di carne. Miravala Lotario **en el lugar, y espacio** che havea di parlargli, e considerava quanto degna era d'essere amata, e questa considerazione cominciò poco a poco a dare assalto ai rispetti che teneva ad Anselmo, e molte volte volse partirsi dalla città et andar donde giamai Anselmo lo vedesse et egli vedesse Camila, ma già gli faceva impedimento e lo teneva il gusto che ritrovava in rimirarla.

[14v]

facevasi forza, e combatteva con seco medesimo per discacciare, e non sentir il contento che lo ~~haveva~~ conduceva ammirare Camilla. S'incolpava della sua pazzia chiamandosi mal'amico, et infino mal cristiano. Faceva discorsi e comparazioni tra lui et Anselmo, e tutti finivano in dire che era stata maggior la pazzia e la confidenza d'Anselmo, che la sua poca fedeltà, e che così troverebbe discolpa appresso a Dio come appresso agli uomini, di quello che pensava fare, che non teneva pena per sua colpa. In effetti, la bellezza, e bontà di Camilla, insieme all'occasione che l'ignorante marito gli haveva dato nelle mani, fecero cadere a terra la lealtà di Lotario, e senza haver riguardato altra cosa che a quella alla quale era inclinato dal suo gusto, al fin di trè giorni dall'assenza d'Anselmo ne' quali stette in continua battaglia per resistere ai suoi desideri, cominciò a vagheggiare/vezzeggiare Camilla, con tanta turbazione, e con tante parole, che ella restò sospesa, e non fece altro che levarsi da dove stava, et entrarsi nella sua camera, senza rispondergli alcuna parola. Ma non per quest'aridità si seccò / **desmayó** in Lotario la speranza, che sempre nasce congiunta con l'amore, anzi stimò più Camilla, la quale, havendo visto in Lotario quello che non havrebbe mai pensato, non sapeva che fare, e non parendoli esser cosa sicura, e ben fatta, il dargli occasione, e tempo, perché un'altra

volta gli parlasse, determinò d'invviare quella medesima notte, come fece, un suo servitore con un viglietto ad Anselmo, per il quale gli scrisse queste parole¹⁵¹:

Siccome si suol dire che par che stia male l'esercito senza il suo generale, o una fortezza senza il suo capitano, dico io che pare molto peggiore la moglie maritata, e giovane, senza il suo marito, in particolar modo quando giustissime occasioni non l'impediscano. Io mi ritrovo di star così mal senza voi e tanto impossibilitata da non poter soffrir questa assenza, che se voi non tornate presto, io me ne andrò a starmene in casa di mio padre, ancor che io lasci senza guardia la vostra, perché quella che mi lasciaste, se però resta con tal titolo, credo che miri più al suo gusto che a quel che tocca a voi.

[15r]

e poiché voi siete discreto, non ho altro che dirvi ne anco è bene che io soggiunga più oltre.

Ricevé Anselmo questa lettera, e intese per essa che Lotario haveva già cominciato l'impresa, e che Camilla haveva risposto come egli desiderava. Et allegro oltremodo di queste nuove rispose a Camilla **de palabra**, che non facesse mutamento di sua casa in modo alcuno, perché egli tornerebbe con molta prestezza. Si maravigliò Camilla della risposta di Anselmo, che la pose in maggior confusione che poneva prima, perché non ardiva restare in casa sua, né meno a trasferirsi in quella di suo padre, perché se ella restava, correva pericolo la sua onestà, se ella partiva faceva contro l'ordine di suo marito. Infine si risolve al peggio, che fu il rimanere, con determinazione di non fuggire la presenza di Lotario, per non dar che dire ai servi e già le pesava d'aver scritto quel che ella scrisse a suo marito, havendo paura che egli non pensasse che Lotario non havesse visto in lei qualche desemboltura, che l'havesse mosso a non guardargli il decoro, che dovea. Però fidata nella sua bontà si fidò in Dio, e nel suo buon pensiero, con che pensava tacendo di resistere a tutto quel che Lotario gli volesse dire, senza darne più avviso al marito, per non porlo in nimicizie né travaglio. Et andava insieme buscando modi come discolpare Lotario con Anselmo, quando le ricercasse dell'occasione che l'havea mossa a scrivergli quel viglietto. Con questi pensieri, più honorati che sicuri, et utili, stette l'altro giorno ascoltando Lotario, il quale caricò la

¹⁵¹ Qui si conclude il XXXIII capitolo e inizia il XXXIV, ma Bracciolini non segnala il passaggio.

mano di maniera, che cominciò a titubare la fermezza di Camilla, e la sua honestà **tuvo harto che hazer en acudir** a gli occhi, perché non desser mostra d'alcuna amorosa compassione che le lacrime, e le parole di Lotario, avevano risvegliato nel suo petto. Tutto questo notava Lotario, e tutto s'infiammava. Finalmente gli parve, che fosse di mestiere nello spazio e nella comodità che gli porgeva l'assenza di Lotario¹⁵² incalzar l'assedio di quella fortezza, e così assalì l'ardire di Camilla con le lodi della sua bellezza, perché

[15v]

non si trova chi più presto faccia rendere et abbassare l'alte e forti torri della vanità delle belle, che la stessa vanità, posta nella lingua dell'adulatore. In effetto egli con tutta la sua diligenza, minò la rocca della sua costanza con tali **provechos**¹⁵³, che se bene Camilla fosse stata tutta di bronzo, sarebbe venuta al suolo. Pianse, pregò, offerse, adulò, **porfio**¹⁵⁴ e finse Lotario con tal sentimento e con dimostrazioni di tanta verità, che **dió al través con el recato** di Camilla, e venne a trionfare di quello che meno egli pensava e più desiderava. Rendessi Camilla, Camilla si rese, e che meraviglia, se l'amicizia di Lotario non restò in piedi? Esempio chiaro che dimostra che solo si vince l'amorosa passione con fuggirla, e che nessuno s'ha da porre a pesto con sì poderoso nemico; perché fa di bisogno delle forze divine per vincere le sue che sono humane. Solo seppe Lionella la fiacchezza della sua donna, perché non glie la potettero nascondere i due mali amici e nuovi amanti. Non volse Lotario dire a Camilla la pretenzione d'Anselmo e che egli gli avesse dato comodità di pervenire a quel punto, perché non stimasse meno il suo amore, e pensasse, così a caso, e senza pensare, e non spontaneamente l'avesse sollecitata. Tornò di lì a pochi giorni Anselmo a casa, e non fece diligenza di veder quel che mancava in essa, che era quello che meno pensava, e tenea in maggior stima. Fu poi a veder Lotario, e trovollo nella sua, abbracciaronsi insieme, e d'una Anselmo gli domandò le nuove della sua vita o della sua morte. Le nuove che io potrei darti o amico Anselmo disse Lotario, sono che tu tieni una moglie che degnamente puol essere esempio, e corona di tutte le donne buone. Le parole che gli ho detto, se le ha portate il vento, le offerte non sono state stimate, i presenti non si sono

¹⁵² Ovviamente trattasi dell'assenza di Anselmo.

¹⁵³ Franciosini: provecho = utile, profitto, prò, giovamento.

¹⁵⁴ Franciosini: porfiar = stare ostinato, persidiare.

ammessi, di alcune mie lacrime finte s'è burlata notabilmente. Per conclusione, come Camilla è cifra di tutta la bellezza, così è archivio dove assiste tutta l'honestà, e vive la modestia il rispetto e tutte le altre virtù le quali, et affettionano una honorata donna. Torna a pigliare Amico i tuoi denari, che qui gli conservo, senza haver havuto necessità di toccargli, che la fermezza di Camilla non si rende a cose tanto basse come son presenti e promesse.

[16r]

Contentati Anselmo, e non voler fare altre prove di quelle che son fatte, e poiché a piede asciutto hai passato il mar delle difficoltà e de sospetti, che delle donne si sogliono, e si possono tenere, non volere entrar di nuovo nel profondo pelago, di nuovi inconvenienti; e non cercar di fare esperienza con altro piloto del naviglio, che il cielo ti ha dato in sorte, perché in quello tu passi il mar di questo mondo, ma considera che tu ti ritrovi in porto sicuro, et afferrati all'ancore della buona considerazione, e quietati fino a tanto che ti vengano a chiederti il tributo, che non si trova nobiltà humana, che si senti di pagarla. Contentissimo restò Anselmo delle parole di Lotario e le credé come se fussero dette da un oracolo. Però in tutto questo lo prega che non abbandonasse l'impresa, ancorché non fosse se non per curiosità et intrattenimento e ancorché non si servisse di così esatta diligenza, ~~e~~ come haveva fatto sino a quell'hora, e che solo desiderava che egli componesse alcuni versi in sua lode, sotto il nome di Clori, perché egli darebbe ad intendere a Camilla, che egli era innamorato di una dama, alla quale egli haveva posto quel nome, per poter celebrarla, con il decoro, che conveniva alla sua honestà, e che quando Lotario non volesse pigliare il travaglio di comporre questi versi, ~~e~~ egli medesimo gli farebbe. Non occorrerà, disse Lotario, perché non mi son tanto nemiche le muse, che qualche parte dell'anno non mi visitino. Dì tu a Camilla quello che ~~tu~~ hai detto della finzione dei miei amori, che i versi gli farò io, se non tanto buoni come il soggetto merita, saranno almeno i migliori ch'io potrò fare. Restarono in questo appuntamento, l'impertinente, et il traditore amico, e tornò Anselmo a casa sua, domandò a Camilla quello che ella già si era meravigliata, che non le fosse domandato: che fu ch'ella gli dicesse l'occasione per la quale gl'haveva scritto quel biglietto, che gli mandò. Rispose Camilla, che gli era parso che Lotario la mirasse un poco più

arditamente di quel che soleva fare quando suo marito era in casa; ma che già s'era disingannata e credeva che fosse stato suo pensiero, perché Lotario

[16v]

cominciava a fuggire di vederla e di stare seco a solo a solo. Gli rispose Anselmo, che ella poteva star sicura di quel sospetto, perché egli sapea che Lotario era innamorato d'una donzella principale della città, che egli celebrava sotto il nome di Clori, e che benché non fosse innamorato, non haveva che ~~da~~ temere della sincerità di Lotario, e della molta amicizia che era tra lor due. E se Camilla non fosse stata avvisata da Lotario, che erano finti quelli amori di Clori, e che egli l'haveva detto ad Anselmo per poter occuparsi alcune volte nelle medesime lodi di Camilla, ella senza alcun dubbio sarebbe caduta nella disperata rete della gelosia, ma per esser già avvertita, passò quell' **sobresalto** senza fastidio. L'altro giorno, stando tutti e tre a tavola, pregò Anselmo Lotario che recitasse qualche cosa di quel che haveva composto sopra la sua amata Clori, che poi che che (*sic*) Camilla non la conosceva, sicuramente poteva dire ciò che egli voleva. Ancorché la conoscesse, rispose Lotario, non ricopreria io cosa alcuna, perché quando alcun amante loda la sua donna di bella, e la nota di crudele non fa obbrobrio alcuno al suo buon credito. Ma sia quel che si voglia, io feci hieri un sonetto, che dice così.

Entro il silenzio della notte quando/ s'impadronisce il sonno de' mortali/ **la pobre cuenta** de miei ricchi mali/ al cielo et a mia Clori vò cantando/ e nel tempo che il sol si va mostrando/ per le rosate porte orientali/ con sospiri et accenti non uguali/ vò l'antica querela rinovando/ e quando il sol dalla sua stellata sede/ diritti raggi in questa terra invia/ il pianto accresco et i sospiri addoppio./ Torna la notte, e torno al triste **cuento**/ e sempre trovo **en mi mortal porfía**/ il cielo sordo e Clori senza orecchi.

Parve bello il sonetto a Camilla, ma più bello parve ad Anselmo, poiché lodò, e disse che era soverchiamente crudele la donna che a tanto chiare verità non corrispondeva.

[17r]

Al ché rispose Camilla: dunque è verità tutto quello che dicono i poeti innamorati¹⁵⁵. Rispose Lotario: in quanto poeti non la dicono, ma in quanto innamorati, sempre restano **tan cortos** come veritieri. Non ci è dubbio di questo, soggiunse Anselmo, **todo por apoyar**, e accreditar i pensieri di Lotario con Camilla, tanto disavveduta dell'artificio d'Anselmo, come già innamorata di Lotario. E così con il gusto ch'ella tenea delle cose sue, e particolarmente ~~havendo~~ essendo stata fatta certa che i desideri e le composizioni di Lotario sempre ~~indiric~~ camminavano a lei, e che ella era la vera Clori, lo pregò che se altri sonetti o altri versi sapeva, si contentasse di recitargli: ne sò un altro rispose Lotario, ma non credo che ~~riusei~~ sia così buono come il primo, o per dir meglio, manco cattivo. E voi lo potrete ben giudicare, che è questo:

[Bracciolini non traduce il secondo sonetto]

Lodò anco questo secondo sonetto Anselmo, come havea fatto il primo, e in questa maniera andava aggiungendo anello ad anello nella catena con la quale innalzava, e **travava**¹⁵⁶ il suo disonore, perché quando Lotario più lo disonorava, allora gli diceva che era più honorato; e così, tutti gli scalini che Camilla ascendeva verso il centro del suo vilipendio, ~~eredeva~~ gli saliva nell'opinione del suo marito, verso la sommità della virtù, e della sua buona fama. In quel mentre, successe che ritrovandosi una volta Camilla sola con la sua donzella, gli disse.

¹⁵⁵ Lacuna: Bracciolini dimentica di tradurre "es verdad".

¹⁵⁶ Las Casas traduce "travar" con "avicchiare, abbarbicare, aggrappare, appiccare, appigliare, attaccare, avincere, avinchiare, avinghiare, ghermire, magliare". Franciosini con "attaccare, congiungere, ligare una cosa con l'altra".

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, all'ill.mo señor el Sig. Conde Vitaliano Vizconde, en Milán, por el heredero de Pedromartir Locarni y Juan Bautista Bidello. Año 1610, con licencia de Superiores, y privilegio.

[1r]

[Cap. XXXIII p. 419] En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos cavalleros ricos, y principales, y tan amigos, que por excelencia, y antonomasia de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados: eran solteros, moços de una misma edad y de unas mismas costumbres: todo lo qual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiessen. Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los passatiempos amorosos, que el Lotario, al qual llevaban tras sí los de la caça. Pero, quando se ofrecía, dexava Anselmo de acudir a sus gustos, por seguir los de Lotario; y Lotario dexava los suyos, por acudir a los de Anselmo: desta manera andavan tan a una sus voluntades, que no avía concertado relox que assí lo anduviesse. Andava Anselmo perdido de amores de una donzella principal, y hermosa de la misma ciudad: hija de tan buenos padres, y tan buena ella por sí, que se determinó (con el parecer de su amigo Lotario, sin el qual ninguna cosa hazía) de pedilla por esposa a sus padres, y así lo puso en execución: y el que llevó la embaxada fue Lotario, y el que concluyó el negocio tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vio puesto en la possessión [p. 420] que deseava, y Camila tan contenta de aver alcançado a Anselmo por esposo, que no cessava de dar gracias al Cielo,

[1v]

y a Lotario, por cuyo medio tanto bien le avía venido. Los primeros días, como todos los de boda suelen ser alegres, continuó Lotario, como solía, la casa de su amigo Anselmo, procurando honralle, festejalle y regozijalle con todo aquello que a él le fue posible. Pero acabadas las bodas, y sossegada ya la frecuencia de las visitas, y parabienes, començó Lotario a descuydarse con cuydado de las ydas en casa de

Anselmo, por parecerle a él (como es razón que parezca a todos los que fueren discretos) que no se han de visitar, ni continuar las casas de los amigos casados, de la misma manera que quando eran solteros. Porque aunque la buena, y verdadera amistad no puede, ni debe de ser sospechosa en nada, con todo esto es tan delicada la honra del casado, que parece que se puede ofender, aun de los mismos hermanos, quanto más de los amigos. Notó Anselmo la remisión de Lotario y formó dél quejar grandes, diciéndole que si él supiera que el casarse avía de ser parte para no comunicalle como solía, que jamás lo huviera hecho: y que si, por la buena correspondencia que los dos tenían mientras él fue soltero, avían alcanzado tan dulce nombre como el ser llamados los dos amigos,

[2r]

que no permitiese, por querer hazer del circunspecto, sin otra ocasión alguna, que [p. 421] tan famoso y tan agradable nombre se perdiesse; y que, así, le suplicaba, si era lícito que tal término de hablar se usasse entre ellos, que bolviesse a ser señor de su casa, y a entrar, y salir en ella como de antes, assegurándole que su esposa Camila no tenía otro gusto, ni otra voluntad que la que él quería que tuviesse, y que, por aver sabido ella con cuántas veras los dos se amavan, estava confusa de ver en él tanta esquivaza. A todas estas, y otras muchas razones que Anselmo dixo a Lotario, para persuadille bolviesse como solía a su casa, respondió Lotario con tanta prudencia, discreción y aviso, que Anselmo quedó satisfecho de la buena intención de su amigo: y quedaron de concierto, que dos días en la semana y las fiestas fuesse Lotario a comer con él; y aunque esto quedó assí concertado entre los dos, propuso Lotario de no hazer más de aquello que viesse que más convenía a la honra de su amigo, cuyo crédito estava en más que el suyo proprio. Dezía él, y dezía bien, que el casado, a quien el cielo avía concedido muger hermosa, tanto cuidado avía de tener, qué amigos llevaba a su casa como en mirar

[2v]

con qué amigas su muger conversava, porque lo que no se hace ni conierta en las plaças, ni en los templos, ni en las fiestas públicas, ni estaciones (cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mugeres) se conierta, y facilita en casa de la

amiga, o la parienta de quien más satisfacción se tiene. También dezía [p. 422] Lotario, que tenían necesidad los casados de tener cada uno algún amigo que le advirtiese de los descuydos que en su proceder hiciesse, porque suele acontecer, que con el mucho amor que el marido a la muger tiene, o no le advierte, o no le dice por no enojalla, que haga, o deje de hazer algunas cosas, que el hazellas, o no, le sería de honra o de vituperio, de lo qual siendo del amigo advertido, fácilmente pondría remedio en todo: pero dónde se hallará amigo tan discreto, y tan leal, y verdadero como aquí Lotario le pide? No lo sé yo, por cierto. Solo Lotario era este, que con toda solicitud, y advertimiento, miraba por la honra de su amigo: y procuraba dezmar, frisar y acortar los días del concierto del yr a su casa, porque no pareciesse mal al vulgo ocioso, y a los ojos vagabundos y maliciosos la entrada de un moço rico, gentilhombre y bien nacido,

[3r]

y de las buenas partes que él pensaba que tenía, en la casa de una muger tan hermosa como Camila: que puesto que su bondad y valor podía poner freno a toda maldiziente lengua, todavía no quería poner en duda su crédito, ni el de su amigo, y por esto los más de los días del concierto los ocupaba, y entretenía en otras cosas, que él daba a entender ser inexcusables. Así que en quejas del uno, y disculpas del otro, se pasaban muchos ratos y partes del día. Sucedió pues, que uno, que los dos se andavan paseando por un prado fuera [p. 423] de la ciudad, Anselmo dixo a Lotario las semejantes razones.

Pensavas amigo Lotario, que a las mercedes que Dios me ha hecho en hazerme hijo de tales padres como fueron los míos, y al darme, no con mano escassa, los bienes, así los que llaman de naturaleza, como los de fortuna no puedo yo corresponder con agradecimiento, que llegue al bien recibido y sobre al que me hizo, en darme a ti por amigo y a Camila por muger propria, dos prendas que las estimo, si no en el grado que debo, en el que puedo. Pues con todas estas partes, que suelen ser el todo con que los hombres suelen, y pueden vivir contentos, vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo,

[3v]

porque no sé qué días a esta parte me fatiga y aprieta un desseo tan estraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo, y me riño a solas, y procuro callarlo, y encubriello, de mis propios pensamientos: y así me ha sido posible salir con este secreto como si de industria procurara dezillo a todo el mundo: y pues que en efeto él ha de salir a plaça, quiero que sea en la del archivo de tu secreto, confiado que con él, y con la diligencia que pondrás como mi amigo verdadero en remediarme, yo me veré presto libre de la angustia que me causa, y llegará mi alegría por tu solicitud al grado que ha llegado mi descontento por [p.424] mi locura. Suspenso tenían a Lotario las razones de Anselmo, y no savía en qué avía de parar tan larga prevención o preámbulo: y aunque iba rebolviendo en su imaginación, qué desseo podría ser aquel que a su amigo tanto fatigava, dio siempre muy lexos del blanco de la verdad: y por salir presto de la agonía que le causaba aquella suspensión, le dixo: que hazía notorio agravio a su mucha amistad, en andar buscando rodeos para dezirle sus más encubiertos pensamientos, pues tenía cierto que

[4r]

se podía prometer dél o ya consejo para entre ellos o ya remedio para cumplillos. Assí es la verdad, respondió Anselmo, y con essa confiança te hago saber, amigo Lotario, que el desseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, estava buena y tan perfeta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad si no es provándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro. Porque yo tengo para mí, o amigo, que no es una muger más buena de quanto es, o no es solicitada, y que aquella sola es fuerte, que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes. Porque qué hay que agradecer, dezía él, que una muger sea buena si nadie le dize que sea mala? Qué mucho que esté recogida y temerosa la que no le dan ocasión para que se suelte, y la que sabe que tiene marido que en cogiéndola en la primera [p.425] desenvoltura la ha de quitar la vida? Ansí que la que es buena por temor, o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella estima en que tendré a la solicitada, y perseguida, que salió con la corona del vencimiento. De modo que por estas razones, y por otras muchas que te pudiera dezir, para acreditar, y fortalecer la opinión que tengo, desseo que Camila, mi

esposa, passe por estas dificultades y se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada, y de quien tenga valor para poner en ella sus desseos; y si ella sale, como creo que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin yqual mi ventura.

[4v]

Podré yo dezir que está colmo el vazio de mis desseos, diré que me cupo en suerte la muger fuerte, de quien el Sabio dice, que quién la hallará? Y quando esto suceda al revés de lo que pienso, con el gusto de ver que acerté en mi opinión, llevaré sin pena la que de razón podrá causarme mi tan costosa experiencia. Y prosupuesto que ninguna cosa de cuantas me dixeres en contra de mi desseo ha de ser de algún provecho para dexar de ponerle por la obra, quiero, oh amigo Lotario, que te dispongas a ser el instrumento que labre aquesta obra de mi gusto, que yo te daré lugar para que lo hagas, sin faltarte todo aquello que yo viere ser necesario para solicitar a una muger honesta, honrada, recogida y desinteressada. Y muéveme, entre otras cosas, a fiar de ti esta tan ardua empresa el ver que si de [p. 426] ti es vencida Camila, no ha de llegar el vencimiento a todo trance y rigor, sino a solo a tener por hecho lo que se ha de hazer por buen respeto, y así, no quedaré yo ofendido más de con el desseo, y mi injuria quedará escondida en la virtud de tu silencio, que bien sé que en lo que me tocara ha de ser eterno como el de la muerte. Así que si quieres que yo tenga vida, que pueda dezir que lo es,

[5r]

desde luego has de entrar en esta amorosa batalla, no tibia ni perezosamente, sino con el ahínco y diligencia que mi desseo pide y con la confianza que nuestra amistad me assegura. Estas fueron las razones que Anselmo dixo a Lotario, a todas las cuales estuvo tan atento, que, si no fueron las que quedan escritas que le dixo, no desplegó sus labios hasta que hubo acabado: y viendo que no dezía más, después que le estuvo mirando un buen espacio, como si mirara otra cosa que jamás hubiera visto, que le causara admiración y espanto, le dixo: No me puedo persuadir, o amigo Anselmo, a que no sean burlas las cosas que me has dicho, que a pensar que de veras las dezías, no consintiera

que tan adelante pasaras, porque con no escucharte previniera tu larga arenga. Sin duda imagino, o que no me [co]noces, o que yo no te conozco. Pero no, que bien sé que eres Anselmo, y tú sabes que yo soy Lotario: el daño está en que yo pienso que no eres el Anselmo que solías y tú debes de haber pensado, que tampoco yo soy el Lotario que devía ser, [p.427] porque las cosas que me has dicho, ni son de aquel Anselmo mi amigo, ni las que me pides se han de pedir a aquel Lotario que tú conoces, porque los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse dellos, como dixo un poeta, *usque ad aras*, que quiso dezir que no se avían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios. Pues si esto sintió un gentil de la amistad, cuánto mejor es que lo sienta el Christiano, que sabe que por ninguna humana ha de perder la amistad divina?

[5v]

Y quando el amigo tirasse tanto la barra, que pusiesse aparte los respetos del cielo por acudir a los de su amigo, no ha de ser por cosas ligeras y de poco momento, sino por aquellas en que vaya la honra y la vida de su amigo. Pues dime tú aora, Anselmo, cuál destas dos cosas tienes en peligro, para que yo me aventure a complazerte y a hazer una cosa tan detestable, como me pides? Ninguna, por cierto, antes me pides, según yo entiendo, que procure y solicite quitarte la honra, y la vida, y quitármela a mí juntamente. Porque si yo he de procurar quitarte la honra, claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra peor es que un muerto: y siendo yo el instrumento, como tú quieres que lo sea, de tanto mal tuyo, no vengo a quedar deshonorado, y por el mesmo consiguiente sin vida? Escucha, amigo Anselmo, y ten paciencia de no responderme hasta que acabe de dezirte lo que se me ofreciere, acerca de lo [p. 428] que te ha pedido tu desseo, que tiempo quedará para que tú me repliques y yo te escuche. Que me plaze, dixo Anselmo, di lo que quisieres. Y Lotario prosiguió, diziendo: Paréceme, o Anselmo, que tienes tú aora el ingenio como el que siempre tienen los Moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Santa Escritura, ni con razones que consistan en especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que les han de traer ejemplos palpables, fáciles, intelegibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar, como quando dizen: Si de dos partes yguales quitamos partes yguales,

[6r]

las que quedan también son yguales; y quando esto no entiendan de palabra, como en efeto no lo entienden, háseles de mostrar con las manos y ponérselo delante de los ojos, y aun con todo esto no basta nadie con ellos a persuadirles las verdades de mi sacra Religión. Y este mesmo término y modo me convendrá usar contigo, porque el desseo que en ti ha nacido va tan descaminado y tan fuera de todo aquello que tenga sombra de razonable, que me parece que ha de ser tiempo gastado el que ocupare en darte a entender tu simplicidad, que por aora no le quiero dar otro nombre, y aun estoy por dexarte en tu desatino, en pena de tu mal desseo; mas no me dexa usar deste rigor la amistad que te tengo, la [p.429] qual no consiente que te deje puesto en tan manifiesto peligro de perderte. Y porque claro lo veas, dime Anselmo: tú no me has dicho que tengo de solicitar a una retirada? persuadir a una honesta? ofrecer a una desinteresada? servir a una prudente? Sí que me lo has dicho. Pues si tú sabes que tienes muger retirada, honesta, desinteresada y prudente, qué buscas? Y si piensas que de todos mis asaltos ha de salir vencedora, como saldrá sin duda, qué mejores títulos piensas darle después que los que aora tiene, o qué será más después de lo que es aora? O es que tú no la tienes por la que dizes, o tú no sabes lo que pides. Si no la tienes por lo que dizes, para qué quieres provarla, sino, como a mala, hazer della lo que más te viniere en gusto?

[6v]

Mas si es tan buena como crees, impertinente cosa será hazer experiencia de la mesma verdad, pues después de hecha se ha de quedar con la estimación que primero tenía. Así que es razón concluyente que el intentar las cosas de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho es de juycios sin discurso, y temerarios: y más quando quieren intentar aquellas a que no son forçados ni compelidos y que de muy lejos traen descubierto que el intentarlas es manifiesta locura. Las cosas dificultosas se intentan por Dios, o por el mundo, o por entrambos a dos: las que se acometen por Dios, son las que acometieron los santos, acometiendo a vivir vida de Ángeles en cuerpos [p.430] humanos: las que se acometen por respeto del mundo son las de aquellos que passan

tanta infinidad de agua, tanta diversidad de climas, tanta estrañeza de gentes, por adquirir estos que llaman bienes de fortuna. Y las que se intentan por Dios y por el mundo juntamente son aquellas de los valerosos soldados, que apenas veen en el contrario muro abierto tanto espacio quanto es el que pudo hazer una redonda bala de artillería, quando, puesto aparte todo temor, sin hazer discurso ni advertir al manifiesto peligro que les amenaza, llevados en buelo de las alas del desseo de bolver por su fe, por su nación y por su rey, se arrojan intrépidamente por la mitad de mil contrapuestas muertes que los esperan. Estas cosas son las que suelen intentarse, y es honra, gloria y provecho intentarlas, aunque tan llenas de inconvenientes y peligros. Pero la que tú dizes que quieres intentar y poner por obra, ni te ha de alcançar gloria de Dios, bienes de la fortuna, ni fama con los hombres,

[7r]

porque, puesto que salgas con ella como quieres, y desseas, no has de quedar ni más ufano, ni más rico, ni más honrado que estás aora: y si no sales, te has de ver en la mayor miseria que imaginarse pueda: porque no te ha de aprovechar pensar entonces, que no sabe nadie la desgracia que te ha sucedido, porque bastará para afligirte, y deshazerte, que la sepas tú mesmo. Y para confirmación desta verdad, te quiero dezir [p.431] una estancia, que hizo el famoso poeta Luys Tansilo, en el fin de su primera parte de las Lágrimas de San Pedro, que dize assí:

Crece el dolor, y crece la vergüença
en Pedro, quando el día se ha mostrado,
y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza
de sí mesmo, por ver que avía pecado:
que a un magnánimo pecho, a vergüença
no solo ha de moverle el ser mirado,
que de sí se avergüença quando yerra,
si bien otro no vee que Cielo, y tierra.

Así que no escusarás con el secreto tu dolor, antes tendrás que llorar contino, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que con mejor discurso se escusó de hazerla el prudente Reynaldos: que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos, y entendidos, e

imitados. Quanto más, que con lo que aora pienso dezirte, acabarás de venir en conocimiento del grande error que quieres cometer. Dime, Anselmo,

[7v]

si el cielo o la suerte buena te huviera hecho señor, y legítimo possessor de un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviessen satisfechos quantos lapidarios le viessen, y que todos a una boz y de común parecer dixessen, que llegava en quilates, bondad, [p. 432] y fineza, a quanto se podía estender la naturaleza de tal piedra, y tú mesmo lo creyesses assí, sin saber otra cosa en contrario, sería justo que te viniesse en desseo de tomar aquel diamante, y ponerle entre un ayunque y un martillo, y allí a pura fuerça de golpes y braços, probar si es tan duro, y tan fino como dicen? Y más, si lo pusiesses por obra: que puesto caso que la piedra hiziesse resistencia a tan necia prueba, no por eso se le añadiría más valor, ni más fama: y si se rompiesse, cosa que podría ser, no se perdía todo? Sí por cierto, dexando a su dueño en estimación de que todos le tengan por simple. Pues haz cuenta, Anselmo amigo, que Camila es finísimo diamante, así en tu estimación, como en la agena, y que no es razón ponerla en contingencia de que se quiebre, pues aunque se puede con su entereza no puede subir a más valor del que aora tiene; y si faltasse y no resistiesse, considera desde aora cuál quedarías sin ella y con cuánta razón te podrías quejar de ti mesmo, por haver sido causa de su perdición, y la tuya? Mira que no hay joya en el mundo que tanto valga, como la muger casta y honrada, y que todo el honor de las

[8r]

mugeres consiste en la opinión buena que dellas se tiene; y pues la de tu esposa es tal que llega al extremo de bondad que sabes, para qué quieres poner esta verdad en duda? Mira, amigo, que la muger es animal imperfecto, y que no se le han de poner embaraços donde tropiece [p.433] y cayga, sino quitárselos, y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcançar la perfectión que le falta, que consiste en el ser virtuosa. Cuentan los naturales que el arminio es un animalejo que tiene una piel blanquíssima, y que quando quieren caçarle los caçadores, usan deste

artificio, que, sabiendo las partes por donde suele passar y acudir, las atajan con lodo, y después ojeándole, le encaminan hazia aquel lugar, y así como el arminio llega al lodo se está quedo, y se dexa prender y cautivar, a trueco de no passar por el cieno, y perder, y ensuciar su blancura, que la estima en más que la libertad, y la vida. La honesta y casta muger, es Arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad, y el que quisiere que no la pierda, antes la guarde, y conserve, ha de usar de otro estilo diferente que con el Arminio se tiene, porque no le han de poner delante el cieno de los regalos y servicios de los importunos amantes, porque quizá, y aun sin quizá, no tiene tanta virtud, y fuerza natural, que pueda por sí mesma atropellar y pasar por aquellos embaraços: y es necessario quitárselos, y ponerle delante

[8v]

la limpieza de la virtud, y la belleza que encierra en sí la buena fama. Es assi mesmo la buena muger, como espejo de cristal luziente y claro, pero está sugeto a empañarse, y escurecerse con qualquiera aliento que le toque. Ha se [p. 434] de usar con la honesta muger el estilo que con las Reliquias, adorarlas, y no tocarlas. Hase de guardar, y estimar la muger buena, como se guarda y estima un hermoso jardín que está lleno de flores, y rosas, cuyo dueño no consiente que nadie le pasee, ni manosee, basta que desde lexos, y por entre las verjas de hierro gozen de su fragancia y hermosura. Finalmente, quiero dezirte unos versos que se me han venido a la memoria, que los oí en una comedia moderna, que me parece que hazen al propósito de lo que vamos tratando. Aconsejaba un prudente viejo a otro, padre de una donzella, que la recogiesse, guardasse y encerrasse, y entre otras razones le dixo estas.

Es de vidrio la muger,
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar,
porque todo podría ser.
Y es más fácil el quebrarse,
y es cordura ponerse
a peligro de romperse
lo que no puede soldarse.
Y en esta opinión estén
todos, y en razón la fundo:
que si ay Dánaes en el mundo,
ay pluvias de oro también.

[9r]

Quanto hasta aquí te he dicho, o Anselmo, ha sido por lo que a ti te toca, y aora es bien que se oiga algo de lo que a mí me conviene, y si fuere largo, perdóname, que todo lo requiere el [p.435] laberinto donde te has entrado y de donde quieres que yo te saque. Tú me tienes por amigo y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad; y aun no solo pretendes esto, sino que procuras que yo te la quite a ti. Que me la quieres quitar a mí está claro, pues quando Camila vea que yo la solicito, como me pides, cierto está que me ha de tener por hombre sin honra y malmirado, pues intento y hago una cosa tan fuera de aquello que el ser quien soy, y tu amistad me obliga. De que quieres que te la quite a ti, no hay duda, porque viendo Camila que yo la solicito ha de pensar que yo he visto en ella alguna liviandad que me dio atrevimiento a descubrirle mi mal desseo, y teniéndose por deshonorada te toca a ti, como a cosa suya, su mesma deshonor. Y de aquí nace lo que comúnmente se platica: que el marido de la muger adúltera, puesto que él no lo sepa, ni haya dado ocasión para que su muger no sea la que debe, ni haya sido en su mano ni en su descuydo y poco recato estorvar su desgracia, con todo le llaman y le nombran

[9v]

con nombre de vituperio y baxo, y en cierta manera le miran, los que la maldad de su muger saben, con ojos de menosprecio, en cambio de mirarle con los de lástima, viendo que no por su culpa, sino por el gusto de su mala compañera está en aquella desventura. Pero quiérote dezir la causa, por que con justa razón es deshonorado el marido de la muger mala, aunque él no sepa que lo [p. 436] es, ni tenga culpa, ni aya sido parte, ni dado ocasión para que ella lo sea: y no te canses de oírme, que todo ha de redundar en tu provecho. Quando Dios crió a nuestro primero padre en el Parayso terrenal, dize la divina Escritura, que infundió Dios sueño en Adán y que, estando durmiendo, le sacó una costilla del lado siniestro, de la qual formó a nuestra madre Eva; y así como Adán despertó y la miró, dixo: Esta es carne de mi carne y hueso de mis huesos. Y Dios dixo: Por esta dejará el hombre a su padre, y madre, y serán dos en una carne misma. Y entonces fue instituido el divino sacramento del Matrimonio, con tales lazos, que sola la muerte puede desatarlos. Y tiene tanta fuerza y virtud este milagroso Sacramento, que

hace que dos diferentes personas, sean una misma carne: y aún hace más en los buenos casados:

[10r]

que, aunque tienen dos almas, no tienen más de una voluntad. Y de aquí viene, que como la carne de la esposa sea una misma con la del esposo, las manchas que en ella caen o los defectos que se procura, redundan en la carne del marido, aunque él no aya dado, como queda dicho, ocasión para aquel daño. Porque así como el dolor del pie, o de cualquier miembro del cuerpo humano le siente todo el cuerpo, por ser todo de una carne misma, y la cabeza siente el daño del tovillo, sin que ella se le aya causado: Así el marido es participante de la deshonor de la muger, por ser una [p.437] misma cosa con ella; y como las honras, y deshonoras del mundo, sean todas, y nazcan de carne y sangre, y las de la muger mala sean deste género, es forçoso que al marido le quepa parte dellas, y sea tenido por deshonorado, sin que él lo sepa. Mira, pues, o Anselmo, al peligro que te pones, en querer turbar el sosiego en que tu buena esposa vive. Mira por quán vana, e impertinente curiosidad, quieres rebolver los humores que aora están sosegados en el pecho de tu casta esposa; advierte, que lo que aventuras a ganar, es poco, y que lo que perderás será tanto, que lo dexaré en su punto, porque me faltan palabras para encarecerlo.

[10v]

Pero si todo quanto he dicho, no basta a moverte de tu mal propósito, bien puedes buscar otro instrumento de tu deshonor, y desventura, que yo no pienso serlo aunque por ello pierda tu amistad, que es la mayor pérdida que imaginar puedo. Calló en diciendo esto el virtuoso y prudente Lotario, y Anselmo quedó tan confuso y pensativo, que por un buen espacio no le pudo responder palabra; pero, en fin, le dixo: Con la atención que has visto he escuchado, Lotario amigo, quanto has querido dezirme, y en tus razones, exemplos y comparaciones, he visto la mucha discreción que tienes y el extremo de la verdadera amistad que alcanças, y ansi mesmo veo y confieso que si no sigo tu parecer, y me voy tras el mío, voy huyendo del bien, y corriendo tras el mal. Prosupuesto esto, has de considerar [p.438] que yo padezco aora la enfermedad que suelen tener algunas mugeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun

asquerosas para mirarse, quanto más para comerse: assí que es menester usar de algún artificio para que yo sane, y esto se podía hazer con facilidad solo con que comiences, aunque tibia, y fingidamente, a solicitar a Camila, la qual no ha de ser tan tierna, que a los primeros encuentros dé con su honestidad por tierra, y con solo este principio quedaré contento, y tú habrás cumplido con lo que debes a nuestra amistad, no solamente dándome la vida, sino persuadiéndome de no verme sin honra.

[11r]

Y estás obligado a hazer esto por una razón sola, y es que estando yo, como estoy determinado, de poner en plática esta prueba, no has tú de consentir que yo dé cuenta de mi desatino a otra persona, con que pondría en aventura el honor que tú procuras que no pierda; y quando el tuyo no esté en el punto que debe en la intención de Camila en tanto que la solicitares, importa poco, o nada, pues con brevedad, viendo en ella la entereza que esperamos, le podrás dezir la pura verdad de nuestro artificio, con que bolverá tu crédito al ser primero. Y pues tan poco aventuras y tanto contento me puedes dar aventurándote, no lo dexes de hazer, aunque más inconvenientes se te pongan delante, pues como ya he dicho, con solo que comiences daré por concluyda la causa. Viendo Lotario [p. 439] la resoluta voluntad de Anselmo, y no sabiendo qué más ejemplos traerle ni qué más razones mostrarle para que no la siguiesse: y viendo que le amenazaba que daría a otro cuenta de su mal desseo, por evitar mayor mal, determinó de contentarle, y hazer lo que le pedía, con propósito, e intención de guiar aquel negocio de modo, que sin alterar los pensamientos de Camila quedasse Anselmo satisfecho: y assí le respondió que no comunicasse su pensamiento con otro alguno, que él tomaba a su cargo aquella empresa, la qual comenzaría quando a él le diese más gusto. Abrazóle Anselmo, tierna y amorosamente, y agradecióle su ofrecimiento, como si alguna grande merced le huviera hecho, y quedaron de acuerdo entre los dos,

[11v]

que desde otro día siguiente se començasse la obra, que él le daría lugar y tiempo como a sus solas pudiesse hablar a Camila, y assi mesmo le daría dineros, y joyas que darla, y

que ofrecerla. Aconsejóle que le diese músicas, que escribiesse versos en su alabanza, y que quando él no quisiesse tomar trabajo de hazerlos, él mesmo los haría. A todo se ofreció Lotario, bien con diferente intención que Anselmo pensaba: y con este acuerdo se bolvieron a casa de Anselmo, donde hallaron a Camila con ansia y cuydado, esperando a su esposo, porque aquel día tardava en venir más de lo acostumbrado. Fuese Lotario a su casa, y Anselmo quedó en la suya, tan contento, como Lotario fue pensativo, no sabiendo [p. 440] qué traza dar para salir bien de aquel impertinente negocio. Pero aquella noche pensó el modo que tendría para engañar a Anselmo sin ofender a Camila: y otro día vino a comer con su amigo, y fue bien recibido de Camila, la qual le recibía, y regalaba con mucha voluntad, por entender la buena que su esposo le tenía. Acabaron de comer, levantaron los manteles, y Anselmo dixo a Lotario, que se quedase allí con Camila, en tanto que él iba a un negocio forzoso, que dentro de hora y media bolvería. Rogóle Camila que no se fuesse, y Lotario se ofreció a hazerle compañía, mas nada aprovechó con Anselmo, antes importunó a Lotario que se quedasse y le aguardasse, porque tenía que tratar con él una cosa de mucha importancia. Dixo también a Camila que no dexasse solo a Lotario, en tanto que él bolviesse. En efeto él supo tan bien fingir la necesidad, o necedad de su ausencia, que nadie pudiera entender que era fingida. Fuese Anselmo, y quedaron solos a la mesa Camila, y Lotario,

[12r]

porque la demás gente de casa, toda se avía ido a comer. Viose Lotario puesto en la estacada que su amigo desseava, y con el enemigo delante, que pudiera vencer con sola su hermosura, a un escuadrón de caballeros armados: mirad si era razón que le temiera Lotario? Pero lo que hizo fue poner el codo sobre el brazo de la silla y la mano abierta en la mejilla, y pidiendo [p. 441] perdón a Camila del mal comedimiento, dixo que quería reposar un poco en tanto que Anselmo bolvía. Camila le respondió, que mejor reposaría en el estrado, que en la silla, y así, le rogó se entrase a dormir en él. No quiso Lotario, y allí se quedó dormido hasta que bolvió Anselmo: el cual, como halló a Camila en su aposento y a Lotario durmiendo, creyó que, como se avía tardado tanto, ya avrían tenido los dos lugar para hablar, y aun para dormir, y no vio la hora en que Lotario despertase, para bolverse con él fuera, y preguntarle de su ventura. Todo le

sucedió como él quiso: Lotario despertó, y luego salieron los dos de casa, y, assí le preguntó lo que desseaba: y le respondió Lotario, que no le avía parecido ser bien que la primera vez se descubriese del todo, y assí no avía hecho otra cosa, que alabar a Camila de hermosa, diziéndole que en toda la ciudad no se trataba de otra cosa que de su hermosura, y discreción, y que este le avía parecido buen principio para entrar ganando la voluntad, y disponiéndola a que otra vez le escuchasse con gusto: usando en esto del artificio que el demonio usa quando quiere engañar a alguno que está puesto en atalaya de mirar por sí: que se transforma en Ángel de luz, siéndolo él de tinieblas, y, poniéndole delante apariencias buenas, al cabo descubre quién es, y sale con su intención, si a los principios no es descubierto su engaño.

[12v]

Todo esto le contentó [p. 442] mucho a Anselmo, y dixo, que cada día daría el mesmo lugar, aunque no saliesse de casa, porque en ella se ocuparía en cosas que Camila no pudiese venir en conocimiento de su artificio. Sucedió pues que se pasaron muchos días que sin dezir Lotario palabra a Camila, respondía a Anselmo, que la hablava, y jamás podía sacar della una pequeña muestra de venir en ninguna cosa que mala fuesse, ni aun dar una señal de sombra de esperanza, antes dezía que le amenazava, que si de aquel mal pensamiento no se quitava, que lo avía de dezir a su esposo. Bien está, dixo Anselmo, hasta aquí ha resistido Camila a las palabras, es menester ver cómo resiste a las obras, yo os daré mañana dos mil escudos de oro para que se los ofrezcáys, y aun se los deys: y otros tantos para que compréys joyas con que cevarla, que las mugeres suelen ser aficionadas, y más si son hermosas, por más castas que sean, a esto de traerse bien y andar galanas: y si ella resiste a esta tentación, yo quedaré satisfecho y no os daré más pesadumbre. Lotario respondió que ya que avía comenzado, que él llevaría hasta el fin aquella empresa, puesto que entendía salir della cansado, y vencido. Otro día recibió los cuatro mil escudos, y con ellos cuatro mil confusiones, porque no sabía qué dezirse para mentir de nuevo; pero, en efeto, determinó de dezirle, que Camila estava tan entera a las dádivas y promesas como a las palabras, y que no [p. 443] avía para qué cansarse más, porque todo el tiempo se gastaba en balde. Pero la suerte que las cosas guiaba de

otra manera, ordenó, que habiendo dejado Anselmo solos a Lotario y a Camila, como otras veces solía, él se encerró en un aposento,

[13r]

y por los agujeros de la cerradura estuvo mirando, y escuchando lo que los dos tratavan, y vio que en más de media hora Lotario no habló palabra a Camila, ni se la hablara si allí estuviera un siglo. Y cayó en la cuenta, de que quanto su amigo le avía dicho, de las respuestas de Camila, todo era ficción, y mentira. Y para ver si esto era así, salió del aposento y, llamando a Lotario a parte, le preguntó, qué nuevas avía, y de qué temple estaba Camila? Lotario le respondió que no pensaba más darle puntada en aquel negocio, porque respondía tan áspera, y dessabridamente, que no tendría ánimo para bolver a dezirle cosa alguna. Hà, dixo Anselmo, Lotario Lotario, y cuán mal correspondes a lo que me debes, y a lo mucho que de ti confío. Aora te he estado mirando por el lugar que concede la entrada desta llave, y he visto que no has dicho palabra a Camila, por donde me doy a entender, que aun las primeras le tienes por dezir: y si esto es así, como sin duda lo es, para qué me engañas? O por qué quieres quitarme con tu industria, los medios que yo podría hallar para conseguir mi desseo? No dixo más Anselmo, pero bastó lo que avía dicho, para dexar corrido, y confuso a Lotario, [p. 444] el cual casi como tomando por punto de honra, el aver sido hallado en mentira, juró a Anselmo, que desde aquel momento tomaba tan a su cargo el contentalle y no mentille, qual lo vería, si con curiosidad lo espiava: quanto más, que no sería menester usar de ninguna diligencia, porque la que él pensaba poner en satisfacelle, le quitaría de toda sospecha. Creyóle Anselmo, y para dalle comodidad más segura, y menos sobresaltada, determinó de hazer ausencia de su casa por ocho días, yéndose a la de un amigo suyo, que estaba en una aldea, no lexos de la ciudad. Con el qual amigo concertó, que le enbiasse a llamar con muchas veras, para tener ocasión con Camila de su partida.

[13v]

Desdichado y mal advertido de ti Anselmo, qué es lo que hazes? qué es lo que traças? qué es lo que ordenas? Mira que hazes contra ti mismo, traçando tu deshonra, y

ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila, quieta, y sossegadamente la posees, nadie sobresalta tu gusto, sus pensamientos no salen de las paredes de su casa, tú eres su cielo en la tierra, el blanco de sus desseos, el cumplimiento de sus gustos, y la medida por donde mide su voluntad, ajustándola en todo con la tuya, y con la del cielo. Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad, y recogimiento, te da sin ningún trabajo, toda la riqueza que tiene, y tú puedes dessear, para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas, [p. 445] de nuevo, y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro, que toda venga abajo, pues en fin se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue. Como lo dixo mejor un poeta, diziendo:

Busco en la muerte la vida,
salud en la enfermedad,
en la prisión libertad,
en lo cerrado salida
y en el traydor lealtad.
Pero mi suerte, de quien
jamás espero algún bien,
con el cielo ha estatuydo
que, pues lo imposible pido,
lo possible aun no me den.

Fuese otro día Anselmo a la aldea, dexando dicho a Camila, que el tiempo que él estuviesse ausente, vendría Lotario a mirar por su casa, y a comer con ella, que tuviesse cuydado de tratalle como a su mesma persona. Afligióse Camila, como muger discreta, y honrada, de la orden que su marido le dexava: y díxole que advirtiesse que no estava bien, que nadie, él ausente, ocupasse la silla de su mesa, y que si lo hazía por no tener confiança, que ella sabría gobernar su casa, que provasse por aquella vez, y vería por experiencia, como para mayores cuydados era bastante. Anselmo le replicó,

[14r]

que aquel era su gusto, y que no tenía más que hazer, que baxar la cabeça [p. 446] y obedecelle. Camila dixo, que ansí lo haría, aunque contra su voluntad. Partióse Anselmo, y otro día vino a su casa Lotario, donde fue recebido de Camila con amoroso, y honesto acogimiento. La qual jamás se puso en parte, donde Lotario la viesse a solas, porque siempre andaba rodeada de sus criados, y criadas, especialmente de una donzella

suya, llamada Leonela, a quien ella mucho quería, por haverse criado desde niñas las dos juntas, en casa de los padres de Camila, y quando se casó con Anselmo, la trujo consigo. En los tres días primeros nunca Lotario le dixo nada, aunque pudiera quando se levantaban los manteles, y la gente se yva a comer con mucha priessa, porque assí se lo tenía mandado Camila. Y aun tenía orden Leonela, que comiesse primero que Camila, y que de su lado jamás se quitasse: mas ella, que en otras cosas de su gusto tenía puesto el pensamiento, y avía menester aquellas horas, y aquel lugar, para ocuparle en sus contentos, no cumplía todas veces el mandamiento de su señora, antes los dexava solos, como si aquello le huvieran mandado. Mas la honesta presencia de Camila, la gravedad de su rostro, la compostura de su persona era tanta, que ponía freno a la lengua de Lotario. Pero el provecho que las muchas virtudes de Camila hizieron, poniendo silencio en la lengua de Lotario, redundó más en daño de los dos. Porque si la lengua callava, el pensamiento discurría, y [p. 447] tenía lugar de contemplar parte por parte, todos los extremos de bondad, y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol, no que un corazón de carne. Mirávala Lotario en el lugar y espacio que avía de hablarla, y considerava cuán digna era de ser amada: y esta consideración comenzó poco a poco a dar assaltos a los respectos que a Anselmo tenía, y mil vezes quiso ausentarse de la ciudad y yrse donde jamás Anselmo le viesse a él, ni él viesse a Camila: mas ya le hazía impedimento, y detenía el gusto que hallava en mirarla.

[14v]

Hazíase fuerça, y peleaba consigo mismo, por desechar, y no sentir el contento, que le llevaba a mirar a Camila. Culpávase a solas de su desatino, llamávase mal amigo, y aun mal Christiano. Hazía discursos, y comparaciones entre él, y Anselmo, y todos paravan en dezir, que más avía sido la locura, y confiança de Anselmo, que su poca fidelidad. Y que si assí tuviera disculpa para con Dios, como para con los hombres, de lo que pensaba hazer, que no temiera pena por su culpa. En efecto, la hermosura, y la bondad de Camila, juntamente con la ocasión que el ignorante marido le avía puesto en las manos, dieron con la lealtad de Lotario en tierra. Y sin mirar a otra cosa que aquella a que su gusto le inclinaba, al cabo de tres días de la ausencia de Anselmo, en los cuales estuvo en continua batalla por resistir a sus desseos, comenzó a requebrar a Camila [p.

448] con tanta turbación y con tan amorosas razones, que Camila quedó suspensa y no hizo otra cosa, que levantarse de donde estava, y entrarse en su aposento, sin respondelle palabra alguna. Mas no por esta sequedad se desmayó en Lotario la esperança, que siempre nace juntamente con el amor, antes tuvo en más a Camila. La cual, aviendo visto en Lotario lo que jamás pensara, no sabía qué hazerse. Y pareciéndole no ser cosa segura, ni bien hecha, darle ocasión, ni lugar, a que otra vez la hablasse, determinó de enviar aquella mesma noche, como lo hizo, a un criado suyo con un villete a Anselmo, donde le escribió estas razones: [Cap. XXXIV:] Assí como suele dezirse, que parece mal el ejército sin su general, y el castillo sin su Castellano, digo yo, que parece muy peor la muger casada, y moza sin su marido, quando justísimas ocasiones no lo impiden. Yo me hallo tan mal sin vos y tan impossibilitada de no poder sufrir esta ausencia, que si presto no venís, me havré de yr a entretener en casa de mis padres, aunque dexé sin guarda la vuestra. Porque la que me dexastes, si es que quedó con tal título, creo que mira más por su gusto, que por lo que a vos os toca,

[15r]

y pues soys discreto, no tengo más que deziros, ni aun es bien que más os diga. [p. 449] Esta carta recibió Anselmo, y entendió por ella, que Lotario avía ya comenzado la empresa, y que Camila devía de aver respondido como él desseaba. Y alegre sobre manera de tales nuevas, respondió a Camila de palabra, que no hiciese mudamiento de su casa en modo ninguno, porque él bolvería con mucha brevedad. Admirada quedó Camila, de la respuesta de Anselmo, que la puso en más confusión que primero, porque ni se atrevía a estar en su casa, ni menos yrse a la de sus padres, porque en la quedada corría peligro su honestidad, y en la yda yva contra el mandamiento de su esposo. En fin se resolvió en lo que le estuvo peor, que fue en el quedarse, con determinación de no huir la presencia de Lotario, por no dar que dezir a sus criados, y ya le pesaba de aver escrito lo que escribió a su esposo, temerosa de que no pensasse que Lotario avía visto en ella alguna desenbultura, que le huviesse movido a no guardalle el decoro que devía. Pero fiada en su bondad, se fió en Dios, y en su buen pensamiento, con que pensava resistir callando, a todo aquello que Lotario dezirle quisiesse, sin dar más cuenta a su marido, por no ponerle en alguna pendencia, y trabajo; y aun andava buscando manera

como disculpar a Lotario con Anselmo, quando le preguntasse la ocasión, que le avía movido a escribirle aquel papel. Con estos pensamientos, más honrados, que acertados, ni provechosos, estuvo otro día escuchando [p. 450] a Lotario, el qual cargó la mano de manera que comenzó a titubear la firmeza de Camila, y su honestidad tuvo harto que hazer en acudir a los ojos, para que no diessen muestra de alguna amorosa compassión, que las lágrimas, y las razones de Lotario en su pecho avían despertado. Todo esto notava Lotario, y todo le encendía. Finalmente a él le pareció que era menester en el espacio, y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque

[15v]

no ay cosa que más presto rinda, y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la mesma vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él con toda diligencia minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronze viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió, y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triumphar de lo que menos se pensava y más desseava. Rindióse Camila, Camila se rindió! pero qué mucho, si la amistad de Lotario no quedó en pie? Ejemplo claro, que nos muestra que solo se vence la pasión amorosa, con huylla, y que nadie se ha de poner a braços con tan poderoso enemigo. Porque es menester fuerças divinas para vencer las suyas humanas. Solo supo Leonela la flaqueza de su señora, porque no [p. 451] se la pudieron encubrir los dos malos amigos, y nuevos amantes. No quiso Lotario dezir a Camila la pretensión de Anselmo, ni que él le avía dado lugar, para llegar a aquel punto, porque no tuviesse en menos su amor, y pensase que assí a caso, y sin pensar, y no de propósito, la avía solicitado. Bolvió de allí a pocos días Anselmo a su casa, y no echó de ver lo que faltava en ella, que era lo que en menos tenía y más estimava. Fuese luego a ver a Lotario y hallóle en su casa, abraçáronse los dos, y el uno preguntó por las nuevas de su vida o de su muerte. Las nuevas que te podré dar, o amigo Anselmo, dixo Lotario, son de que tienes una muger que dignamente puede ser exemplo, y corona de todas las mugeres buenas. Las palabras que le he dicho, se las ha llevado el ayre, los ofrecimientos se han tenido en poco, las dádivas no se han

admitido, de algunas lágrimas fingidas más se ha hecho burla notable. En resolución, así como Camila es cifra de toda belleza, es archivo donde assiste la honestidad, y vive el comedimiento, y el recato, y todas las virtudes que pueden hazer loable, y bien afortunada a una honrada muger. Buelve a tomar tus dineros amigo, que aquí los tengo, sin haber tenido necesidad de tocar a ellos, que la entereza de Camila no se rinde a cosas tan baxas, como son dádivas, ni promesas.

[16r]

Conténtate, Anselmo, y no quieras hazer más pruebas de las hechas; y pues a pie enxuto has [p. 452] passado el mar de las dificultades y sospechas que de las mugeres suelen, y pueden tenerse, no quieras entrar de nuevo en el profundo piélago de nuevos inconvenientes, ni quieras hazer experiencia con otro piloto de la bondad, y fortaleza del navío que el cielo te dio en suerte, para que en él passasses la mar deste mundo, sino haz cuenta que estás ya en seguro puerto y aférrate con las áncoras de la buena consideración, y déxate estar hasta que te vengan a pedir la deuda, que no hay hidalgúa humana, que de pagarla se escuse. Contentísimo quedó Anselmo de las razones de Lotario, y así se las creyó como si fueran dichas por algún Oráculo. Pero con todo eso le rogó que no dexasse la empresa, aunque no fuesse más de por curiosidad, y entretenimiento, aunque no se aprovechasse de allí adelante de tan ahincadas diligencias, como hasta entonces. Y que solo quería, que le escribiesse algunos versos en su alabança, debaxo del nombre de Clori, porque él le daría a entender a Camila, que andava enamorado de una dama, a quien le avía puesto aquel nombre, por poder celebrarla con el decoro que a su honestidad se le devía. Y que quando Lotario no quisiera tomar trabajo de escribir los versos, que él los haría. No será menester esso, dixo Lotario, pues no me son tan enemigas las musas, que algunos ratos del año no me visiten. Dile tú a Camila lo que has dicho del fingimiento de mis amores, que los versos yo los haré, si no [p. 453] tan buenos como el sujeto merece, serán por lo menos los mejores que yo pudiere. Quedaron deste acuerdo el impertinente, y el traidor amigo. Y buelto Anselmo a su casa, preguntó a Camila lo que ella ya se maravillava, que no se lo huviesse preguntado. Que fue, que le dicesse la ocasión por que le avía escrito el papel que le embió. Camila le respondió, que le avía parecido, que Lotario la miraba un poco

más desembueltamente, que quando él estava en casa. Pero que ya estava desengañada, y creía que avía sido imaginación suya, porque ya Lotario

[16v]

huía de vella, y de estar con ella a solas. Díxole Anselmo, que bien podía estar segura de aquella sospecha, porque él sabía que Lotario andaba enamorado de una donzella principal de la ciudad, a quien él celebraba debaxo del nombre de Clori, y que, aunque no lo estuviera, no avía que temer de la verdad de Lotario, y de la mucha amistad de entrambos. Y a no estar avisada Camila de Lotario, de que eran fingidos aquellos amores de Clori, y que él se lo avía dicho a Anselmo, por poder ocuparse algunos ratos en las mismas alabanças de Camila, ella sin duda cayera en la desesperada red de los zelos: mas, por estar ya advertida, passó aquel sobresalto sin pesadumbre. Otro día, estando los tres sobre mesa, rogó Anselmo a Lotario, dixesse alguna cosa de las que avía compuesto a su amada Clori, que pues Camila no la conocía, seguramente podía dezir lo que quisiesse [p. 454]. Aunque la conociera, respondió Lotario, no encubriera yo nada, porque quando algún amante loa a su dama de hermosa, y la nota de cruel, ningún oprobrio haze a su buen crédito. Pero, sea lo que fuere, lo que sé dezir, que ayer hize un soneto a la ingratitud desta Clori, que dize ansí:

SONETO

En el silencio de la noche, quando
ocupa el dulce sueño a los mortales,
la pobre cuenta de mis ricos males
estoy al cielo y a mi Clori dando.

Y al tiempo quando el sol se va mostrando
por las rosadas puertas orientales,
con suspiros, y acentos desiguales
voy la antigua querella renovando.

Y quando el sol de su estrellado asiento
derechos rayos a la tierra embía,
el llanto crece, y doblo los gemidos.

Buelve la noche, y buelvo al triste cuento,
y siempre hallo, en mi mortal porfía,
al cielo sordo, a Clori sin oýdos.

Bien le pareció el soneto a Camila, pero mejor a Anselmo, pues le alabó, y dixo que era demasiadamente cruel la dama, que a tan claras verdades no correspondía.

[17r]

A lo que dixo Camila: Luego todo aquello que los Poetas enamorados dicen, es verdad? En quanto poetas no la dicen, respondió Lotario, mas en quanto enamorados, siempre quedan tan cortos, como [p. 455] verdaderos. No hay duda desso, replicó Anselmo, todo por apoyar, y acreditar los pensamientos de Lotario con Camila, tan descuydada del artificio de Anselmo, como ya enamorada de Lotario. Y assí, con el gusto que de sus cosas tenía, y más teniendo por entendido que sus desseos, y escritos a ella se encaminavan, y que ella era la verdadera Clori, le rogó que si otro soneto o otros versos sabía, los dixesse. Sí sé, respondió Lotario, pero no creo que es tan bueno como el primero, o, por mejor dezir, menos malo. Y podréyslo bien juzgar, pues es este:

SONETO

Yo sé que muero, y si no soy creýdo,
es más cierto el morir, como es más cierto
verme a tus pies, o bella ingrata, muerto,
antes que de adorarte arrepentido.

Podré yo verme en la región de olvido,
de vida y gloria y de favor desierto,
y allí verse podrá en mi pecho abierto,
como tu hermoso rostro está esculpido.

Que esta reliquia guardo para el duro
trance, que me amenaza mi porfía,
que en tu mismo rigor se fortalece.

Ay de aquel que navega, el cielo oscuro,
por mar no usado, y peligrosa vía,
adonde norte o puerto no se ofrece.

También alabó este segundo soneto Anselmo como avía hecho el primero, y desta manera yva añadiendo eslavón, a eslavón, a la cadena, [p. 456] con que se enlazava y travava su deshonra, pues quando más Lotario le deshonrava, entonces le dezía que estava más honrado. Y con esto, todos los escalones que Camila baxava hacia el centro de su menosprecio, los subía en la opinión de su marido, hacia la cumbre de la virtud, y de su buena fama. Sucedió en esto, que hallándose una vez entre otras, sola Camila con su donzella, le dixo:

PARTE II

LA FORTUNA TEATRALE DE *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

IL CURIOSO IMPERTINENTE NEL TEATRO DI GUILLÉN DE CASTRO

Se dal lato italiano il primato di aver saputo apprezzare e imitare la novella del *Curioso Impertinente* è detenuto da Francesco Bracciolini e dal genere epico, in Spagna troviamo invece in prima posizione il noto commediografo valenciano Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631) «capitán de caballos de la costa, gobernador de Scigliano en Nápoles y secretario del Marqués Peñafiel, en Madrid, ciudad en la que murió en la pobreza»¹, che fra il 1605 e il 1610 dà vita alla prima di una lunga serie di versioni teatrali della novella, col suo indimenticabile *El Curioso Impertinente*, ancora oggi fortunato sulle scene. Sono abbastanza numerosi gli studiosi che si sono occupati singolarmente di alcune delle sue opere, in particolare di quelle dedicate al Cid e di derivazione cervantina², ma l'unico lavoro complessivo sulla sua intera opera si deve a Luciano García Lorenzo, che nel 1976 dà alle stampe una monografia la cui accuratezza e completezza la rende ancora oggi base fondamentale per ogni ulteriore approfondimento sull'autore valenciano³. Lo studio più completo su *El Curioso Impertinente* si deve invece a Christiane Faliu-Lacourt che, in collaborazione con María Luisa Lobato, pubblicò nel 1991 un'accuratissima edizione critica della commedia, per Reichemberger (Kassel). *El Curioso Impertinente* non è però l'unica opera in cui Castro s'ispirò alla novella cervantina: nella *Segunda parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, edita a Valencia per Miguel Sorolla nel 1625, è menzionato *El engañarse engañando*, commedia in cui La Grone⁴ riconosce la traccia mnestica del *Curioso*, pur senza considerarla una vera e propria imitazione. Queste due opere di Castro, ma in particolare il *Curioso*, rappresentano un punto di snodo ineludibile, in quanto segnano il passaggio fecondo della trama cervantina dall'ambito novellesco ed esemplare a quello del teatro, e in particolare del dramma d'onore. Castro dà inizio ad una serie di metamorfosi nel soggetto cervantino, cambiandone in primo luogo il finale, che da

¹ L. García Lorenzo, *Hitos del teatro Clásico*, in *Historia y Crítica de la Literatura Española, Siglos de oro: Barroco*, a cura di F. Rico, Ed. Crítica, Barcelona, 1983, p. 837.

² Sulle opere dedicate al Cid si veda W. Floeck, "*Las mocedades del Cid*" von Guillén de Castro und "*Le Cid*" von Corneille, *Ein neuer Vergleich*, Romanischer Seminar der Universität, Bonn, 1969; S. E. Leavitt, *Una comedia sin paralelo. Las hazañas del Cid*, in *Omenaje a William L. Fotcher*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 429-438. Del *Don Quijote de la Mancha* si è occupato lo stesso García Lorenzo, nell'edizione da lui curata per Anaya, Madrid, 1971; curò anche per Castalia *Los Malcasados de Valencia*, Madrid, 1976. Ma soprattutto si veda l'edizione completa delle opere a cura di Juliá Martínez, per la Real Academia Española, Madrid, 1925-27, e la precedente monografia *Poetas Dramáticos Valencianos*, Madrid, 1922.

³ L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Planeta, Barcelona, 1976.

⁴ Gregory G. La Grone, *The Imitations of Don Quijote in the Spanish Drama*, Philadelphia, 1937.

tragico diventa semitragico⁵, con la morte del solo Anselmo e il matrimonio fra Camila e Lotario; amplia poi il ristrettissimo *cast* cervantino con una serie di comprimari fra cui sono fondamentali il Duca e la Duchessa, che svolgono il ruolo della seconda coppia di amanti i cui desideri non corrisposti interferiscono con gli amori del primo uomo e della prima donna. È interessante il fatto che questi saranno alcuni degli elementi su cui si struttureranno le opere in musica italiane del secondo Settecento basate sul soggetto del *Curioso*.

Lo studio che propongo del *Curioso* di Castro non intende però soffermarsi solo sugli elementi che ne fanno l'antenato delle messe in scena operistiche italiane. Le sue alterazioni della trama cervantina infatti parrebbero scarsamente giustificate se non messe in relazione con l'intero sistema della commedia, che costituisce da un lato un meccanismo teatrale brillante e perfettamente integrato, e dall'altro una profonda riflessione critica e umana sul testo di Cervantes e sulle sue fonti letterarie.

El Curioso Impertinente di Guillén de Castro come variazione sulla trama dei due amici.

Guillén de Castro, nell'elaborare per il suo *Curioso Impertinente* una trama largamente autonoma dal testo cervantino, sceglie di sviluppare pienamente il tema, che Cervantes si limitava ad enunciare, dei due amici rivali in amore. Si è mostrato altrove⁶ che si tratta di un tema fortunatissimo, che trova origine nelle figure topiche di Oreste e Pilade, Damone e Finzia, arrivate al medioevo romanzo prevalentemente attraverso la voce di Valerio Massimo, come mezzo per l'educazione dei fanciulli e più tardi dei monaci in quanto soggetti per le declamazioni di scuola e più tardi per la predicazione. Questo tema dà luogo a due diversi rami di sviluppo: quello di origine orientale, più ricco e già praticato da Cervantes nella novella di Timbrio e Silerio inserita nella

⁵ Non si tratta di una definizione tecnica: il finale è quello dovuto per una commedia, come giustamente osserva Christiane Fliu-Lacourt: «Todo contribuye a encaminar al espectador hacia la reunión y la boda de los dos amantes, en un fin de fiesta corriente en la comedia nueva. Desaparece Anselmo, causa de todos los males, y aun él, consciente de sus faltas, recibe la muerte como un bien», (*Formas vicariantes de un tema recurrente: "El Curioso Impertinente", Cervantes y Guillén de Castro*, in "Críticón", 30, 1985, pp. 169-181, p. 177). Ma è difficile rassegnarsi alla morte di Anselmo come a una *peripezia*, in senso lopian, necessaria allo scioglimento festoso. Castro opera sul materiale cervantino uccidendone il protagonista non solo guidato dai meccanismi interni al genere drammatico, ma per ragioni esemplari e umane che ci autorizzano a definire questo finale con un termine nuovo: semitragico.

⁶ Cfr. I. Scamuzzi, *Vele bianche e vele nere, il viaggio di Timbrio e Silerio fra il medioevo italiano e Cervantes*, in "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche", Pisa, 2008, pp 66-84, riproposto in versione ampliata in A. Ruffinatto e I. Scamuzzi, *Le Tre Corone in Spagna, con appendici Cervantine in Italia*, Torino, Celid, 2008.

Galatea, in cui le leggi dell'amicizia prevalgono su quelle d'amore, facendo sì che i due amici non durino alcuna fatica a rinunciare alla donna amata in nome del legame con l'amico; quello, in cui rientrano il *Curioso Cervantino* e la sua versione castriana, in cui l'amore giunge come forza invincibile a soverchiare qualunque altra passione e dovere sociale. Del primo ramo si sono individuati come antecedenti medievali l'*Exemplum de integro amico* della *Disciplina Clericalis* (XII secolo) e l'ottava novella della decima giornata del *Decameron* di Boccaccio, che narra la storia ben nota di Tito e Gisippo⁷, nonché i canti XLV-XLVI dell'*Orlando Furioso*, in cui, come nota anche Rajna⁸, la materia "romanzesca" viene turbata dalla trama novellistica e quasi teatrale del matrimonio fra Ruggiero e Bradamante osteggiato dall'amico di Ruggiero, Leone di Grecia. Al secondo ramo appartengono la novantanovesima novella del *Novellino*⁹ (XIII secolo) e *The Knight's Tale*, dalle *Canterbury Tales* di Chaucer (XIV secolo).

La commedia di Castro si situa in un interessante luogo a metà fra queste due tradizioni, mettendo in scena, come si vedrà, tutti gli assi strutturali delle narrazioni in cui trionfa l'amicizia, per poi presentare il finale semitragico in cui i due amici si battono a duello in nome dell'amata. In quanto segue verranno esaminati uno per volta i cinque assi strutturali comuni ai testi sopra menzionati sul tema dei due amici, analizzando il modo in cui Castro li adatta alla trama cervantina e la propria nel processo.

Il primo tema che dalla *Disciplina Clericalis* migra ai testi successivi è l'identità di nobiltà, educazione ed inclinazioni fra i due amici. In alcuni casi (*Disciplina Clericalis*, *Orlando Furioso*, *Galatea*) essi hanno concepito a distanza la reciproca affinità e hanno compiuto uno sforzo attivo per incontrarsi, come l'amico egiziano che, nella *Disciplina Clericalis*, fa in modo di alloggiare Baldach in casa sua per legarlo a sé con un vincolo di ospitalità: «Aegyptiacus audito eius adventu occurrit ei et suscepit eum gaudens in

⁷ «Sofronia, credendosi esser moglie di Gisippo, è moglie di Tito Quinzio Fulvo, e con lui se ne va a Roma, dove Gisippo in povero stato arriva, e credendo da Tito esser disprezzato, sé avere uno uomo ucciso, per morire, afferma. Tito, riconosciutolo, per iscamparlo, dice sé averlo morto; il che colui che fatto l'avea vedendo, sé stesso manifesta; per la qual cosa da Ottaviano tutti sono liberati, e Tito dà a Gisippo la sorella per moglie e con lui comunica ogni suo bene», G. Boccaccio, *Decameron*, Nuova edizione a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992³, p. 1180.

⁸ Rajna, P., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900², p. 604.

⁹ In cui si narra di una donna contesa in modo molto simile a quanto accade nella novella boccacciana di Tito e Gisippo: un giovane fiorentino ama una "gentile pulzella", che è però innamorata di un altro, meno affezionato a lei del primo, che invece si consuma per lei. Il malato d'amore si ritira in campagna, mentre l'altro organizza con la donna una fuga: la accoglierà sul suo cavallo mentre esce da una certa porta. L'amante ricambiato però non ha fortuna; ritarda a presentarsi, ed è preceduto dall'infermo in fuga dalla campagna, che vuol contemplare la casa dell'amata, ma finisce per trovarsela sul cavallo e fuggire con lei.

domum suam»¹⁰. In altri casi, come in entrambe le versioni de *El Curioso Impertinente*, i due amici sono quasi fratelli gemelli: cresciuti insieme, giacché per vari motivi il padre dell'uno si è incaricato dell'educazione dell'altro, condividono la medesima età, nobiltà, avvenenza e in Castro le medesime inclinazioni¹¹. Così Lotario, in Castro, spiega a Torcato il legame che intrattiene con l'amico ancora assente (vv. 273-292)¹²:

Yo, al nacer, quedé sin madre;
murió mi padre en España,
adonde, en su testamento,
para mi tutor señala
al padre de Anselmo, y él,
con ternísimas entrañas,
recibiéndome en sus brazos
de mi educación se encarga;
y fuimos, Anselmo y yo,
de una igualdad extraña
nacidos en una cuna
criados en una cama;
sola una ama nos dió leche,
que no quisimos tomalla
él ni yo, ¡prodigio grande!
de los pechos de otras amas.
Fuimos los dos a la escuela,
tuvimos los dos una alma,
aprendimos unas letras,
seguimos una esperanza.

Fino a giungere all'ironia tragica quando proclama, davanti a un pubblico che conosce l'esito della storia (vv. 306-315):

No hay engaño entre nosotros
Porqué entre nosotros anda
De ver la verdad desnuda
[...]
jamás por mujer reñimos
prueba de ser extremada
amistad, que una mujer
a deshacella no basta.

Il precedente di questa forma di amicizia-fratellanza è fornito a Cervantes prima ancora che a Castro dalla novella boccacciana, in cui Tito, pur non orfano come il Lotario di Castro, è stato educato in casa di Gisippo sotto la protezione di suo padre Cremete. Questo dettaglio conferma la tesi secondo cui, probabilmente già ai tempi della composizione della *Galatea*, la novella era nota e presente a Cervantes, come

¹⁰ Hilka, A., Söderhjelm, W., eds., *Petri Alfonsi Disciplina Clericalis*, Lateinischer Text, in "Acta Societatis Scientiarum Fennicæ" 38/4 (1911), p. 4.

¹¹ I due amici cervantini, pur avendo volontà sempre in accordo, erano uno seguace di Diana, e l'altro di Venere.

¹² Cito sempre dall'edizione di C. Faliu Lacourt, *El Curioso Impertinente*, Reichemberger, Kassel, 1991.

certamente lo è a Castro, nonostante che J. B. Avalle Arce¹³, con l'accordo di G. Stagg¹⁴, sostenga che a Cervantes non fosse necessaria la conoscenza della fonte italiana per narrare le avventure di Timbrio e Silerio, che potevano essergli state suggerite da fonti spagnole e francesi.

Uno dei temi portanti nelle trame sui due amici è lo scambio reciproco di vita data e ricevuta, ovverosia gli amici procurano di salvarsi la vita a vicenda in varie situazioni, spesso raggiungendo l'equilibrio. Il tema è presente già a partire dagli archetipi Oreste e Pilade, Damone e Finzia. Nella *Disciplina Clericalis*, nella novella boccacciana e nella *Galatea* lo scambio è narrato estesamente; ne *El Curioso cervantino* è completamente assente, mentre in Castro è enunciato da Lotario nel seguito del già citato discorso con Torcato, quasi a voler esplicitamente completare la serie di elementi che rendono un'amicizia qualunque il legame peculiare de "i due amici" (vv. 316-320):

Mil veces puso la vida
en peligro o por mi causa,
y yo por guardar la suya
me he visto muerto otras tantas.

A questo punto Lotario può finalmente affermare, riecheggiando Cervantes (vv. 321-324):

En fin, es nuestra amistad
tan grande, que en toda Italia
los conformes, los amigos
por excelencia nos llaman.

Uno dei rischi mortali corsi da uno dei due amici e da cui l'altro si adopera per salvarlo è il mal d'amore, tema totalmente assente nella novella cervantina, ma che Castro menziona, pur senza narrarne estesamente caratteristiche e conseguenze, in un altro discorso di Lotario (vv. 1192-97):

Como en mal de amores sé
que el ausencia cura o mata,
puse la vida en su mano
para curar o morir,
y en no muriendo al partir,
era cierto el volver sano.

riecheggiando probabilmente la considerazione di Cervantes:

Ejemplo claro, que nos muestra que solo se vence la pasión
amorosa, con huylla¹⁵.

¹³ Avalle Arce, J. B., *Nuevos Deslindes Cervantinos*, Barcelona, 1975, p. 182 ss.

¹⁴ G. L. Stagg, *The Composition and Revision of La Galatea*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", 14.2 (1994).

¹⁵ Cervantes, *Don Quijote*, edizione diretta da F. Rico, Cit., p. 434.

Nelle narrazioni medievali, nel *Furioso* e nella *Galatea*, l'innamorato si salva dalla morte grazie al sacrificio dell'amico, che gli cede la sposa. Nella commedia di Castro la situazione si complica, in quanto ci troviamo di fronte a un doppio sacrificio della sposa. Il primo a compierlo è Lotario, ma, morendo, Anselmo pareggerà i conti. Lotario compie il suo sacrificio gratuitamente, quasi per rendersi all'altezza dei suoi precedenti letterari, non appena Anselmo, lungi dal rischiare la vita consumandosi d'amore per Camilla che ha appena incontrato, gli rivela il suo subitaneo rapimento. Proprio per aver ceduto la sposa Lotario sente che la vita gli manca, ed è costretto ad allontanarsi per lunghi mesi. Ma contro il mal d'amore tutto è inutile, e appena rivede Camilla è costretto ad ammonirsi da solo (vv 1205-1210, *a parte*):

Siempre me parece hermosa;
con todo, en mi fantasía
a contemplalla me obligo
como a mujer de mi amigo
y no como dama mía.

L'atteggiamento riflessivo di Lotario ricorda i discorsi che intratteneva fra sé e sé Tito dopo essersi innamorato di Sofronia, perdendo il sonno e la salute in preda alla propria eloquente ragione, impegnata a prendere ora le parti di Venere, ora quelle d'amicizia. Pur disimpegnando con successo, nella seconda giornata, il ruolo di Tito/Baldach, nella prima troviamo Lotario impegnato ad interpretare Gisippo/l'amico egiziano, con una differenza fondamentale: questi, come Leone di Grecia nel *Furioso*, non provavano per la donna a loro destinata alcun sentimento particolare, o per lo meno nulla di paragonabile al legame intrattenuto con l'amico, e ritenevano che perdere un amico in nome di una donna fosse inconcepibile, in quanto queste si trovano più facilmente di quelli; Lotario e Camilla al contrario sono legati da un sentimento profondo e personale, le cui radici vanno ben al di là di una promessa di matrimonio violata e continuano a vivere al di sotto e al di là dei vincoli sociali costituiti dall'onore e dalla fedeltà coniugale. Uno degli elementi di massima originalità di Castro in relazione al testo cervantino è infatti la costruzione lenta e accurata di questo amore fra Lotario e Camila, fatto di sguardi, di *a parte*, di piccole e grandi intemperanze compiute come gesti impulsivi dai due amanti frustrati. È chiaro fin dall'inizio che Camila non solo gradisce sposare Lotario, ma che vede il giorno delle nozze come la meritata fine di una lunga e sofferta privazione (vv. 1040-44, *a parte*)

Ya llegó el dichoso día
y punto de ser mi esposo
Lotario, que es alma mía;
bien dicen que no es dichoso

sino quien sufre y porfía.

Lotario sa benissimo che nel suo sciocco atto eroico nei confronti dell'amico sta facendo un torto a Camila, nella cui comprensione però confida (vv 1006-1009, *a parte*):

¡Ay Camila! Tu dirás
que he sido amante traidor;
mas perdona, que el amor
de mi amigo pudo más.

Il suo sguardo si appanna di fronte al gran sacrificio, tenebre di malaugurio come il sangue di Torcato che imbratterà le sfortunate nozze (vv 1067-1069):

...Todo es fuego,
ella me mira y no advierte
que la estoy mirando ciego.

Inebriato dalla sua pia vanità, Lotario immediatamente dopo il matrimonio carica del peso della sua rinuncia la coscienza innocente di Anselmo, abbattendone gli entusiasmi ed aggiungendo nuova ombra al futuro dei due sposi. Quasi con ironia tragica, Lotario presenta la sua confessione come un augurio (vv. 1080-1092):

LOTARIO: Vengo a darte el parabién
Agora que te has casado;
¿sabes, Anselmo, con quien?
ANSELMO: Con mujer que tu me has dado,
que eso basta.
LOTARIO: Dices bien,
pues que por mujer te di
la misma que yo quería,
que en el punto en que la vi
en tu pecho, no fue mía,
sino tuya.
ANSELMO: ¿Que te oí?
Lotario, ¡no me dijeras
con qué mujer me casaba!

Ovviamente tutto l'onore di Camilla e tutta l'abnegazione di Lotario non riescono a tenere a freno gli occhi che continuano a cercarsi e i cui sforzi sono resi insostenibili dall'imprudente prova imposta da Anselmo (vv 1514-1519, *a parte*)

CAMILA: A no hablarme se ha forzado,
por no verme se ha dormido,
mucho obliga a ser querido
un hombre que es tan honrado.

Geloso del Duca che in assenza di Anselmo si presenta in casa di Camila per attentare al suo onore, Lotario la difende come se fosse Anselmo (vv.1894-1897):

DUQUE: ¿Quién te mete en esto a tí?
LOTARIO: Porque soy Anselmo yo.
CAMILA, *Ap*: Al menos quisiera sello en todo.

E finalmente, dopo aver ceduto all'inevitabile tentazione, i due amanti confessano la propria caduta servendosi delle stesse parole, prodotto della passione di due anime compagne:

LOTARIO (vv. 2361-2365)
Bajóse el seso a los pies;
amé, celé, pretendí,
lloré, congojéme y di
con la amistad al través

CAMILA (vv. 2402-2405)
Bajóse el seso a los pies;
dudé, recelé, temí,
probé, resolvíme y di
con el honor al través.

A questo sentimento ricreato con tanta attenzione si oppone l'amore del tutto formale di Camila per Anselmo, basato sulla gratitudine nei confronti dello sposo e lo sdegno nei confronti di Lotario traditore; la donna lo dichiara con fredda decisione in una conversazione con Leonela (vv 1150-1152 e 1170-1181):

LEONELA: Mucho le amaste.
CAMILA: Es verdad; pero de mi honor el brío
venció con libre albedrío
la cautiva voluntad
[...]
Vi que amor de solo un día
al de mil se adelantaba,
en uno que me dejaba
y en otro que me quería.
Y con causas de olvidar
y efectos de agradecer,
pude al uno no querer
y pude al otro adorar;
y como el cielo me dio
un marido sin segundo,
no tiene mujer el mundo
con más contento que yo.

Anche il sentimento di Anselmo differisce profondamente da quello di Lotario; del tutto letterario, sorge violentissimo in un istante, proprio come era sorto in Baldach ed in Tito, alla sola vista della sposa dell'amico, sorprendendo lo stesso Anselmo (vv 864-875):

Sentí gloria en los antojos
con que me entretuve al vella
y quedé muerto al perdella,
no del alma, de los ojos.
Y entraba ciego y perdido
a vella, cuando saliste,
y con que te vi y me viste
que era el gusto pretendido;
estoy tal, que yo me espanto
de ver, con mi ciego ardor,
que un disparate de amor
en tan poco pueda tanto.

Questa subitanea e novellistica passione provoca in Lotario la reazione altrettanto astratta di cedere la sposa all'amico, dando luogo allo scontro violento fra letteratura e

umana verisimiglianza che era fondamento della commedia nuova. La prova imposta da Anselmo a sposa ed amico risulta di conseguenza infinitamente più verisimile che nella novella Cervantina, ed è questo un altro dei punti in cui Castro dimostra la sua massima autonomia nei confronti della sua fonte. Mi sento di dissentire da Ignacio Arellano, che in un suo articolo del 1998¹⁶ sostiene che non si trovino nel testo ragioni per sospettare nella condotta di Anselmo alcuna motivazione ulteriore rispetto alla curiosità che lo animava nel testo cervantino. È certamente vero che Castro non rende mai esplicito il legame fra la mancata promessa matrimoniale di Lotario e la prova imposta da Anselmo, ma questo non perché non ne vedesse alcuno, bensì perché era tanto evidente quanto impronunciabile. Anselmo disperatamente vuol fidarsi di amico e sposa, ed impone la prova, per la propria rovina, ad entrambi. Lotario l'ammonisce esplicitamente di stare attento perché pur a malincuore si accorge di costituire un pericolo per il suo matrimonio (vv 2074-2079):

Y no adviertes, vuelve en ti
que es tu Camila muy bella,
y si tú te fías de ella,
yo no me fío de mí.
Mira que le tuve amor,
y que no es justo perderme,
ni honrada amistad ponerme
a que pique de ser traidor.

La prova risulta meno folle anche perché l'onore ostentato dalla Camila di Castro¹⁷ è di natura ben diversa da quello innato della Camila cervantina: esso pesa sull'anima della donna come un'imposizione esterna, non risiede tranquillamente nel suo cuore come faceva nella novella. È un grosso coperchio sul calderone incandescente delle sue emozioni frustrate, che resiste fino all'impossibile, sorprendendo la stessa Camila, quando aspettandosi di ricevere in sposo Lotario, riesce di buon grado a prendere Anselmo (vv 1078-1080, *a parte*):

...¡Ay santo honor,
milagros hacéis en mí!

Ma un onore di questo genere, messo alla prova, salta in aria, lasciando esplodere la passione che nascondeva. Anselmo opera per la propria sventura, e impone una prova dettata da una curiosità che non è l'astratto peccato di Psiche o di Ulisse, bensì un'interrogazione sulla propria condizione personale, sulle condizioni d'esistenza del

¹⁶ I. Arellano, *Del relato al teatro: la reescritura de El Curioso Impertinente cervantino por Guillén de Castro*, in "Crítico", n°72, vol. I, 1998, pp. 73-92.

¹⁷ Sulla diversa qualità dell'onore ostentato da questa Camila rispetto a quello innato della Camila di Cervantes cfr. ancora Arellano, cit., p. 82.

proprio matrimonio e della propria amicizia¹⁸. La prova s'impone ingiusta su due anime fragili; Camila e Lotario cadono nel precipizio dell'adulterio, trascinandosi dietro ed affondando Anselmo. Castro declina la novella cervantina secondo il genere del dramma d'onore e Anselmo è costretto ad imbracciare la spada contro il suo amico. Ne rimane ferito a morte, giusta punizione per la sua curiosa intrusione nella vita dei due amanti, e morendo completa la lista degli elementi strutturali per la storia dei due amici presenti nella commedia di Castro: cede la sposa all'amico, bilanciando il sacrificio compiuto da Lotario nel primo atto (vv 3206-3210)

...de mi muerte
alcance el perdón Lotario,
para que después hereden
él y Camila, casados,
como mis gustos, mis bienes.

L'ultimo elemento che affianca la trama del *Curioso* di Castro a quella dei due amici è lo scontro con la giustizia terrena, che nella *Disciplina Clericalis* e in Boccaccio si presenta come garante della volontà e della dignità dell'uomo, mentre nell'*Orlando Furioso* e nella *Galatea* di Cervantes si declina come forza arbitraria, ostile e pasticciona al servizio del più astuto. Castro riunisce nel Duca entrambi questi aspetti, presentandolo dapprima come pretendente di Camilla, fedifrago traditore della gelosissima Duchessa e insidioso attentatore alla virtù delle donzelle, capace di esercitare il suo potere solo per imporre il suo capriccio ai suoi fedeli vassalli¹⁹. Ma di fronte all'immagine di Camilla disonorata, il Duca si ricongiunge a sua moglie nell'esercizio dell'autorità; in lui svanisce il desiderio per la donna perduta e può indossare la toga dell'Ottaviano di Boccaccio per ascoltare il testamento di Anselmo e farsi esecutore delle sue ultime volontà (vv 3200-3204):

ANSELMO: ... denme
Palabra que han de cumplir

¹⁸ È vero che Anselmo spaccia la sua curiosità per gelosia astratta e letteraria. Dichiara di essere geloso perfino degli agenti naturali di cui Camila gode, descrivendo il suo sentimento con iperboli da melodramma, che vedremo tornare quasi inalterate nelle opere italiane. Si confrontino questi versi di Castro con il primo recitativo di Atalipa nell'omonima opera di Girolamo Gigli, di cent'anni successiva alla commedia: (vv 1322-25) «Celos me abrasan nel alma,/ y en Camila me dan pena/ hasta el sol, si alegre mira,/ y el viento, si manso llega»; (*Atalipa*, atto I, scena I) «Vergognosi, e modesti/ ardori della Rosa, in voi legg'io/ scritto a fiamme pudiche il bel desio,/ che costei vi calpesti/ ma qui dal sonno oppressi/ chiude i lumi la sposa, e all'ombra giace!/ sonno per me crudel se fai che cessi/ quel fido seno intanto/ dall'ufficio d'amarmi, e senta pace».

¹⁹ In questa versione del Duca si intravede l'influenza delle trame sulla donna onesta che, a partire da un'origine orientale, attraversano la letteratura spagnola e quella Italiana fino a giungere alla novella boccacciana della Marchesa di Monferrato (la quinta della prima giornata). Cfr. A. Ruffinatto, *Dal leone al gallo: due diverse letture di un archetipo orientale (Boccaccio e don Juan Manuel)*, in A. Ruffinatto e I. Scamuzzi, *Le tre corone in Spagna*, cit.

Lo que en su presencia ordene.
DUQUE: Yo la doy
DUQUESA: Y yo también
ANSELMO: Cúmplase inviolablemente.
DUQUE: Yo lo juro.
DUQUESA: Y yo lo juro.

Fin qui si è visto come la rilettura del *Curioso Impertinente* da parte di Castro rientri con precisione fra le trame sui due amici in cui trionfa l'amicizia, condividendo con quelle i cinque elementi dell'identità fra i due amici, dello scambio di vita data e ricevuta, del mal d'amore, della cessione reciproca della sposa ed infine dello scontro con la giustizia umana. Ma con il finale ci allontaniamo da questo ramo della tradizione per avvicinarci all'altro, in cui le leggi d'amore prevalgono su quelle dell'amicizia e i due protagonisti si armano l'uno contro l'altro in nome di una donna. Uno dei due muore e morendo ristabilisce l'amicizia dimenticata lasciando la sua sposa al compagno. Il precedente più insigne per questo secondo possibile esito della vicenda è costituito dalla novella *The Knight's Tale*, dalle *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, composte tra 1387 e 1400, ma pubblicate per la prima volta, a cura di William Caxton, solo nel 1478. Anche qui ci si trova di fronte a due amici, Arcita e Palamone, prigionieri del Duca Teseo fin dalla caduta di Tebe, e destinati a rimanere in carcere per il resto della vita; ciò non impedisce loro di innamorarsi entrambi della bella Emilia, donna della corte di Teseo, che vedono coglier fiori dall'alto della torre della prigione. Immediatamente gelosia ed invidia separano i due giovani. Grazie all'intervento del re Peroteo, Arcita è scarcerato e la sua pena convertita in esilio, ma questi, consumato e ormai alterato nella fisionomia dal mal d'amore, non può resistere lontano da Emilia e ritorna ad Atene in panni servili. Si introduce così nella corte di Teseo e presto diverrà scudiero del Duca. Intanto Palamone è riuscito a scappare di prigione e si è nascosto in un bosco dove Arcita sta passeggiando a cavallo. L'incontro è inevitabile e duro, al punto che Arcita rinnega esplicitamente il legame d'amicizia: «For I defye the seurete and the bond/ Which that thou seist that I have maad to thee»²⁰. I due si sfidano a duello, ma Teseo li sorprende mentre combattono, ed invece di difendersi fra loro, come Damone e Finzia o Tito e Gisippo, Arcita e Palamone si accusano a vicenda. Palamone denuncia Arcita fuggito dall'esilio, e sé stesso evaso dal carcere; chiede infine morte per entrambi:

²⁰ Chaucer, *Canterbury Tales, The Knight's Tale*, vv. 1604-1605, Chaucer, Geoffrey, d. 1400, Electronic Text Center, University of Virginia Library: «Io disconosco il patto ed il legame che tu hai contratto, come sostieni, con me». Le traduzioni da Chaucer sono mie.

And as thou art a rightful lord and juge,
 Ne yif us neither mercy ne refuge,
 But sle me first, for seinte charitee!
 But sle my felawe eek as wel as me;
 Or sle hym first, for though thow knowest it lite,
 This is thy mortal foo, this is Arcite,
 That fro thy lond is banysshed on his heed,
 For which he hath deserved to be deed.
 For this is he that cam unto thy gate
 And seyde that he highte Philostrate.
 Thus hath he japed thee ful many a yer,
 And thou hast maked hym thy chief squier;
 And this is he that loveth Emelye.
 For sith the day is come that I shal dye,
 I make pleyedly my confessioun
 That I am thilke woful Palamoun
 That hath thy prisoun broken wikkedly.
 I am thy mortal foo, and it am I
 That loveth so hote Emelye the brighte
 That I wol dye present in hir sighte.
 Wherfore I axe deeth and my juwise;
 But sle my felawe in the same wise,
 For bothe han we deserved to be slayn²¹.

Per fortuna Teseo, pur presentato come iracondo, dimostra di essere in grado, come il Duca di Castro, di farsi garante del bene dei suoi sudditi e invece di mandare a morte i rei confessi ordina loro di scontrarsi in duello, da lì a un anno, per aggiudicarsi la contesa Emilia. I cavalieri si preparano e si scontrano, ma per un intervento di Venere Arcita precipita da cavallo e muore. Solo a questo punto, quando cioè già l'ombra assedia i suoi occhi, Arcita ricorda il legame d'amicizia spezzato e prega Emilia di accettare Palamone come marito:

I have heer with my cosyn Palamon
 Had strif and rancour many a day agon
 For love of yow, and for my jalousye.
 And juppiter so wys my soule gye,
 To speken of a servaunt proprely,
 With alle circumstances trewely
 That is to seyten, trouthe, honour, knyghthede,
 Wysdom, humblesse, estaat, and heigh kynrede,
 Fredom, and al that longeth to that art
 So juppiter have of my soule part,
 As in this world right now ne knowe I non
 So worthy to ben loved as Palamon.
 That serveth yow, and wol doon al his lyf.

²¹ Ivi, vv. 1719-1741: «Dal momento che sei un principe, ed un giudice giusto, non garantirci né pietà né asilo. Ma uccidimi prima, per la santa carità, e uccidi questo qua insieme a me. O uccidi lui per primo, giacché non sai che questo è Arcita, il tuo nemico mortale, bandito dalla tua terra pena la morte, per la qual cosa soltanto egli merita di morire. Poiché questo è colui che si è presentato alla tua porta e, dicendo che il suo nome era Filostrato, si è preso gioco di te anno dopo anno, e tu l'hai fatto tuo scudiero, e lui è l'uomo innamorato di Emilia! E, dato che è giunto il giorno in cui devo morire, posso anche fare una piena confessione: io sono l'infelice Palamone, scappato con l'inganno dalla tua prigione. Io sono il tuo nemico mortale; sono io che ardo d'amore per Emilia, e davanti ai suoi occhi, in questo momento, vorrei spirare! Io chiedo il tuo giudizio, e perciò la morte. Ma insieme uccidi il mio compagno qua, poiché entrambi meritiamo morte per tua mano!».

And if that evere ye shul ben a wyf,
Foryet nat Palamon, the gentil man.²²

La scena è molto simile a quella in morte di Anselmo; Teseo presenta tratti affini a quelli del Duca, anche se più medievalmente rigidi. Ciò non può dimostrare che Castro conoscesse il testo inglese, né che ne fosse al corrente Cervantes, ma certamente indica che, nell'elaborare la sua versione della novella cervantina il grande commediografo valenciano non procedeva guidato solo dalla sua brillante fantasia, né dalla sola esigenza di rendere più verisimile il materiale trovato nella sua fonte. Forse inconsapevolmente, ne sviluppa alcuni aspetti andando incontro alla struttura narrativa elastica ma stabile della trama dei due amici; già Cervantes aveva indicato la strada del finale tragico e Castro nell'alterarlo in direzione semitragica si avvicina alla novella inglese. Si tratta di un discorso di fonti, ma anche di temi e modelli archetipici che continuano a svilupparsi in forme diverse ma riconoscibili in tutto il Mediterraneo e l'Europa, senza soluzione di continuità dall'epoca classica fino al Settecento – perché come si vedrà molti degli aspetti del dramma di Castro confluiranno nelle opere italiane ispirate al *Curioso*.

Il Curioso Impertinente di Guillén de Castro come articolazione scenica della novella cervantina.

La seconda grande direttrice in base alla quale Castro altera la trama Cervantina è quella, piuttosto ovvia, del suo adattamento al genere teatrale, di cui costituisce il primo e fortunatissimo esempio. Come si è accennato, alcune delle soluzioni proposte da Castro diventeranno topiche per la messa in scena del *Curioso* anche nel contesto molto diverso dell'opera buffa italiana; perciò si propone qui una breve analisi della commedia, funzionale all'individuazione di quegli elementi che si vedranno poi adattati nel teatro per musica.

Pare singolare che la lunga scena d'apertura di tutti i libretti italiani tratti dalla novella cervantina sia tutta dedicata al teatro: i personaggi, reduci da una rappresentazione, ne commentano la qualità e si scambiano opinioni sul tipo di dramma

²² Ivi, vv 2783-2794: «Per amor tuo c'è stata competizione tra me e mio cugino Palamone, rancore e gelosia per molti giorni. Possa ora Giove insegnare al mio cuore a ritrarre le caratteristiche e le qualità di un amante, come la fede, la saggezza, l'onore, la cavalleria, il rango, la nascita, l'umiltà, la magnanimità, e tutto ciò che è necessario per l'arte d'amare. Mentre guardo a Giove per la mia salvezza, nel mondo non c'è nessuno più degno d'essere amato di Palamone, che ti onora, e ti onorerà tutta la vita, e se mai pensi di prender marito, non dimenticare il nobile Palamone».

e di messa in scena che ciascuno preferisce, in una chiara difesa del genere buffo contro quello serio. Fa loro da chiaro precedente – la cui conoscenza da parte dei librettisti e dei compositori è difficile da provare, ma non improbabile – l'originale *incipit* della commedia castriana, in cui alcuni attori spagnoli, ingaggiati da Lotario per allietare con le loro facezie Camila, cantano e ballano sotto la finestra dei Duchi. Dopo aver ascoltato la prima parte dell'esibizione, il Duca intrattiene con un suo dotto cameriere una lunga discussione circa il teatro spagnolo: nota che gli attori sono spagnoli e che la commedia spagnola gode in Italia di grande successo; non c'è da stupirsi che sia apprezzata in Spagna, ma il fatto che anche nella patria di Plauto e Terenzio sappia meravigliare il pubblico è un fatto davvero eccezionale. Il Cameriere, esperto di teatro Spagnolo, osserva che non si possono non apprezzare le opere scritte da un *monstruo de naturaleza*, che il Duca subito riconosce come Lope. Le opere di Lope non sono solo apprezzate, ma altresì ascoltate con ammirazione ed in silenzio da un pubblico di *oyentes* italiani, che intervengono solo alla fine di ogni parte dell'esibizione; il tema dell'ascolto silenzioso viene introdotto più volte, come segno di un reale apprezzamento intellettuale e non solo estetico delle opere del Fénix. Il Cameriere considera queste commedie lodevoli, ma imperfette, in quanto non seguono l'Arte ossia i dettami aristotelici; ma il Duca corregge questa valutazione, considerando che se le commedie sono accettate nella Repubblica platonica come spettacoli adatti a tutto il popolo perché possa ridere, l'importante è che queste conseguano lo scopo della comicità; ciò basterà perché si considerino buone, senza che necessariamente seguano l'*alcorán* di Plauto e Terenzio. Questo dialogo fornisce informazioni interessanti circa la circolazione in Italia delle opere di Lope ed in generale del teatro spagnolo: esse dovevano essere piuttosto diffuse e piuttosto fortunate e ne abbiamo trovato conferma nella prima parte di questo lavoro, nella piccola raccolta di proverbi lopeschi che compila Francesco Bracciolini per il proprio uso personale.

Luciano García Lorenzo²³ considera questo *incipit* rilevante da due punti di vista: il primo di tipo poetico, per la riaffermazione dei principi esposti da Lope nel suo *Arte Nuevo*, che precedette o seguì di poco la composizione del *Curioso* e che, come nota anche Christiane Faliu-Lacourt, «è più una giustificazione ironica di un genere già stabilito che l'atto di nascita della Commedia»²⁴. Nell'esaltazione di Lope, Castro giustificerebbe anche la propria scelta poetica, di scrivere cioè una commedia *de arte*

²³

L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, cit., pp. 157-159.

²⁴

C. Faliu-Lacourt e M. L. Lobato, a cura di, *El Curioso Impertinente*, cit., p. 189, traduzione mia.

nuevo, completa dei balli che Lope considerava tanto importanti per la sua messa in scena. Luciano García Lorenzo nota, in secondo luogo, che il motivo del teatro nel teatro è tipico di Guillén de Castro e questa breve rappresentazione incipitaria anticiperebbe, in una sorta di azione di secondo grado, il dramma che i suoi ascoltatori sul palco dovranno interpretare. Tuttavia, mi sembra che vedere nei versi relativamente convenzionali della serenata, che si limitano a cantare le lodi di una donna non del tutto indifferente alle attenzioni del suo amato, una anticipazione dei contenuti della commedia e dei drammi dei suoi protagonisti costituisca uno sforzo interpretativo eccessivo. Più semplicemente, Ignacio Arellano²⁵ ritiene che il «frammento di teoria drammatica» abbia lo scopo di orientare l'uditorio al dramma di genere comico cui sta assistendo, preparandolo ad una rappresentazione in cui avranno spazio sia la morte di Anselmo, sia le facezie di Culebro, il quale interpreta, anche secondo Luciano García Lorenzo, il ruolo di *gracioso*. Tale orientamento sarebbe necessario, secondo Arellano, perché un pubblico cui è nota la novella cervantina accetti le mutazioni alla trama e ai personaggi che la nuova declinazione drammatica comporta.

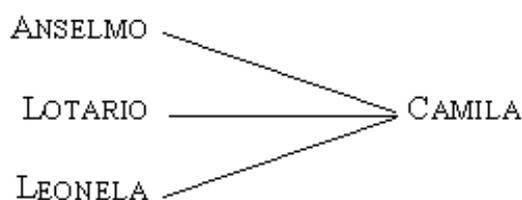
Non mi soffermerò sull'invenzione, da parte di Castro, di tutta la vicenda del primo atto, perché in parte se ne è già segnalata l'importanza per la costruzione dell'amore fra Camila e Lotario, e perché alcuni degli elementi contenuti nel primo atto verranno analizzati più avanti in relazione al tema della gelosia; ciò che a questo punto pare più rilevante è la moltiplicazione dei personaggi della novella, allo scopo di inserire nell'azione una seconda coppia di amanti le cui aspirazioni interferiscano con quelle dei protagonisti. Per rendere più chiara l'analisi, rappresento le relazioni fra gli attori principali seguendo uno schema solitamente utilizzato per gli scenari della commedia dell'arte²⁶: forse un po' rigido e non del tutto ospitale per la commedia nuova, offre però la possibilità di sintetizzare alcuni elementi dell'azione in modo chiarissimo. Sulla colonna di sinistra compaiono gli amanti maschili, i padri e i servi delle donne, le quali occupano invece la colonna di destra, con i padri e i servi degli uomini.

PADRE II	PADRE II
AMANTE I	AMANTE II
AMANTE II	AMANTE I
AMANTE III	ZANNI I
ZANNI II	ZANNI III

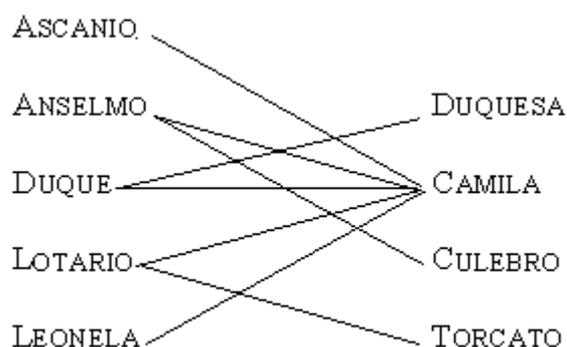
²⁵ I. Arellano, *Del relato al teatro*, cit., p. 80 ss.

²⁶ Cfr. Zorzi, L., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

Lo schema si articola sulle persone principali dell'azione nella commedia di tipo plautino, quindi amanti, padri e servi (senza tener conto quindi, per esempio, dei legami d'amicizia, tanto importanti nella commedia di Castro). Li rappresenta su due colonne oppostive in modo da mostrare nel modo più chiaro possibile l'incrocio e il conflitto di legami amorosi e vincoli d'autorità. In base allo schema, articolo così le relazioni fra i pochi personaggi della novella cervantina:



Molto più complesso appare invece lo schema relativo ai personaggi di Castro:



Vediamo che Lotario ha cambiato ruolo diventando, da amante II, amante III, perché il posto di amante II viene occupato dal Duca, che possiede più autorità. L'amante I rimane, indiscusso, Anselmo. La prima donna è ovviamente Camila, come dimostra il fatto che anche qui tutte le linee di relazione convergono verso di lei; Castro le ha procurato un padre in Ascanio. Si inserisce una seconda donna nella Duchessa, che intrattiene relazioni solo con suo marito il Duca. Leonela, essendo serva di una donna, cede a Culebro, servo di Anselmo, il posto di Zanni I, e ho voluto inserire Torcato come Zanni III, dato che in un certo senso vive alle dipendenze di Lotario, ed è un personaggio fondamentale allo sviluppo della trama. Purtroppo non è visibile qui il rapporto d'amicizia fra Anselmo e Lotario, che si incrocerebbe per così dire con il legame matrimoniale fra Anselmo e Camila e con le aspirazioni del Duca. Ugualmente non ho potuto rappresentare l'autorità che il Duca esercita su Anselmo, che gli permette

di allontanarlo di casa²⁷ quando vuol corteggiare sua moglie. Infine non trovano posto Claudia, Julia e Belucha, le tre donzelle della Duchessa alle quali il Duca manca di rispetto. Risulta viepiù chiaro che la moltiplicazione castriana dei personaggi è volta in direzione di una movimentazione ed un arricchimento dell'azione, che nella novella era sostituita dalla ricca retorica dei tre personaggi principali, ma che nel teatro va messa in scena da parte di una compagnia di attori, ed adattata al genere della commedia nuova i cui principi si espongono nella prima giornata.

Questo nuovo schema di relazioni alimenta e giustifica una nuova articolazione moltiplicativa dei sentimenti incrociati di gelosia all'interno della commedia, un altro tema particolarmente caro a Castro e presente in questa forma accresciuta anche nelle successive imitazioni sceniche della novella. Sia Christiane Faliu-Lacourt sia Arellano notano che il personaggio-simbolo di questa passione è la Duchessa, che per prima si mostra gelosa delle attenzioni che il marito rivolge a Camilla e contemporaneamente ammirata dell'onestà della fanciulla davanti alla seduzione del potere e dei doni (vv 416-426):

DUQUE: Toma agora esta cadena
Con esta cruz de diamantes.
CAMILA: (*Ap.* Para aprisionarme es buena.
Con dádivas semejantes
pide remedio a su pena;
pero no la ha de tener
porque pesa más mi honor.)
DUQUESA: ¡Qué buena para mujer
es Camila; con qué honor,
con qué gusto lo ha de ser!

Il primo consiglio che dà alla virtuosa donzella per avere un matrimonio sereno è quello di non opprimere il marito con la gelosia, *los celos* che, come tutti gli studiosi notano, rimano con *los cielos* appena menzionati da Camila (vv 429-443):

CAMILA: Para estarme agradecido
cuando no esté muy contento,
sé que estará muy servido,
porque es mi valor en quien
fío después de los *cielos*.
DUQUESA: Eso creo yo, y también
que el no apretalle con los *celos*
consiste en serville bien.
DUQUE: Bien consejos sabéis dar;
pero vos, Duquesa amada,
mal los supisteis tomar.
DUQUESA: De mis celos engañada
aprendo a desengañar.
Tu, que mi escarmiento ves,

²⁷

Come il Rey del *Sandeban* e il Saladino di Don Juan Manuel.

si quieres vivir en paz,
ni los pidas ni los dés...

La Duchessa costruisce poi una scena piuttosto singolare che voglio chiamare “la prova del sonno”: fingendo di addormentarsi, assiste ad un concitato dialogo fra suo marito e Camila, in cui torna la rima *cielos/celos* e la virtù di Camila si mostra in tutto il suo splendore, facendo risaltare la bassezza dei capricci del Duca (vv.447-464):

DUQUE: Buena lición te ha leído
la Duquesa.
CAMILA: Y de los *cielos*
en su boca ha parecido.
DUQUE: Mas, ¿cómo hablando de *celos*
Tan sin ellos se ha dormido?
[...]
pues ella cierra los ojos,
ábrelos tú, para ser
menos fier a mis enojos.
[...]
CAMILA: ¿Qué nueva ocasión he dado?
No está siempre mi decoro
Contrapuesto a tu cuidado?

Questa scena trova nella seconda giornata un parallelo con il sonno ostentato da Lotario quando è lasciato da Anselmo solo con Camila, quel sonno la cui onoratezza farà risorgere nella donna i primi segni di rinascita dell’antico amore; ma il trasferimento della prova dall’amante pudico (Lotario) al consorte curioso (Duchessa) mostrerà di avere la sua fortuna nel teatro italiano, in cui la prova del sonno è basata sul marito/Anselmo che dorme in presenza dell’amico e della sposa, che si trovano così a parlare da solo a sola, proprio come Camila ed il Duca.

Un altro personaggio manovrato dalla gelosia è Torcato, amico di Lotario e da lui dipendente per il proprio sostentamento, che vede in Anselmo una minaccia per la propria vita e per la propria amicizia: assolda Culebro perché dia una coltellata²⁸ ad Anselmo, riferendogli che viene da parte di Lotario, nella speranza che per l’affronto Anselmo si allontani dall’amico. Ma non ha fatto i conti con la nobiltà di Anselmo – e con la disperazione di Culebro – tali da far desistere il sicario dal suo malaugurato compito, per mettersi al servizio di Anselmo e restituire al mittente il sanguinario benvenuto.

²⁸ Trattasi di coltellata e non di omicidio, come invece pensa Christiane Faliu-Lacourt, e come giustamente fa notare García Lorenzo: nel genere picaresco sono frequenti le coltellate a scopo intimidatorio inferte su commissione, il cui prezzo variava a seconda del numero di punti che la ferita avrebbe richiesto per essere saldata. Quella riservata ad Anselmo era da cento scudi, tale da sfigurare completamente il suo volto, e per questo Culebro, vedendone la nobiltà, desiste facilmente dal suo compito.

Un nuovo esempio di complicazione della trama della novella attraverso la moltiplicazione dei personaggi, sempre intorno al tema della gelosia, lo offre la scena in cui Lotario vede Culebro scendere dalla finestra di Leonela: in Cervantes il giovane amante crede di essere tradito con uno sconosciuto e va a denunciare Camila ad Anselmo, per essere poi corretto e salvato dalla donna con la ben nota messa in scena dell'onore ferito. Qui la meccanica dei fatti non varia molto, ma si disegna sulla scena una rete di sguardi i cui incroci sono tutte trame della gelosia: Torcato, probabilmente in cerca di vendetta, accompagna il Duca a vedere che un uomo si introduce in casa di Camila; il Duca pensa si tratti di Lotario, ma Lotario, anch'egli presente, senza accorgersi del Duca e di Torcato che sono in strada come lui, crede che si tratti del Duca e si sente tradito; la scena è brevissima ed estremamente dinamica (vv 2686-2698) e lascia infine spazio ad un lungo monologo di Lotario ancora incentrato sulla gelosia (vv 2699-2752):

Echan una escalera y baja CULEBRO por ella
 CULEBRO: ¿Viste gente?
 LEONELA: Quedo.
 LOTARIO: ¡Ay cielos!
 LEONELA: ¡Ay, que es Lotario!
 LOTARIO: (*Ap.* ¡Ah, traidora!)
 LEONELA: Y más gente ¡Ay Diós! ¿Qué haré?
 LOTARIO: ¿Por dónde, por dónde fue?
 CAMARERO: ¡Tente!
 LOTARIO: ¡Ay de mí! ¿Qué haré agora?
 DUQUE: ¿No es Lotario?
 CAMARERO: Sí señor.
 ¿Matarémosle?
 DUQUE Esperad,
 Que corre mi autoridad
 peligro, vení. ¡Ah traidor!
 TORCATO: ¡Que bajase por la escala!
 CAMARERO: Es sin duda.
 DUQUE: ¡Oh, alevoso!
 Tu eres mil veces dichoso,
 Camila mil veces mala.
 [...]
 LOTARIO: ¿Qué me ha pasado? ¿Qué es esto?
 ¿No habló el Camarero? Sí.
 ¿Y el Duque no conocí
 en mi daño tan dispuesto?

Come mostra il caso della Duchessa, la gelosia non è solo maschile e Castro ne riserva una dose raddoppiata anche a Camila. Se la posata fanciulla cervantina era stata informata dall'amante che i sonetti in nome di Clori erano in realtà riservati a lei, la giovane moglie di Castro è lasciata in preda alla fiera passione da Anselmo, che le assicura che Lotario non l'ama e non l'insidia, in quanto da anni ama un'altra donna.

Camilla ascolta impassibile il sonetto di Lotario, ma appena Anselmo si allontana la donna riflette sul tumulto di passioni cui dà vita la gelosia (vv. 2276-2281):

CAMILA: Enamorada olvidé,
y celosa enamoro.
¿Qué has hecho amor? Mas ¡ay, cielos!
¿Qué pregunto, si he sabido
que amor que acabó en olvido,
si vuelve, comienza en celos?

È proprio attraverso la gelosia che risorge prepotente nella donna il dimenticato amore per Lotario. Ma non basta questo a far precipitare il suo onore: alla gelosia nei confronti dell'amato si somma quella nei confronti del marito, che finge di avere un'amante e di allontanarsi da casa tanto spesso per recarsi da lei. La notizia giunge a Camila attraverso Culebro, che la confida a Leonela, una strada che Anselmo ha previsto come la più rapida e la più efficace per giungere alle orecchie di sua moglie. Ma la Camila di Castro non è la Griselda boccacciana, e non perdona (vv. 2118-2123):

CAMILA: Pues cuando estoy defendiendo
su honor, muriendo y matando,
¿me ofende con otro amor?
Ya, ¿qué habrá que no me asombre?
¡Ay traidor! ¡Ay hombre! ¡Ay hombre
que es lo mismo que traidor!

Ma la gelosia per l'uno e per l'altro uomo è di tipo ben diverso, così come diverso è il tipo di affetto che la lega a ciascuno. Il doppio inganno serve alla rovina di Anselmo, alienandogli definitivamente la moglie:

CAMILA: ... Toda el alma se desvela
Que por sus traiciones pasa
Mas la del uno me abrasa
La del otro me huela.

A questo punto Camila è perduta e non può che precipitare fra le braccia dell'amante, non appena questi le giurerà eterna fedeltà, passata e futura, svelando l'arcano di Clori. La gelosia nei confronti del marito che si finge traditore è una novità introdotta da Castro, che Cervantes non aveva neppure lontanamente suggerito. Oltre a contribuire a spiegare la caduta di Camila, costituisce un interessante precedente per uno dei libretti d'opera che si leggeranno nel prossimo capitolo²⁹.

L'*incipit* di contenuto poetico, la moltiplicazione del *cast* ed infine il tema della gelosia, in cui rientra la "prova del sonno", costituiscono l'eredità che Castro lascia al

²⁹ Si tratta de *Il curioso imprudente*, con libretto di Pasquali e musica di Piccinni, come rivisto da Sacchetti per il teatro dei fiorentini, nella primavera dell'anno 1761, edito presso Vincenzo Mazzola Vocola.

teatro italiano per la rappresentazione del *Curioso Impertinente* di Cervantes. Prima però di abbandonare il commediografo castigliano per addentrarci nella nostra penisola, mi pare interessante dedicare ancora qualche pagina all'altro dramma in cui Castro mostra di ricordare la novella cervantina, per valutare come la fantasia del commediografo abbia rielaborato negli anni la materia già magistralmente esposta in questa commedia.

El engañarse engañando

Gregory G. La Grone, nella sua opera *The imitations of "Don Quijote" in the Spanish drama*, ancora oggi fondamentale per affrontare il tema della fortuna in Spagna e della diffusione in Europa del capolavoro cervantino, nomina questa commedia – che egli peraltro considera anonima – fra quei drammi che si ritengono imitazioni de *El Curioso Impertinente*, ma non pare del tutto persuaso e segnala come possibile fonte alternativa *El semejante a sí mismo* di Alarcón. Tuttavia il fatto che l'opera sia di Castro e probabilmente successiva alla composizione del *Curioso* getta una nuova luce sulla possibile presenza della trama cervantina, o della relativa rielaborazione castriana, alla radice della sua composizione. La commedia si trova pubblicata nella «Segunda parte de las comedias de Don Guillén de Castro. Dirigidas a Doña Ana María Figuerola y de Castro. Año 1625. Con licencia, En Valencia, Por Miguel Sorolla, junto a la Universidad»³⁰, prima di una lunga serie costituita da: *El Engañarse engañando*, *El Mejor Esposo*, *Los Enemigos hermanos*, *Quanto se estima el honor*, *El Narciso en su opinión*, *La verdad averiguada*, *y engañoso casamiento*, *La Justicia en la piedad*, *El Pretender con pobreza*, *La fuerza de la costumbre*, *El Vicio en los extremos*, *La fuerza de la sangre*, *Dido y Eneas*. La raccolta è edita nel 1625, ma il prologo *al lector* che vi appone Castro retrodata tutte le commedie ad un'epoca anteriore di almeno 15 anni:

No quiero llamarte discreto, ni sabio, porque tal vez podrá ser que no lo seas, ni lisongearte quiero tampoco, con la común civilidad de llamarte piadoso; pues si sabes, no tengo mis cosas tan levantadas de punto, que te causen envidia, y dejes por eso de ablarlas, y si ignoras, tus alabanzas me servirán de vituperios: solo quiero advertirte, que demás de imprimir estas doze comedias por hacer gusto a mi sobrina, lo hize también porque en ellas había un sin fin de yerros, como porqué la que menos años tiene, tendrá de quinze arriba, que fue quando la poesía comica, aunque menos murmurada, no estaba tan en su punto, me animé a hazer esta segunda impresión. Si me engañé en imprimir estas por disculpar

³⁰

Leggo l'esemplare conservato nella Biblioteca Nacional de España, R/14699.

aquellas, causa he tenido bastante, pues en toda España las siguieron y celebraron con grande exceso. Algunas equivocaciones tienen, pero no por parecer afectado y melindroso, no advierto las erratas. Y también porqué pienso que no son tan considerables, que no las entiendan los que saben, y las enmienden; y los que ignoran, es cierto que desconociéndolas, pasarán por ellas como si no lo fueran.

Dobbiamo perciò pensare che l'opera di cui ci occupiamo debba essere precedente al 1610, quindi probabilmente composta negli stessi anni in cui Castro componeva *El Curioso*, ma che fu rivista ed aggiornata per la nuova pubblicazione. Essa mette in scena, più che la curiosità di un marito geloso, l'antico tema della messa alla prova della fedeltà della sposa, che affonda le sue radici nella storia e nella letteratura latina, con il mito di Lucrezia tramandato, fra gli altri, anche da Tito Livio, e quello di Cefalo e Procri, narrato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*³¹. Abbandona poi il problema dell'amicizia, facendo dei due protagonisti maschili due fratelli. La serie dei personaggi ha poco a che fare con lo schema del *Curioso*, ma presenta anch'essa due coppie di amanti i cui desideri interferiscono fra loro. Data la scarsa diffusione del testo mi pare opportuno riferirne compiutamente il *cast* ed offrirne un preciso riassunto.

La commedia si svolge in tre giornate e i personaggi che vi agiscono sono:

IL DUCA
IL MARCHESE, figlio del Duca promesso sposo della Principessa,
poi col nome di DON JUAN
DON FADRIQUE secondo figlio del Duca
ADULFO, vecchio
GONZALO, gracioso
IL CONTE, amante timido della Principessa
LA PRINCIPESSA di Biarne
EMILIA, sua cugina.

L'azione del primo atto ha inizio in un bosco dove il Duca e il suo consigliere Adolfo stanno conversando circa il futuro del giovane Marchese, che con grande preoccupazione del padre rifiuta le convenienti nozze che egli gli propone con la bellissima Principessa di Biarne, perché ha poca fiducia nella fedeltà delle donne. Proprio mentre il Duca sta pregando il vecchio saggio di aiutarlo a persuadere la rigida volontà del figlio, sopraggiunge il Marchese, che si rammarica che il padre preferisca discorrere con Adolfo piuttosto che con lui. Ammonito circa la sua testardaggine nel non voler prender moglie, pronuncia in sua difesa un lungo discorso che ricorda quello di Lotario nella novella cervantina: non vuol prender moglie perché le donne sono per

³¹ Ho approfondito questo tema, la sua relazione con la trama del *Curioso Impertinente* di Cervantes e con il *Così fan tutte* di Mozart e Da Ponte nell'articolo *Ovidio e Cervantes nella cultura di Da Ponte: alle radici del "Così fan tutte"*, in "Lettere Italiane", Anno 2004, N°3, pp. 468-483.

natura deboli e oggetto di continui attacchi da parte delle tentazioni; dalla loro condotta poi dipende l'onore del marito ed è insensato esporre il proprio onore ad un rischio così alto ponendolo nelle mani di una donna, se lo si può tenere saldo nelle proprie mediante l'esercizio della caccia e della guerra. Finito di parlare, ed in cerca di un pretesto per allontanarsi, dice di avere scorto un cinghiale e si getta al suo inseguimento. Ma Adolfo già intravede una crepa nella volontà del giovane: il Marchese non ha visto alcun cinghiale, fugge perché ha visto avvicinarsi la Principessa, che giunge vestita da cacciatrice. Il vecchio suggerisce al Duca che la volontà del giovane Marchese è quasi piegata e basterà forzare un poco gli avvenimenti perché essa muti spontaneamente: la Principessa è tanto bella che il Marchese non potrà non innamorarsene, ma perché ciò accada senza fallo, occorre che la veda nuda. Il Marchese intanto ha cessato d'inseguire il finto cinghiale, ma scorge fra gli arbusti una donna, ovviamente la Principessa, che si sveste per andare a bagnarsi: la osserva con infinita meraviglia. Fugge e torna di corsa dal padre, che intanto è stato raggiunto dal figlio minore Don Fadrique – un donnaiolo – e dal suo servo faceto Gonzalo. Prese le mani del fratello, il marchese narra la visione che ha avuto e si confessa innamorato perdutamente della bella sconosciuta. Il Duca gli conferma che quella è la Principessa di Biarne e gli consegna un suo ritratto. Il Marchese la riconosce e accetta di prenderla in sposa, ma prima vuol fare una prova: le si mandi il ritratto di Don Fadrique, invece del suo, per vedere se si innamorerà ugualmente di lui pur credendo di essere destinata ad un altro. Sarà Gonzalo a consegnare il ritratto, a cavallo della mula di Adolfo, della quale il servo non si fida affatto, temendo di finire disarcionato in un pantano. Rimasto solo col Duca, Adolfo si rammarica della dissennata intenzione del giovane Marchese: mettere alla prova donne, amici e spade è sempre foriero di perniciose conseguenze. Al palazzo della Principessa, la cugina Emilia sta parlando col Conte, che le confessa il suo segreto amore per la Principessa. Questa giunge in tempo per ricevere dalle mani di Gonzalo il ritratto di Don Fadrique. La Principessa lo mostra ad Emilia e al Conte, che loro malgrado confermano l'aspetto gradevole dello sposo, ma la Principessa è disgustata dall'effemminata affettazione di quello che crede essere il Marchese ma che in realtà è Don Fadrique, tutto belletti e rifiniture. Come potrà un uomo tanto molle stare accato ad una donna forte come lei? Presto vengono annunciati il Marchese ed il suo servo e compagno Don Fadrique con il Marchese che, travestito, si finge servo del proprio fratello e si fa chiamare Don Juan. La Principessa trova che la statura robusta e l'aspetto

fiero del servo fanno parere ancora più insufficiente la forma fisica del suo promesso. Si conclude qui il primo atto.

Ritroviamo all'inizio del secondo Don Fadrique intento a corteggiare Emilia, cui promette di sciogliere il nodo che lo lega alla Principessa per sposarsi con lei. Crede, tenendosi impegnato con Emilia, di poter controllare l'amore e l'attrazione che prova per la Principessa, sposa non già sua, bensì del fratello. Come Lotario nella commedia di Castro, mette poi in guardia il Marchese: non potrà a lungo resistere alla continua tentazione della sua vista; se alla fine riuscirà a sedurla, che succederà? Il Marchese vuole che Fadrique cerchi di rubarle la virtù prima del matrimonio; se ci riuscirà, potrà averla in sposa, ammesso che voglia una donna «quien fue muger,/ antes de tener marido»³², perché a quel punto egli non la vorrà più. La Principessa confida ad Emilia quanto poco gradisca colui che crede essere il Marchese. Il Conte confessa a Don Juan (il Marchese travestito) il suo amore silenzioso per la Principessa e gli chiede di aiutarlo ad ottenerla in moglie. Ma il Marchese sfrutta la confessione del Conte ed i propri panni servili per mettere ancora una volta alla prova l'onore della Principessa: dopo aver iniziato a perorare la causa del Conte, ardisce offrire alla donna anche i propri sentimenti, azione tanto smisurata da parte di un servo da meritare di essere punita con la morte. La Principessa, che già da tempo ammira le doti del servo del suo sposo, lo allontana sdegnosa, senza però chiamar gente che faccia giustizia di lui. Si perde poi un lungo monologo, in cui dà voce alla confusione che la pervade³³:

¿Que un villano ha podido
perderse en mi respeto?
pero con libre efeto
el amor atrevido
en mis ojos mostrose,
díxole que era suyo, y atrevióse.
¿Qué desdicha tan clara?
¿Qué perdición tan mía?
Pero mengua sería,
si no me los sacára
o el azero, o el llanto,
pues son lenguas del alma,
y hablan tanto.
Pero con dar la muerte
a este Don Juan, mas ojos
quitaré a mis antojos:
bien razón me advierte,
pues en el bien me aliento,
quito causa, e castigo atrevimiento.
Bien sé que será corta
mi vida, pues no ignoro

³² P. 19 dell'edizione segnalata.

³³ P. 29.

que ofendida le adoro
¿mas yo dudo? ¿Qué importa?
Yo soy yo, quién me muda?
ya merezco la muerte por la duda.
Y si no mi desprecho
se atreviese a matarme,
yo misma he de rasgarme
con las uñas un pecho
que a quien soy no responde
loca estoy...

Si ode un rumore di spade e giungono di corsa il Marchese ancora vestito da Don Juan, il Conte e Gonzalo: un servo dell'Ambasciatore di Polonia (che è appena giunto in visita alla Principessa) ha insultato gli Spagnoli di fronte al Marchese, che ha difeso verbalmente la sua nazione; ricevendo una smentita³⁴, ha attaccato il servo con la spada, seminando quattro morti; è stato aiutato a difendersi dal Conte e da Gonzalo. Don Fadrique rimprovera il finto servo duramente di fronte alla Principessa. Questa depone in suo favore e si ritira con lo sposo per parlarne; Emilia e il Marchese, al vedere i due sposi che si parlano all'orecchio, si ingelosiscono violentemente. Solo con Don Fadrique, il Marchese lo rimprovera per aver usato con la Principessa parole troppo ardite; la Principessa ode il confronto, in cui Don Juan chiama "hermano" quello che lei crede il suo padrone, si riferisce al Duca come padre di entrambi e si rivolge al preteso padrone con durezza. Che il Marchese non sia il Marchese, e il servo non sia il suo servo? Perché ella disprezza tanto il suo promesso, e ammira invece sempre di più Don Juan? Giungono a calmarla due musicisti spagnoli e la cantante Bernarda, che suscita l'interesse di Gonzalo. La Principessa manda quindi a chiamare il Conte, cui affida il compito di uccidere Don Juan per vendicarla del disonore che il suo ardimento ha causato. Mentre si dispera per il castigo che ha imposto in nome dell'onore, e a dispetto della sua stessa volontà, la Principessa è raggiunta da Adolfo, che le porta una lettera del Duca in cui si rivela l'inganno del Marchese mascherato da servo. Dopo aver fermato il Conte, La Principessa determina di sottoporre lo smascherato Marchese alla medesima prova che egli le aveva imposto: chiede il silenzioso aiuto di Adolfo. Il terzo atto inizia con il Marchese ormai convinto della virtù della sua sposa e la Principessa invece impegnata a metterlo alla prova. Dopo un lungo preambolo in cui ripropone tutti i luoghi comuni sull'incostanza femminile di cui il Marchese era stato vittima³⁵, con parole simili a quelle della Camila cervantina quando cede a Lotario, la Principessa

³⁴ Si ricorda che l'accusa di mentire mossa da un inferiore in grado era considerata un'offesa da punirsi con la morte.

³⁵ P. 35: PRIN. «... Y aunque eminente sea/ la muger, no es de piedra, ni de azero:/ tiene [...] / muchas horas el dia,/ y en el facil passar de cada una,/ emplea mil mudanças la fortuna»

finge di cedere alle profferte di Don Juan: quando una donna onorata cede all'amore, essa cede totalmente e consapevolmente³⁶.

Don Juan, la muger que el trato
principal tiene severo,
solo hasta el favor primero
obliga honesto el recato:
pero en descubriendo ingrato
a su honor, su proceder,
tanto la empeña el tener
dadas prendas de su honor,
que deve al primer favor
los demas que puede hacer:
y así yo que puse en tí
amor liberal, y entero.

Uscendo, lascia il Marchese sbigottito solo con Adulfo, che però non lo disinganna, giacché è d'accordo con la Principessa di portare avanti l'inganno ancora per qualche tempo. Giunge Gonzalo, che è stato messo di guardia alle finestre della casa, per verificare se salgono o scendono uomini durante la notte; dice di averne visti tre: la notizia sgomenta il Marchese che se ne va. Entra Bernarda, che dopo aver scambiato con Gonzalo alcune facezie amorose, gli promette di farlo assistere alla caduta della sua padrona fra le braccia di Don Juan. Don Fardique rinnova a Emilia la promessa di sposarla, promettendo di spiegarle presto come mai non può sposare la Principessa. Questa sopraggiunge, seguita di nascosto dal Marchese nei panni di Don Juan, che si nasconde per ascoltare. La Principessa fa l'amorevole con Don Fadrique e gli promette di incontrarlo nottetempo in camera di Emilia. Il Marchese si sente morire: è due volte geloso di sé stesso, una per aver fatto innamorare la Principessa di Don Juan, l'altra per vederla amoreggiare col suo nome, portato da suo fratello. La Principessa chiede ad Emilia di cederle la sua stanza per l'abboccamento notturno con Don Fadrique; convoca poi nel medesimo luogo anche il Conte. Trovatasi da sola con quest'ultimo gli conferma il suo amore e gli dice di essere intenzionata a sposare Don Fadrique per poter avere poi lui come amante con maggior comodità. Intanto è arrivato il Duca e Adulfo lo fa entrare nel Palazzo. Intanto però, Emilia si è concessa a Don Fadrique, che le promette di incontrarsi con la Principessa solo per rifiutarla e informarla che è già legato alla cugina. Bernarda e Gonzalo portano il Marchese nei panni di Don Juan in una sala buia per farlo incontrare in solitudine con la Principessa. Ma prima che la donna possa compromettersi, sotto gli occhi di Emilia e Don Fadrique che spiano da un canto, il Marchese si rivela con un lungo discorso e comunica alla sposa la sua risoluzione:

³⁶

P. 38.

l'unico modo per uscire dalla difficile situazione che si è creata è fingere che non sia successo nulla e lasciarsi. La Principessa gli risponde con un discorso altrettanto lungo, costellato di *exempla* romani fra cui non manca Lucrezia, in cui dice di amarlo, ma si dice anche piuttosto offesa della prova cui è stata sottoposta; è d'accordo con lui: l'unico modo per uscire onoratamente da questa situazione è lasciarsi. Gli mostra una daga, di cui si era armata se avesse davvero cercato di avvicinarsi a lei e si dice divisa come lui fra indignazione e tenerezza. Gli mostra infine la lettera del Duca, che l'ha disingannata già da tempo, e gli spiega il motivo del suo nuovo inganno; lo prega infine di andarsene, perché non vuole un marito tanto sospettoso. Come concordato fra la Principessa e Adulfo, tutti i personaggi nascosti ad ascoltare escono sul palco: il Duca, Adulfo, Emilia, Don Fadrique, Gonzalo e Bernarda. Si celebrano le doppie nozze del Marchese con la Principessa e di Don Fadrique con Emilia.

Quest'opera sembra avere più tratti in comune con il *Curioso* di Castro che non con la novella cervantina, ma non mancano i luoghi in cui sembra riecheggiare anche la voce di Cervantes. All'inizio del primo atto si trova una riflessione sul rapporto fra inganno e libero arbitrio, una domanda che attraversa insistentemente anche il *Curioso*³⁷:

ADULFO: Por pensar que torcer
se puede el libre alvedrío,
es engaño, es desvarío:
lo que se puede poder
es buscar medios humanos
que en la inclinación robustos
puedan prometer los gustos
de los ojos a las manos.
Esto haré yo con un medio
en tu hijo: es entendido?

Violare il libero arbitrio del Marchese mediante l'imposizione autoritaria delle nozze con la Principessa sarebbe peccato e rovina, ma non, gesuiticamente, aiutarsi con mezzi umani, capaci di aggirare la coscienza e mutare la volontà.

Poco più avanti troviamo il lungo discorso del Marchese sull'infedeltà femminile, che rispecchia con una certa precisione l'articolato pensiero di Lotario sul matrimonio come esposto da Cervantes³⁸:

MARCHESE: Quiere el mundo que los hombres
confien tan facilmente
del inquieto cuidado,
de la libertad ardiente,
del no cautivo alvedrío,
de la condición alegre,
del bachiller pensamiento,

³⁷ P. 2.

³⁸ P. 4.

y de la flaqueza debil
de una muger, que ella misma
se combate, porque tiene
quanto mayor hermosura,
los enemigos más fuertes,
que sus firmezas destruyan,
sus ambiciones alienten,
y con corfías de fuego
revienten minas de nieve
sin que le baste a su esposo
el cumplir con lo que deve.

E al *Curioso* rimanda anche il monito di Adulfo, che sconsiglia di mettere alla prova spade, donne e amici:

ADULFO: ... el Marqués
quiere provar a su esposa
antes que lo sea.

DUQUE: Es cosa
nueva.

ADULFO: Y temeraria es:
porqué algún parecer
que no sea singular,
tiene por bueno el provar
espada, amigo, o muger.
Porque la mejor espada
se ve, de estar mal regida,
en los tientos consentida,
en las pendencias quebrada.
Y al amigo, en quien verdad
la confiança dispone,
el que la prueba, mal pone
en peligro su amistad.
Y el no casado que atiende
a buena reputación,
cásese con la opinión
de la esposa que pretende:
pues demás de que al provalla
hay engaños, si es más bella
que honrada, pondrá el querella
impedimiento al dexalla.
Y el ya casado, ocasiones
de provando a su muger
de afrentas, pues suele hazer
de las pruebas tentaciones,
y lo que no hubiera sido
haze que sea, y primero
es neciamente tercero
que infamemente ofendido.

L'ultimo caso esposto da Adulfo, quello dell'uomo già sposato che, nel sottoporre la moglie ad una prova, la espone in effetti ad una tentazione, traendone la propria rovina, non può che riferirsi alla triste ma esemplare sorte di Anselmo. Non è però meno folle il Marchese, che mette alla prova la sua sposa prima che lo sia, senza accontentarsi – come Anselmo – della buona opinione che si ha di lei. Alla fine del terzo atto, dopo

che il Marchese ha rivelato alla Principessa la sua identità, i due amanti pronunciano due lunghi discorsi speculari, in cui Castro disegna un felice scontro fra l'universo di pregiudizi sulle donne di cui il Marchese è vittima e la figura topica della donna onesta rappresentata invece dalla principessa, salda nella sua fedeltà e profondamente offesa dalla prova impostale:

MARQUÉS: Quise, para hazerte mía,
provar tu valor: que cosa
emprendí! Ya sé que quise,
quando quise, abriendo todas
las puertas al desengaño,
alcançar con fé piadosa
de mi persona a la tuya
con vencimientos victorias.
Dar facil materia al fuego
Fluctuar marinas ondas,
Fiar al viento una pluma
volar al cielo una roca,
sacar de su esfera el Sol,
poner freno a la memoria,
dar razon a la fortuna,
y hazer de bronze la honra³⁹.

PRINCESA: ... el provar en mí el valor,
no fué dar facil materia
al fuego, ni entre las ondas
oponerse a la braveza
del mar, ni fiar al viento
una pluma, ni entre tierra
y cielo sacar los montes
de su centro, y de su esfera
el Sol; ni fué a la fortuna
dalle razon, ni prudencia
al dolor, compás al tiempo,
ni a la dicha ligereza:
pero fué (aunque hubiera sido
escusada diligencia)
fiar invencible al mar
un escollo, y una peña
constante al viento, y al fuego
acrisolar la fineza
del oro: fué dar al brío
de un pensamiento que vuela
capacidad en las alas
para medir las estrellas;
fué fiar que resistiese
rayos del mayor planeta
con la vista más constante
el águila más suprema;
y fué sino a la fortuna
dar razón, dar evidencia
a la verdad, luz al ser,
y confianza a la fuerza⁴⁰.

Il discorso della Principessa riprende quello del Marchese punto per punto, ribaltandone ogni metafora a rappresentare il suo contrario: si noti, fra le altre, l'immagine topica di ariosteica memoria⁴¹ della donna fedele come scoglio sfidato dalla tempesta, opposto alle onde fluttuanti chiamate in causa dal Marchese.

Ma i punti in comune col *Curioso* non si esauriscono nella sola sfera del pensiero, di per sé insufficiente a disegnare un rapporto fra le due opere, perché sviluppato a partire da luoghi comuni già topici del genere teatrale. Un episodio e due elementi strutturali della

³⁹ P. 43.

⁴⁰ P. 46.

⁴¹ Cfr. le parole di Bradamante, in *Orlando Furioso*, XLIV, 61: «Immobil son di vera fede scoglio/ che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote/ nè già mai per bonaccia nè per verno/ luogo mutai, nè muterò in eterno».

trama contribuiscono a chiarire il legame fra i testi. Come si è visto, nel terzo atto è lo scorgere tre uomini che si calano dalla finestra a far disperare definitivamente il Marchese circa la condotta della Principessa e a far precipitare lo scioglimento: così come si trova, inserito fra altre scene, l'episodio pare innecessario e posticcio, ma la sua presenza si giustifica pienamente se si pensa che Castro alludesse ridicolmente alla sua opera precedente, in cui la scena di Culebro che si cala dalla finestra di Leonela è fondamentale allo sviluppo dell'azione. Torna poi il tema della gelosia, suggestivamente compresso nel solo personaggio del Marchese, che nel sottoporre la sua sposa alla prova scompone la sua persona, divenendo Don Juan nel corpo e il Marchese in suo fratello. Confuso e sconvolto dall'ambiguo atteggiamento della Principessa, il Marchese vestito da Don Juan è roso da una gelosia molto particolare⁴²:

... Perdido estoy:
de dos suertes desdichado
soy, por dos causas quexoso,
con dos agravios celoso,
en dos fuegos abrasado.
De que sus favores ví
Como Don Juan, quando hacía
Yo mismo la ofensa mía,
tengo yo celos de mí:
y agora porqué mudó
tan presto el pecho liviano,
tengo celos de mi hermano,
de quien piensa que soy yo:
y así en un confuso abismo
de turbados accidentes,
con dos penas diferentes
me estoy matando yo mismo.

Torna poi l'immane messa in scena dell'onore ferito, che si afferma così come elemento strutturale permanente nelle declinazioni teatrali del Curioso. È questa che fa precipitare lo scioglimento, perché con grande astuzia la Principessa ha fatto convergere sul palco tutti i personaggi, nascosti ad ascoltare il suo dramma:

Ofendísteme, Marqués,
Engañoso, y porqué vean
Tus engaños, y los míos,
Con ocultas diligencias
junté aquí testigos fieles
que me escuchan, y me alientan⁴³.

Da buona discendente di Camila e di Lucrezia – che non manca di citare – la Principessa era armata di una daga, qualora il Marchese si fosse davvero avvicinato a lei.

⁴² P. 37.

⁴³ P. 47.

Il contributo originale che *El engañarse engañando* offre al teatro ispirato al Curioso è quello di spostare la prova da una coppia sposata a una coppia di promessi, ma non pare sufficiente per dimostrare che l'opera fosse nota ai librettisti italiani, che potevano più facilmente accogliere il suggerimento in questa direzione proposto dal Curato del *Don Quijote*, alla fine della lettura della novella. Tuttavia questo dramma poco conosciuto si situa in una interessante posizione fra la commedia di *arte nuevo* e il teatro europeo del Settecento, offrendo una serie di spunti che saranno poi accolti dai drammaturghi del secolo XVIII.

Il soggetto di un nobile promesso sposo che, per mettere alla prova la virtù della sua amata, si traveste da servo, facendo prendere ad altri il suo nome e rodendosi poi di autoreferenziale gelosia è ripreso magistralmente da Marivaux nel suo *Le Jeu de l'amour et de l'hazard*, del 1730, quindi di ben cento anni successivo alla seconda edizione dell'*Engañarse*. La trama è piuttosto semplice: le due coppie simmetriche sono Silvia e la serva Lisetta, Dorante ed il servo Arlecchino. Silvia è promessa sposa di Dorante, senza averlo mai incontrato e vuole esplorarne il carattere in incognito. Perciò si scambia le vesti con la cameriera e si serve della nuova posizione per osservarlo. Lo stesso ragionamento compie Dorante che, scambiatosi le vesti con Arlecchino, si finge servitore per meglio conoscere la bella. Lo sviluppo della commedia mostra come i due amanti siano rispettivamente inorriditi dalla conoscenza con i due sedicenti padroni, ed invece siano reciprocamente attratti, nonostante la ritenuta differenza di classe. Sull'azione veglia Orgon, al corrente di entrambi i mascheramenti e favorevole all'esperimento. La critica considera questa commedia un frutto tipico dell'illuminismo⁴⁴, una *demonstration play* in cui la tesi da esporre è quella dell'affinità naturale fra le classi sociali. Ovviamente questo mondo è lontano dalle intenzioni di Castro, che nel far mascherare il Marchese da Don Juan non si poneva nemmeno il problema se due personaggi appartenenti a due classi tanto diverse potessero amarsi: il Marchese/Don Juan s'indigna contro sé stesso per aver conquistato la Principessa, e la donna lo manda ad uccidere senza eccessive esitazioni; ciò che interessa al commediografo spagnolo è l'affinità *naturale* fra due anime individuali, che riescono ad

⁴⁴ *Le Jeu de l'amour et de l'hazard* è considerato anche una delle fonti del *Così fan tutte* di Mozart, che chi scrive considera facente parte della serie di opere in musica ispirate alla novella cervantina. Cfr. B. A. Brown, *W. A. Mozart: Così Fan Tutte*, Cambridge University Press, 1995.

incontrarsi anche fra mille inganni. Nonostante però l'alterità filosofica fra i due sistemi di pensiero, il *device* del travestimento e dello spostamento di classe è stato stabilito.

La commedia di Castro contribuisce poi alla definizione del personaggio del secondo uomo, qui rappresentato dal Conte, le cui mancanze, tutte punti a favore del primo amante, sembrano iniziare a codificarsi proprio in questo punto. La Principessa, offesa da Don Juan ma combattuta nei suoi sentimenti, prega il Conte suo nobile amante di far vendetta per lei, accusandolo implicitamente di pusillanimità, per non aver mai avuto abbastanza coraggio da confessarle il suo amore, molto più appropriato di quello del finto servo:

PRINC.: Oyd, llegó; esse Español,
esse Don Juan, yo lo abraso:
con vuestros alientos, Conde,
se atrevió a mis desengaños,
vuestra es la culpa.

CON: Señora.

PRI: Y ha de ser vuestra la mano
que ha de quitalle la vida:
(*a parte*) ya lo he dicho, y ya temblando
me tiene un temor injusto.

CON. Señora?

PRI. Conde, callando
responded, y executad.

CON. Si.

PRI: no repliquéis, el passo
volved, salíos, y dejádmme,
pues si a mis dudas añado
piedades, han de vencer
mi pecho, aunque altivo, flaco
a menos rigor le aplico.

CON. Señora.

PRI.: Miradlo
con ojos de ofensa mía,
y dejad escarmentados
de atrevidas humildades
pensamientos temerarios.

CON.: (*a parte*) Reprehendiendo los míos,
quiere en Don Juan castigallos.

La reazione del Conte è tiepida. Invece di sguainare la spada e andare a fare giustizia della sua donna offesa, conquistandone così il favore, riflette sulla propria pusillanimità e si allontana senza promettere una degna vendetta. Non si può non vedere in questo timido Conte un antenato del Don Ottavio mozartiano, che all'ardente richiesta di vendetta di Donn'Anna, cui Don Giovanni ha levato l'onore ed il padre, risponde con romantiche per poi avviarsi in cerca della forza pubblica:

ANNA: Ah, vendar se il puoi,
giura quel sangue ognor.
OTTAVIO: Lo giuro agli occhi tuoi,
lo giuro al nostro amor.

ANNA e OTTAVIO: Che giuramento o dei!
Che barbaro momento!
Fra cento affetti e cento
va ondeggiando il cor.

In entrambi questi casi non si può impostare un discorso dimostrabile in termini di fonti, proponendo *El egañarse engañando* come precedente letterario noto a Marivaux e a Da Ponte. Tuttavia quello che risulta evidente ed innegabile è che il passaggio dal mondo della novella a quello dell'epica, della commedia nuova, del teatro illuminista ed infine dell'opera buffa è graduale ma continuo: vi si ritrovano metamorfosi successive dei temi e dei testi, che però si mantengono riconoscibili dal principio alla fine. La fortuna del *Curioso* cervantino costituisce uno fra i percorsi possibili, e Guillén de Castro ebbe il merito di comprenderne ed adempierne per primo la vocazione scenica.

L' ANSELMO DI ISURVE E ALTRI DRAMMI CURIOSI.

Sono ancora cinque le opere del teatro spagnolo che La Grone indica come imitazioni più o meno precise del *Curioso Impertinente*. Fra queste, due rientrano nell'arco cronologico qui considerato: si tratta di una commedia scritta da Don Antonio Coello y Ochoa nella prima metà del XVII secolo e di una «scena comico-tragica unipersonale» intitolata *Anselmo*, di José Joaquin Isurve, edita a Madrid nel 1791. Altre tre invece furono composte nel XIX secolo, tutte conservate nella Biblioteca Nacional de Madrid: *El curioso impertinente* di Adelardo López de Ayala e Antonio Hurtado, edito a Madrid nel 1853⁴⁵; un atto unico intitolato ancora *El Curioso Impertinente*, di Pelayo del Castillo y López⁴⁶, rappresentato a Madrid nel 1868; ed infine *Los dos curiosos impertinentes* di Jose Echegaray, messo in scena a Madrid nel 1882 ed edito nella collana *El Teatro, colección de obras dramáticas y líricas* per i tipi di Florencio Fiscowich, Madrid, 1891⁴⁷. Inizierò dando qualche notizia sul dramma di Coello, che merita però un lavoro a parte, essendo probabilmente inedito; mi concentrerò poi sull'analisi dell'operetta di Isurve, poco nota ma che offre una interpretazione interessante del delirio di Anselmo quando scopre il tradimento di moglie e amico; cercherò infine, con una breve incursione nell'Ottocento, di spiegare qual'è la rilevanza del breve monologo per le successive variazioni sulla novella cervantina.

Il Peor es hurgallo di Antonio Coello:

La bibliografia su Antonio Coello, poeta e soldato nato a Madrid nel 1611 e lì morto in giovane età nel 1656, è piuttosto antica, giacché risale tutta alla prima metà del Novecento, se si fa eccezione per la recente edizione della sua tragedia più famosa, *El Conde de Sex*, a cura di Jesús Laiz che ne curò anche la messa in scena nel 2006⁴⁸. Il primo studio completo in lingua spagnola sulla sua persona e sulla sua opera si deve a

⁴⁵ *El curioso impertinente*, novela de Cervantes, reducida á drama en 4 actos y en verso, por D. Adelardo López de Ayala y D. Antonio Hurtado, n° 218, Madrid, Imprenta á cargo de C. González, Calle del Rubio núm. 14. 1853

⁴⁶ *El Curioso Impertinente*, juguete cómico por D. Pelayo del Castillo y López, para representarse en Madrid el año de 1868.

⁴⁷ È il terzo dramma di una trilogia tragica, i cui due primi episodi sono: *Cómo empieza y cómo acaba* (drama trágico en tres actos, original y en verso), e *Lo que no puede decirse* (drama original en tres actos y en prosa).

⁴⁸ Antonio Coello, *El Conde de Sex*, a cura di Jesús Laiz, Madrid, Fundamentos, 2006.

Emilio Cotarelo y Mori⁴⁹, che nel 1918, in un lungo articolo per il “Boletín de la Real Academia Española” offre una ricostruzione della vita e delle opere del giovane drammaturgo. Ma precedenti a Cotarelo sono due studi in lingua tedesca, di cui lo studioso spagnolo tenne conto per il suo saggio e che erano già noti anche a La Grone: si tratta di due studi rispettivamente del 1908 e del 1912, il primo dedicato a Paul Scarron e alle sua commedia *Le Marquis ridicule*, il secondo più specificamente alle imitazioni teatrali della novella cervantina⁵⁰. L'immagine del drammaturgo che emerge da questi studi è quella di un giovane appartenente ad una famiglia della bassa nobiltà, impegnata nell'amministrazione pubblica (i suoi antenati furono per tre generazioni *procuradores de cortes*) e recentemente ammessa alla corte dei Duchi di Albuquerque, che si presero cura dell'educazione di Don Antonio e di suo fratello Juan quando rimasero orfani di padre. Educato alle armi, Antonio iniziò a soli 18 anni la sua carriera di letterato, componendo un sonetto in occasione di una festa in onore del fondatore dell'Ordine *de la Merced*; nel 1630 era già annoverato fra i buoni poeti da Lope de Vega nel suo *Laurel de Apolo*. Scrisse la maggior parte dei suoi drammi in questi primi anni della vita, quasi sempre in collaborazione con grandi nomi del teatro contemporaneo, quali per esempio Luís Vélez de Guevara, Francisco Rojas Zorrilla, lo stesso Calderón, con cui compose tre commedie, ma anche Don Antonio de Solís e Juan Pérez de Montalbán. Dopo questi primi anni di fervente attività letteraria, Antonio Coello abbandonò la penna per la spada e viaggiò per tutta Europa al seguito del giovane duca di Albuquerque, partecipando alle sue campagne principali, come la difesa di Fuenterrabía dall'assedio dei francesi (1638) e la battaglia di Chatelet (1642). Rientrato a Madrid gli fu concesso l'abito di Santiago, prese moglie e ottenne il posto di *apostador del libro* nella corte reale; morendo di malattia il 20 ottobre del 1656 lasciò la sua posizione in eredità al fratello Juan. La morte precoce e la brillante carriera nell'esercito gli impedirono di curarsi della conservazione e dell'organizzazione delle sue opere drammatiche, che restano pubblicate solo in parte, spesso sotto forma di *sueftas*, e in parte invece ci pervengono attraverso manoscritti settecenteschi. Cotarelo conferma che l'opera più famosa di Antonio Coello fu la tragedia *El Conde de Sex*,

⁴⁹ E. Cotarelo y Mori, *Dramáticos del siglo XVII – Don Antonio Coello y Ochoa*, in “Boletín de la Real Academia Española”, anno V, vol. 5, Febbraio 1918, pp. 550-600.

⁵⁰ Arthur Ludwig Stiefel, *Paul Scarron's "Le Marquis ridicule" und seine spanische Quelle*, in “Zeitschrift für französische Sprache und Literatur”, vol. 32, 1908, pp. 1-80; Georg Babinger, *Die Wanderungen und Wandelungen der Novelle von Cervantes "El curioso impertinente"*, in “Romanische Forschungen”, vol. 31, 1912, pp. 486-549.

molto fortunata anche perché a lungo attribuita al re letterato Filippo IV, l'unica ad essere ancora pubblicata e rappresentata. Ciò che interessa qui è però la commedia *Peor es hurgallo*, nella quale Babinger, Cotarelo e La Grone riconoscono tracce del *Curioso cervantino*. Cotarelo non conosce edizioni a stampa della commedia e legge, come me, il manoscritto 15376 della Biblioteca Nacional de España, settecentesco, in 4°, di 88 fogli; altre copie manoscritte coeve a quelle della Biblioteca Nacional sono conservate nella Biblioteca Ducale di Parma e nella Biblioteca Municipal di Madrid. La Grone e Babinger segnalano invece l'esistenza di edizioni a stampa; La Grone riferisce di una *suelta* che sarebbe conservata nella Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera e Babinger dice di ritrovare l'opera di Coello in una raccolta dal titolo *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios*. Tuttavia chi scrive non è riuscita a rintracciare la *suelta* della Biblioteca Nazionale di Monaco, che non risulta da catalogo, e la raccolta segnalata da Babinger non contiene la commedia di Coello. Per questo, trattandosi probabilmente di un inedito e senza dubbio di un'opera estremamente rara, sarebbe necessario dedicare a questa commedia un lavoro a parte, preceduto da una accurata ricerca documentale per appurare se e dove gli studiosi di primo Novecento avessero eventualmente potuto leggere l'opera in edizioni a stampa. Pertanto, mi limiterò qui a proporre una sintesi, in quanto opera ispirata al *Curioso Impertinente* di Cervantes. La prima variazione che Cotarelo nota rispetto alla fonte è che il caso si dà non nell'ambito di una coppia sposata, ma fra due promessi sposi. I due amici sono qui due fratelli, Don Diego e Don Blas, entrambi innamorati di Doña Juana, che è la promessa sposa di Don Blas. Il mancato recapito di una lettera di Don Blas al fratello, in cui gli chiedeva di sondare la virtù della sua promessa, fa sì che Don Diego, ignorando che Doña Juana deve diventare sua cognata, si innamori di lei e si introduca nelle sue stanze, per venire sorpreso dal fratello. Per evitare di essere scoperto come traditore, finge di trovarsi lì per svolgere il compito affidatogli da Don Blas, di cui è venuto a conoscenza ascoltando una conversazione del fratello con un suo servitore circa la lettera che non era giunta. Doña Juana sembra innamorata di Don Diego, ma cambia idea quando ascolta una conversazione fra i due fratelli e crede che le attenzioni di Don Diego siano solo frutto della prova a lei imposta da Don Blas. A complicare poi la situazione giunge una dama portoghese, che avanza pretese sulla mano di Don Diego, dichiarando di essere stata disonorata da lui. Diego, stanco di tutti gli intrighi cui dà luogo la pianificazione di un matrimonio, dona mille ducati alla portoghese perché si allontani e senza ripensamenti cede Doña Juana a suo fratello.

Come si vede, la trama è abbastanza diversa da quella della novella e della commedia di Castro, ma alcuni punti sono da tenere in considerazione: in primo luogo, come si è visto, l'azione si svolge fra due promessi sposi e non fra due sposati, cosa che permette lo scioglimento comico mediante un matrimonio, dopo esilaranti scambi di coppia, al posto del finale tragico cervantino; si noti poi che la donna viene a sapere di essere messa alla prova e si offende: in questo caso l'offesa la allontana dal Lotario della situazione, ma nelle opere italiane avrà anche l'effetto opposto di allontanarla dal promesso; infine, è la presenza di una seconda donna giunta da lontano a precipitare gli avvenimenti, fatto anche questo presente nei libretti italiani, che però, come vedremo nel capitolo seguente, traggono la vicenda della straniera dalla *filière* tematica de *Il Bugiardo* di Goldoni, nata in Spagna con *La Verdad Sospechosa* di Alarcón, ma giunta alla commedia italiana attraverso *Le Menteur* di Corneille.

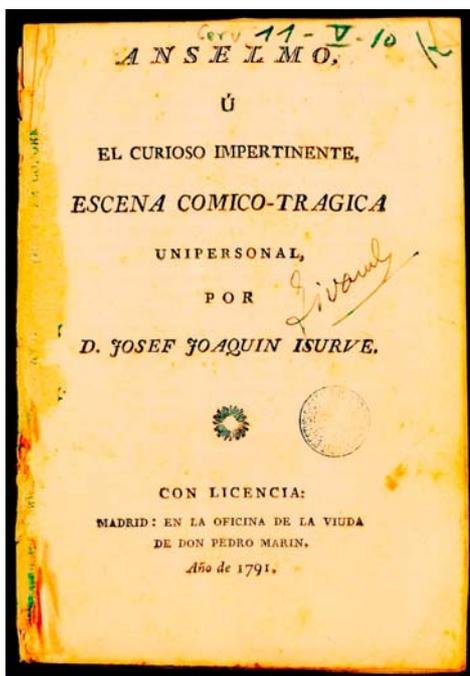
L'Anselmo di Isurve.

Con quest'opera compiamo un salto in avanti di quasi centosessant'anni rispetto alle opere di Cervantes, Castro e Coello e ci ritroviamo di colpo in un universo letterario del tutto diverso. *L'Anselmo* infatti, dichiarata e consapevole variazione sulla novella cervantina, ancor più che sua imitazione, declina un tema che le messe in scena seicentesche avevano ignorato, ma cui invece il panorama drammatico ottocentesco sarà molto sensibile: si tratta della follia di Anselmo⁵¹, ma non quella che lo spinge a mettere alla prova la fedeltà di Camilla, bensì il delirio che, alla fine della novella, misteriosamente l'uccide. Isurve, quasi sconosciuto drammaturgo di fine Settecento, decide di mettere in scena proprio questa zona d'ombra dell'opera cervantina, e sceglie la formula del tutto originale del monologo, cui dà una caratterizzazione insieme comica e tragica.

Le notizie disponibili su José Joaquín Isurve sono scarse se non del tutto assenti. Nell'imponente manoscritto del *Catálogo bibliográfico del Teatro Moderno Español*,

⁵¹ Sia *El Curioso Impertinente* di Ayala e Hurtado (1853) sia *Los Dos Curiosos Impertinentes* di Echegaray (1882) presentano al pubblico Anselmo in delirio, che muore sulla scena in preda ad un dolore tanto acuto da portarlo alla follia. Come si vedrà, il lato comico di questo delirio, che Isurve rappresenta nella gestualità ostentata di Anselmo, si perderà del tutto nelle opere ottocentesche, che declinano definitivamente la novella in tragedia.

desde el año 1750 hasta nuestros días di M. Ovilo y Otero⁵², al foglio 54 vso del II volume, si nomina il drammaturgo come autore proprio dell'*Anselmo*, ma non se ne fornisce una breve biografia, come accade per tutti gli altri autori considerati, né se ne segnalano altre opere: «Isurve (d. José Joaquin.) *Anselmo*, ó *El Curioso Impertinente*. Monólogo. Impreso en Madrid 1791». In anni molto più recenti, F. Aguilar Piñal, in un articolo del 1972⁵³, segnala che nell'indice delle commedie compilato da Manuel Casal y Aguado nel 1813⁵⁴, a José Joaquín Isurve è attribuita, oltre al già noto *Anselmo*, anche una tragedia intitolata *Blanca*. Entrambe queste opere, e nessun'altra indicazione, si



ritrovano nel recente *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, di Jerónimo Herrera Navarro⁵⁵: «Isurve, José Joaquín, Obras: *Anselmo*, o *El curioso impertinente*. Monólogo, Madrid, 1791; *Blanca*, tragedia». Tutto quello che si sa dunque è che Isurve scrisse, oltre all'opera che si analizza qui, anche una tragedia, che però risulta impossibile da reperire. Un esemplare dell'*Anselmo* si trova invece consultabile a Barcellona, presso la Biblioteca Nacional de Cataluña, dove lo leggeva anche La Grone, ma come sempre, nel corso degli anni, la collocazione è cambiata rispetto a quella fornita

dallo studioso nel 1937 e l'operetta, una *suelta*, si trova oggi a questa segnatura: CERV.11-V-10/a⁵⁶.

L'autore antepone al suo monologo un prologo, che chiama *Argomento*, in cui fornisce una sintesi non molto precisa della novella cervantina; saltando tutta la vicenda

⁵² M. Ovilo y Otero, *Catálogo bibliográfico del Teatro Moderno Español, desde el año 1750 hasta nuestros días*, (Ms. 14616-8). Si tratta di un amplissimo catalogo manoscritto; il frontespizio del II ed ultimo volume, quello in cui si trova la laconica menzione di Isurve, si legge: «Catálogo Biográfico-Bibliográfico del Teatro moderno Español, desde el año 1750 hasta nuestros días, por D. Manuel Ovilo y Otero, tomo II. Contiene este volumen: la segunda parte del Diccionario bio-bibliográfico del teatro moderno Español que comprende desde el artículo Hartzembusch hasta el de Zumel último en el catálogo».

⁵³ F. Aguilar Piñal, *Noticias del índice de comedias, de Manuel Casal y Aguado*, in «Cuadernos Bibliográficos», XXVIII, CSIC, 1972, pp 153-162.

⁵⁴ Casal y Aguado, Manuel, *Índice de comedias antiguas y raras y no comunes: con una sucinta narración analítica de su mérito y asunto del que tratan*, 1813, manoscritto conservato alla British Library.

⁵⁵ Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, F.U.E., Madrid, 1993.

⁵⁶ *Anselmo*, ó *El Curioso Impertinente*, escena cómico-trágica unipersonal, por D. Josef Joaquin Isurve, con licencia, Madrid, en la oficina de la viuda de D. Pedro Marin, año de 1791.

dell'amante di Lionela, della gelosia di Lotario e della messa in scena dell'onore ferito, Isurve riassume:

La idea de su infidelidad, su riesgo y los remordimientos e inquietudes del antes virtuoso Lotario, determinaron a los dos amantes a una fuga mal meditada, que no tardaron en poner en ejecución en uno de los intervalos que ofrecía a su deshonor el necio y disgraciado Anselmo.

Tutto mentre Anselmo si trova presso l'amico del paese vicino. Al suo ritorno trova deserta la propria casa e sparito anche l'amico:

Abrasando en celos y deseo de venganza, hizo vivas diligencias por averiguar el paradero de sus enemigos, lo que no pudo conseguir en el breve término que le permitió su dolor.

È proprio questo dolore che lo uccide in diretta sulla scena. Il sipario si apre su Anselmo che, tornato in casa dell'amico dell'*aldea*, si trova in uno stato di grave agitazione. Muovendosi per la stanza, parla fra sé e sé della sua disgrazia, alternando a tre momenti in cui invoca la vendetta, due momenti di pentimento e perdono, in cui dà a sé stesso la colpa della sua sventura, arrivando ad invocare Camilla ed augurarsi che torni da lui, seppur infedele, per confortarlo con la sua presenza e con la sua pietà (vv. 84-95 *passim*):

Yo conozco mi error, yo solo aumento
tu culpa y mi dolor con mis desvaríos...
vuelve, vuelve a tu esposo, que te espera
de su pasado error arrepentido...
vuelve a sus brazos, y con tal delicia
olvidará su mal: [...]
sí, ven, yo te perdono: séme ingrata...
yo anulo mi derecho... y nada exijo
de tu adorable rostro, si no sólo
que tus ojos me miren compasivos.

Il discorso di Anselmo tende via via a frangersi in frasi più brevi e accostate per asindeto. Proseguendo nel suo delirio, Anselmo si persuade che l'unica via d'uscita è la morte e medita di darsela con la spada che aveva impugnato per vendetta. Trascinandosi ad una sedia, scrive con fatica alcune righe (che si suppone siano quelle che riferisce Cervantes). Riprende poi la spada, ma non riesce a trafiggersi e ricorda che per quanto gli sia odiosa la vita, ad un cristiano non è concesso il suicidio (vv. 264-270, *passim*):

Lejos de mí instrumento detestable
de otra culpa mayor [...]
Soy cristiano... la vida me es odiosa,
mas quitármela no me es permitido.

Sente però già sopraggiungere la morte e dopo aver invocato Camila una seconda volta si siede stupefatto, in contemplazione dell'abisso infernale che gli si manifesta ed in cui

precipita pronunciando il nome dei due traditori, che infine non ha saputo perdonare (vv. 342-349):

¡Oh, dolor sin igual... el pecho todo
partirse quiere! ... ¡Oh, qué mortal conflicto!
Cielos, piedad... ¡Soy infeliz! Conozco
Mi error, mas aun no basto a reprimirlo.
Mira tu obra... ingrata, infiel esposa...
Este fin por tu culpa ha sido el mío...

Entre cada palabra de cada uno de estos versos ha de mediar un espacio de tiempo notable, y a de ir debilitándose el eco de la voz hasta finalizar en estos dos versos, casi imperceptible:

¡Fiero dolor!... ¡Aliento no me queda!...
¡Camila... ingrata esposa... infiel amigo!

Su queste parole spira.

Se non avessi citato anche l'indicazione di scena, i versi con cui Anselmo muore sul palco sarebbero degni di un eroe d'opera seria, che solennemente esala l'anima davanti al pubblico. Ma le lunghe pause che il drammaturgo impone all'attore ed infine la voce che va affievolendosi sono indicazioni così eccessive, retoriche ed enfatiche da risultare comiche, facendo di Anselmo non già un personaggio tragico, ma un grottesco esempio clinico di follia. Bisogna infatti tenere conto che il dramma appena riassunto era in realtà di tipo tragicomico, e doveva perciò offrire spazio al riso: una lettura attenta di tutte le indicazioni di scena, così dettagliatamente fornite dall'autore, suggerisce che tale elemento comico non andasse ricercato nelle parole di Anselmo, tutte degne della più cupa musa tragica, ma che si trovasse invece evidente nella gestualità enfatica ed estrema dell'attore, e che quindi sia per noi quasi completamente perduto, a meno che cerchiamo di ricostruirlo proprio a partire da quelle indicazioni. Si noti come si apre il dramma:

Al descubrirse la escena aparece Anselmo sentado en la silla inmediata a la mesa con los brazos cruzados sobre ella: en esta actitud estará inmóvil algunos momentos, y al cabo de ellos, haciendo un esfuerzo, en que se manifieste su desfallecimiento, levanta la cabeza, y fijando la vista en el suelo, con la respiración muy agitada, prorrumpe... (p. 5)

Dopo i primi 40 versi di monologo, si interrompe per precipitare in deliquio:

Cae otra vez en un profundo estupor con los brazos y piernas abandonados, en cuya postura estará inmóvil algún espacio. Después que empieza a volver en sí, y a manejar algunas articulaciones, se levanta repentinamente, y continua con pasos desordenados por la sala, ya parándose, ya apoyándose contra la pared. (p. 7)

A tratti poi il drammaturgo dispone il personaggio in posizioni apertamente ridicole:

Con pasos violentos y descompasados va a caer de boca en la cama, quedando con el medio cuerpo inferior colgando. Con llanto

tiernísimo, interrumpido con amargos sollozos, dará al cabo de algunos instantes un suspiro profundísimo [...] prosigue con voz ahogada... (p.10).

E ancora:

Cae otra vez en la silla inmediata a la mesa, con los ojos entreabiertos, y todo el cuerpo desconcertado, haciendo algunos movimientos convulsivos... (p. 13).

Infine, come si è già notato, sono fondamentali le pause nel discorso, accuratamente disposte dall'autore, che frammentano il ragionare di Anselmo e rendono concitata e grottesca la sua corsa verso la morte.

Oltre però allo sforzo di rendere l'ambiguità tragicomica del personaggio cervantino attraverso il doppio registro gestuale e retorico, risorsa del tutto teatrale e per questo particolarmente interessante quando applicata ad una materia proveniente da un altro genere letterario, Isurve mostra di riflettere con discreta attenzione sul testo della novella, ora alludendo alle sue fonti, ora adattandone le frasi al suo singolare monologo. L'allusione ad una delle fonti possibili del *Curioso* si trova in uno dei tre frammenti del discorso di Anselmo in cui egli medita vendetta nei confronti di Camila e Lotario. Alcuni studiosi, fra cui Bárbara P. Esquivel Heinemann⁵⁷, ritengono di trovare nella novella di Cervantes traccia della nona novella della quarta giornata del *Decameron*, in cui:

Messer Guglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di Messer Guglielmo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei; il che ella sapendo, poi si gitta da una alta finestra in terra e muore e col suo amante è seppellita.

Proprio come Guglielmo Rossiglione, Anselmo medita di estirpare il cuore a Lotario e darlo in dono a Camila (vv. 55-66):

¡Toma, infiel, la diré; toma, inhumana;
ese que ves en negra sangre tinto,
esa corrupta envenenada masa
es el que siendo criminal archivo
de tus gustos, perfidias y torpezas,
fué de mi terso honor verdugo impío!
Ese es el corazón, fiera, que supo
Ser de tu livianidad objeto indigno,
y en quien tu amor y gloria hallaron centro
cuando a mi amor cerraste los oídos.
¡Goza de tu atentado en justo pago
la vista de un objeto tan querido!

⁵⁷ B.P. Esquivel Heinemann, *El Curioso Impertinente returns to Italy*, in *Convergencias Hispánicas, selected proceedings and other essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, a cura di E. Scarlett e H.B. Wescott, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2001, pp. 237-243.

Segno questo che Isurva orientava il delirio del suo personaggio in direzioni già indicate nella letteratura su cui Cervantes basava il suo lavoro creativo, e che quindi, nonostante l'imprecisione della sintesi iniziale, la sua conoscenza della novella era accurata e profonda. Tanto accurata e profonda, che può renderne in versi interi passaggi, senza che se ne perda l'eco cervantina. Trovo magistrale il passo in cui Anselmo ricorda le argomentazioni di cui si serviva Lotario per dissuaderlo dalla prova, che si frangono nel doloroso delirio del personaggio ormai folle (vv. 114-130):

¡Bien me lo dijo entonces!... ¡Qué memoria!
 Tu pretendes, Anselmo... que atrevido...
 Fingiendo una pasión... impura y torpe
 Insidie de su honor ... los infinitos
 Respetos... que culpable al Cielo y tierra
 Interponga... un delito... a otro delito...
 Que manche... mi opinión... y que oscurezca
 La de tu bella esposa... ¡Qué martyrio!
 ¿y a qué fin tanta culpa? ¡Al de una prueba
 de tu necia inquietud... efecto indigno!...
 Dála por hecha ... y que Camila vence...
 ¿Qué fruto de este arrojó has conseguido?...
 y si debil, al fin, sensible y tierna
 accede a mis deseos... que es delirio...
 ¿Qué será de tí entonces? ¿Qué constancia...
 qué espíritu tendrás para sufrirlo,
 aun no llegando a consumarse el hierro?

Come si è accennato, il lascito di quest'opera al secolo successivo è proprio la costruzione del delirio e il gusto nella sua rappresentazione, così affine alla fascinazione per la follia e la malattia mentale della letteratura ottocentesca. Il delirio di Anselmo è rappresentato attraverso la gestualità enfatica che, abbiamo visto, costituisce il lato comico del monologo, e le parole concitate, che invece ne costituiscono l'elemento tragico: il discorso si frange e il ragionare si fa incoerente e ripetitivo. Sono proprio le ripetizioni che, accanto alla perdita dei nessi grammaticali, rappresentano con la forza più viva la graduale perdita della ragione. L'esempio più chiaro è costituito dalla litania del nome di Camila, che torna due volte in forma variata nel corso del monologo, la seconda poco prima del sopraggiungere della morte:

No Camila, hermosísima Camila, idolatrada esposa, dueño mío... (vv. 80-81)	¡Camila, dulce esposa, amable y tierna Camila, amada prenda, dueño mío! (vv 330-331)
----------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------

Se il Seicento aveva concentrato tutti i suoi sforzi nel rendere verosimile la tragedia dei due sposi cervantini, trovando ragioni plausibili per l'adulterio e una morte alternativa e più semplicemente spiegabile per Anselmo, il Settecento e l'Ottocento affrontano con interesse del tutto nuovo la zona lasciata oscura da Cervantes della morte per dolore.

Non è la verisimiglianza dell'azione che conta, ma la rappresentazione sulla scena di un dolore definitivo e vieppiù sublimemente tragico. Se Isurve, nel 1791, intravede col suo atto unico la nuova strada, Ayala e Hurtado e Echegaray nel secolo successivo affonderanno la lama del dolore nel cuore di Anselmo uccidendolo pietosamente e serissimamente sulla scena, essendo la perdita della sposa causa sufficiente per il consumarsi della tragedia, senza bisogno di ulteriori spiegazioni. Muore così, sotto gli occhi di un suocero di nome Pedro, l'Anselmo di Ayala e Hurtado nel 1853 (scena XV):

Anselmo se levanta de repente tratando de fijar sus ideas: tiende miradas vagas por todos lados, y luego abre todas las puertas llamando a Camila.

ANSEL: ¡Camila!...

PEDRO: (*Siguiéndole.*)

Anselmo... valor.

ANSEL: ¡Camila!...

PEDRO: (*Deteniéndole.*)

Anselmo... hijo mío,

Torna de ese dervarío...

ANSEL. (*se fija un momento y reconociéndole rompe a llorar*)

Padre... volvedme su amor.

PEDRO: (*Abrazándole.*)

Hijo, la razón recobra:

calma el dolor que te exalta...

ANSEL: Padre, si su amor me falta,

todo lo demás me sobra.

(*Desasiéndose de él con fuerza.*)

¿Por qué no haceis lo que os digo?

Dadme su amor...

PEDRO. (*Llorando*)

¡Desdichado!...

ANSEL: Id por él... me lo ha robado

Lotario... mi buen amigo...

Id, volad, sin delación,

Ese amor me corresponde...

(*Fijándose indecisamente en un punto.*)

Pronto... no lo veis?... lo esconde

Debajo del corazón

para que yo no lo vea...

¡no observáis con qué delicia

en su pecho lo acaricia

y en mi dolor se recrea!...-

Mas ¿qué es aquello, gran Dios?...

¡una mujer!... ¡es Camila!...

él tiembla... y ella vacila!...

Bien, ya están solos los dos...

Esta es la prueba, adelante:

él la dice que la adora...

¡ella lo rechaza ahora!...

¡salió la virtud triunfante!...

(*Retrocediendo espantado.*)

Mas ¡ay!... ¡ciego desvarío!...

Por qué me miráis así?...

¿De quién os reís?... ¡De mí!...

Me han engañado... ¡Dios mio!...

“es de vidrio la mujer,

pero no se ha de probar

si se puede o no quebrar
porqué todo podra ser.”
Esto Lotario me habló;
mas yo en probarla insistí;
¡Camila!... ¡Necio de mí!...
era vidrio y se quebró.

(*Cae en brazos de Pedro que le coloca en un sillón.*)

PEDRO. ¡Loco!... ¡horrible desventura!...
Anselmo!

ANSEL. (*Levantando la cabeza con extrañeza.*)

¿Quién da esas voces?

PEDRO. Mírame: ¿no me conoces?
Soy tu amigo...

ANSEL. (*Sonriendo amargamente.*)

¡Qué locura!...
mi amigo... ¡Qué necesidad!

PEDRO. Mírame por compasión...

ANSEL. (*Como hablando consigo mismo.*)

No más que palabras son
El amor y la amistad.
El amor... ¡siempre vendido!
La amistad... ¡siempre engañada!...
¡dos palabras!... ¡humo!... ¡nada!...
¡y yo en ellas he creído?...
Tuve en mi vida un amor,
tuve una sola amistad;
una y otro sin piedad
han hecho trizas mi honor.
Fábula y juego me hicieron
De Florencia! ¡me engañaron!...
Cuando su amor me juraron,
¡me vendieron!... ¡me vendieron!...

PEDRO. ¿Qué es esto?... ¡Triste de mí!...
¿Qué me dice ese rumor?...

[...]

ANSEL. Maldita mil veces sea
Mi necia curiosidad.

Retrocede con dificultad hasta su habitación, donde cae muerto.

Breve appendice ottocentesca.

Il lungo finale offerto in citazione è un chiaro esempio della declinazione tragica della materia cervantina da parte dell'Ottocento spagnolo e il dramma di Ayala e Hurtado e quello successivo di Echegaray infatti sono tragedie; ma il secolo XIX offre anche una soluzione comica, nell'atto unico di D. Pelayo del Castillo y López. Delle tre opere, l'unica che ridà vita ai medesimi personaggi della novella di Cervantes, restituendo loro gli antichi nomi ed ambientando le loro vicende a Firenze, è la tragedia di Ayala e Hurtado, che ripercorre con precisione la vicenda novellesca, con poche varianti: Camilla è più reticente alle profferte di Lotario, che di conseguenza dura più fatica a conquistarla e risulta quindi più determinato del personaggio cervantino; si ritrova il tema castriano della gelosia di Camila nei confronti di Anselmo, quando Lotario insinua

che il marito non la ami (peraltro senza che l'amico l'abbia autorizzato a servirsi di queste argomentazioni):

Ya que ese desdén siniestro
mi amor hiere y desespera,
yo de la misma manera
pretendo tratar el vuestro.
¿Le amáis? En su tono frío,
en su calma indiferente,
veréis lo poco que siente
perder el amor que ansío
[...]
Quizás se alegre, señora,
de veros entretenida.”
[p. 37, 38, *passim*].

All'altro capo, si potrebbe dire, dello spettro delle forme possibili di imitazione, si trova *Los Dos Curiosos Impertinentes* di Echegaray: se il dramma di Ayala e Hurtado rimetteva in scena la novella con discreta precisione, la tragedia di Echegaray ne accoglie solo il soggetto, per adattarlo alla materia già esistente di una trilogia di cui quest'opera costituisce il terzo ed ultimo episodio. I due sposi promessi sono María e Gabriel; l'amico insidioso Gonzalo; la madre di María, Magdalena, ha commesso un omicidio e la sua colpa incombe come una minaccia sulla vita dei suoi figli. Gabriel non incoraggia Gonzalo a corteggiare María, ma non si oppone ai suoi tentativi, ed anzi lascia che questi le consegni una lettera in cui rivela senza reticenze i suoi disonorevoli desideri, curioso di sondare la reazione della sposa. María, venuta a conoscenza della morbosa curiosità del marito, concerta un incontro con Gonzalo cui Gabriel possa assistere di nascosto, ed in cui intende affermare il suo amore per lo sposo. Ma Magdalena, madre di María e contraria alle nozze, le impedisce di chiarire i suoi sentimenti. Gabriel, folle di gelosia, pugnala sia l'amico sia la giovane sposa, che fa però in tempo a confessargli tutto il suo amore prima di spirare. Il sipario cala sul delirio di Gabriel che inveisce contro il pianto diretto di Magdalena, che non lascia salire serenamente al cielo l'anima pietosa di María⁵⁸.

⁵⁸ J. Echegaray, *Los dos curiosos impertinentes*, in *El Teatro, colección de obras dramáticas y líricas* Florencio Fiscowich, Madrid, 1891, Atto II, Scena XV (p. 101): «GABRIEL: (*a Magdalena, que llora encorvada sobre el cuerpo de María.*) / En vano quejas exhalas! / ¡Suelta! (*Luchando con su padre.*) / ¡Que su llanto tase!... / (*A su padre, refiriéndose a Magdalena.*) / ¡No ves que impide que pase/ algo que agita sus alas!... / ¡Tu cuerpo con ruínas duelos (*A Magdalena*) / Sobre su cuerpo no encorves !/ ¡Quita, mujer, y no estorbes/ que vuele su alma a los cielos! / ¡Cesa en tu insensata guerra! / ¡Harto pesó negra y fría,/ sobre la pobre María/ tu mala sombra en la tierra! / (*Separándola, pero quedando siempre de rodillas Magdalena.*) / ¡Mira!... ¡sube!... (*Señalando al cielo*)» MAGD: «¡Compasión!»/ GABRIEL: «(*Como escuchando en el vacío.*) / Algo dice que ya escucho... / ¡Dice que lloremos mucho... / y nos darà su perdón! / (*Al oído de Magdalena, señalando siempre hacia arriba*)».

Cronologicamente intermedio alle due tragedie, l'atto unico comico di D. Pelayo del Castillo y López declina la vicenda nella forma comica del pan per focaccia. Don Blas, sposo gelosissimo, tiene in campagna la moglie Cristina perché non sia esposta alle tentazioni della corte, ma la donna si annoia incredibilmente e insiste per essere portata a Madrid. Blas chiede all'amico soldato D. Carlos di corteggiarla e, se supererà la prova, la lascerà tornare a Madrid. Ma fra Cristina e Carlos nasce subito una amicizia paritaria e solidale, che permette alla donna di venire a conoscenza della prova e di meditare una divertente vendetta. Seguendo un principio di «homeopátia», faranno passare a Blas la gelosia facendogli prendere un bello spavento: «le haremos sufrir un poco,/ porqué está loco, y el loco/ por la pena es cuerdo». Fingono dunque di essere amanti finché, poco prima che Blas sfidi Carlos a duello, gli rivelano l'inganno e lo sposo geloso può trasferirsi a Madrid con la moglie, ormai fiducioso della sua fedeltà e persuaso della stoltezza della propria gelosia.

IL CURIOSO IMPERTINENTE NELL'OPERA BUFFA ITALIANA.

Come si è già più volte accennato, la trama de *El curioso impertinente* rientra in Italia, dopo gli antichi tentativi di Francesco Bracciolini, nella seconda metà del settecento, nell'ambito ospitale del teatro per musica. Bárbara P. Esquivel Heinemann compie un breve studio sulle fonti e la fortuna italiana della novella cervantina¹, logico completamento al suo volume *Don Quijote's sally in the world of opera*², in cui elenca tre opere in musica ispirate al testo spagnolo nella seconda metà del Settecento. Si tratta de *Il Curioso del suo proprio danno*, di Niccolò Piccinni su libretto di Antonio Palomba³, 1756⁴, del più famoso *Il Curioso indiscreto* di Anfossi e Bertati, 1777⁵, entrambe opere buffe, e di un'opera intitolata di nuovo *Il Curioso Indiscreto*, composta nel 1764 da un certo Francesco Gherardeschi, che probabilmente la studiosa confonde con Filippo Maria Gherardeschi. Chi scrive purtroppo non è riuscita a rintracciare né il libretto, né la partitura, che sembrano appartenere a quel nutrito gruppo di drammi per musica di cui, nel corso degli anni, si sono confuse o disperse le tracce. B.P. Esquivel Heinemann dice che si tratta di un'opera seria, ma non precisa se legge una copia della partitura o del libretto o se viene a conoscenza della sua esistenza per via indiretta⁶. Il

¹ B.P. Esquivel-Heinemann, "El Curioso impertinente" returns to Italy, in *Convergencias Hispanicas: selected proceedings and other essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, a cura di E. Scarlett e H.B. Wescott, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2001, pp. 237-243.

² Ead., *Don Quijote's Sally into the World of Opera, libretti between 1680 and 1976*, Peter Lang, New York, 1993.

³ Di Palomba dice l'editore dell'edizione Flautina delle opere di G.B. Lorenzi (*Opere teatrali di G.B. Lorenzi*, Napoli, Stamperia Flautina, 1806-1813): «Il notaio Antonio Palomba fu fecondo di idee: cominciò egli a sfiorare tutti i novellatori, cominciando dalle *Cento Novelle* antiche, all'*Ecatomiti* del Giraldi, da quelle del Strapparola, di Masuccio Salernitano, del Bandelli, del Lasca, del Pecorone, e fino del Sacchetti e del notissimo Messer Gio. Boccaccio; ma verso la fine di sua carriera teatrale diè alle nostre scene varie commedie con più bei colpi di scena, come nelle *Magie*, in Bernardone, e Carmosina, nel *Curioso del suo proprio danno*, della *Donna di tutti i caratteri*, nello *Sposo di tre, e marito di nessuna*, nelle *Quattro mal maritate* ecc., ma tutto ciò ad altro non servì, che a rendere più mostruoso, e strano il teatro, con avere allontanato dal medesimo la buona commedia» p. XIV.

⁴ «*Il curioso del suo proprio danno*. Commedia per musica, Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nel carnevale di quest'anno 1756. In Napoli MDCCLVI per Girolamo Flauto. Impressor del Real Palazzo». La studiosa americana data l'opera al 1755, ma non ne spiega la ragione.

⁵ «*Il curioso indiscreto* dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro delle dame Il carnevale dell'Anno 1777. Dedicato a Sua Eccellenza la signora principessa Donna Giuliana Falconieri Santacroce in Roma dalle Stampe del Cataletti a S. Eustachio. Con Licenza de' Superiori Si vendono da Giovanni Bartolomicchi Libraro incontro il Palazzo Fiani al Corso». Su quest'opera si veda l'accuratissimo studio di Federico Pirani, *Il Curioso Indiscreto, un'opera buffa tra Roma e la Vienna di Mozart*, in *Mozart, gli orientamenti della critica moderna, atti del convegno internazionale, Cremona, 1991*, Libreria Musicale Italiana, Cremona, 1994, pp. 47-67.

⁶ Ecco le parole esatte della studiosa: «A third opera also named *Il Curioso Indiscreto* was designated as opera seria, and composed by Francesco Gherardeschi. This composition was written in

libretto non risulta da Sartori⁷ e non era presente nemmeno nel Sonneck⁸. Le notizie che sono riuscite a reperire intorno a questo *Curioso* sono scarsissime e contraddittorie: il *New Grove Dictionary*⁹, alla voce Filippo Gherardeschi, curata da Howard Brofsky e aggiornata da Stefano Brandoni per l'edizione del 2001, elenca sette opere composte dal musicista pistoiese, con scarsa fortuna, e fra queste un'opera in tre atti, non si sa se seria o buffa, intitolata appunto *Il Curioso Indiscreto*, con libretto di Petrosellini, andato in scena al teatro Pubblico di Pisa nel 1764; il dizionario segnala che le partiture di tutti i drammi per musica di Filippo Maria Gherardeschi sono perdute, e che sopravvivono solo alcune arie sciolte ed alcuni libretti, ma non precisano quali né con precisione dove sarebbero conservati¹⁰. In anni precedenti al *New Grove* trovo l'opera di Gherardeschi menzionata due volte: nel *Dizionario Universale delle opere melodrammatiche* di U. Monferrari¹¹, secondo il quale andò in scena a Pisa in occasione del carnevale del 1764 al teatro dei Costanti e si trattava di un dramma giocoso in due atti; il *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia* di A. Caselli¹² non specifica né di che tipo di dramma

1764, after a visit by the composer to Paris where he had seen both plays and conceived the idea of composing an *opera seria* on the same subject. Many scholars and musicologists claim that Gherardeschi, having seen an adaptation of the theme, used the *serio* genre to underline the “italianness” of the story» (B.P. Esquivel-Heinemann, *El Curioso Impertinente returns to Italy*, cit., p.241) Le due opere che Gherardeschi avrebbe ascoltato prima di comporre la sua opera seria sarebbero il *Curioso* di Piccinni e quello di Anfossi, entrambi «derived from the original story», mentre il *Curioso* di Gherardeschi sarebbe un'imitazione delle imitazioni; ma la studiosa non si accorge che nel 1764 l'opera di Anfossi non era ancora stata composta, e che quindi difficilmente Gherardeschi avrebbe potuto ispirarsi; non precisa infine quali siano i numerosi musicologi e studiosi che attribuiscono a Gherardeschi l'intento di italianizzare l'opera declinandola nel genere serio. Va precisato che il Settecento conosce solo due compositori appartenenti alla famiglia Gherardeschi, Filippo Maria e Giuseppe, e che l'autore del *Curioso* è Filippo Maria. La studiosa torna sullo stesso argomento nel 2007, nell'articolo *El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII XIX*, in *Cervantes y el Quijote en la música, estudios sobre la recepción de un mito*, a cura di Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 171-186; corregge il lapsus sul nome del compositore, ma non chiarisce ancora quali siano le sue fonti.

⁷ C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli editori, Cuneo, 1994.

⁸ O.G.T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, New York, Burt Franklin, 1967 (prima ed. 1914).

⁹ *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London, 1992. Riporto la voce “Filippo Maria Gherardeschi” (Francesco Gherardeschi non sembra essere esistito) nella sua interezza: «(1738-1808) Italian composer. After studying in Bologna with Martini, he held church posts in Tuscany, becoming a *maestro di cappella* in Pisa in about 1766. He was also director of Concerts for Grand Duke Leopold of Tuscany. Of his seven operas (all but one performed exclusively in Tuscany) only librettos and scattered arias are extant. Apparently unsuccessful in this form, he seems to have written no operas after 1769, although there are in Pistoia individual arias referring to performances – probably of earlier operas – after that date. Most of his works are sacred. [...] Works/ operas/ all lost except librettos and some arias [...] *Il Curioso Indiscreto* (3, ? Petrosellini) Pisa, Pubblico 1765».

¹⁰ Nella biblioteca del Conservatorio Niccolò Piccinni di Genova si trova un manoscritto settecentesco contenente un recitativo ed un'aria dal titolo *E cuore avresti, ingrato, di parlarmi così*, che potrebbero essere appartenuti al *Curioso*, ma sono troppo generici nel contenuto per poterlo affermare con verisimiglianza.

¹¹ U. Monferrari, *Dizionario Universale delle opere melodrammatiche*, Firenze, Sansoni, 1955.

¹² A. Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze Olschki, 1969.

si trattasse, né il nome del librettista, ma conferma che andò in scena a Pisa, nel Teatro dei Costanti, sempre nel 1764. Nessuno di questi repertori, purtroppo, informa se e dove sia conservato il libretto ed eventualmente la partitura, e come si vede dalla contraddittorietà delle indicazioni fornite – non si riesce nemmeno stabilire il numero di atti, né se si trattasse di un'opera buffa o seria – probabilmente nessuno di questi autori ne aveva avuta una copia fra le mani. Non riesco dunque a ricostruire da dove la studiosa possa avere tratto le sue informazioni.

Aggiungo alla serie delle opere fin qui citate un nuovo episodio, particolarmente interessante per mostrare quanto questi testi fossero sottoposti a rimaneggiamenti e variazioni senza particolare cura di preservarne la versione primigenia. Si tratta de *Il curioso Imprudente*, sempre musicato da Piccinni, ma ampiamente rivisitato dal librettista Pasquali e dal musicista Sacchini nel 1761¹³: vengono variate soprattutto le vicende della seconda coppia di amanti, ma lo scioglimento altera anche il destino dei protagonisti, facendo sposare Agnesa, la Camila della situazione, con Rinaldo (Lotario) invece che con Gasparrone (Anselmo). Il *Curioso* di Piccinni può dunque vantare un certo successo, se fu stampato nel 1765, rappresentato identico e quasi col medesimo cast nel 1758, nel 1760 e poi rivisitato nel 1761¹⁴. Ma è l'opera di Anfossi, largamente debitrice a quella di Piccinni per trama e intreccio, a varcare le soglie dell'Italia, per viaggiare per tutta l'Europa, fino a Vienna, dove nel 1783 venne messa in scena con

¹³ *Il curioso Imprudente* commedia per musica da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nella Primavera dell'Anno 1761 in Napoli MDCCLXI. per Vincenzo Mazzola Vocola Impressore di Sua Maestà. E dal medesimo si regalano nella sua Stamperia sotto la Pietà de' Torichini.

¹⁴ Ho notizie accurate di tre messe in scena dell'opera di Piccinni prima della sua revisione: nel 1756, nel 1758, nel 1760, con minime variazioni nel *cast*:

PERSONAGGI	1756	1758	1760	1761
D. Agnese	Marianna Monti	Marianna Monti	Nicoletta Montorsi	Caterina Cataldi
D. Gasparrone	Saverio Comite	Saverio Comite	Saverio Comite	Giuseppe Casaccia
D. Rinaldo	Francesco Torelli	Francesco Torelli	Domenico Cedi	Francesco Torelli
Giustina	Caterina Baratti	Gertrude Flavis	Maria Maddalena De Notariis	G. Allegretti Falchini
Berenice	Vincenza Panicelli	Teresa Guidotti	Maria Teresa De Notariis	Teresa Montanaro
Celio	Maria Ranaldi	Anna Valeri	Lorenzo Tolve	A. Ferraro
Alessandro	Rosa Pettirossi	Caterina Flavis	Barbara Simonetti	Gertrude Flavis

Come si vede, tendono a restare fisse le tre parti principali, Agnesa, Gasparrone e Rinaldo, ma nel 1760 del *cast* iniziale rimane solo Saverio Comite, aprendo la strada ad una revisione di musica e libretto per un nuovo *vernissage*. Per queste informazioni cfr. G. Tintori, *L'opera Napoletana*, Milano, Ricordi, 1958.

¹⁴ Cfr. Don Luís Carmena y Millán, con un prologo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1878. Per un resoconto dettagliato del viaggio Europeo dell'opera di Anfossi cfr ancora Pirani, *Il Curioso Indiscreto*, cit. Molta critica considera che questo libretto si possa annoverare fra le fonti del *Così fan tutte* di Mozart e Da Ponte, ma chi scrive ritiene che il rapporto di Da Ponte col testo cervantino fosse diretto. Cfr. I. Scamuzzi, *Ovidio e Cervantes nella cultura di Da Ponte*, cit.

l'aggiunta di alcune arie di Mozart, ed infine tornare in Spagna, aprendo il 1° Ottobre del 1791 al Teatro de Los Caños del Perral¹⁵. È utile a questo punto analizzare le trame di questi libretti per verificare come il testo di Cervantes e la sua articolazione teatrale nel dramma di Guillén de Castro siano stati accolti dal teatro italiano e codificati in un unico modello, passibile di moderate varianti, ma sostanzialmente seguito da tutte e tre le opere. Si vedrà in séguito come le vicende della seconda coppia di amanti, affiancati ai primi che sono di chiara ispirazione cervantina, traggano invece la loro vicenda dall'indimenticabile *Bugiardo* di Goldoni, trama anch'essa, come si è già accennato, di origine spagnola e giunta in Italia per mediazione francese. Va ricordato che anche nel caso della trama del *Curioso* è probabile l'influenza sui libretti italiani, e soprattutto sull'opera di Anfossi, della commedia di Filipe Destouches *Le Curieux Impertinent*, composta nel 1710 e andata in scena ben diciassette volte solo a Parigi fino al 1763, tradotta in italiano nel 1773 dalla Duchessa Vittoria Cesarini Sforza. La trama della commedia si avvicina all'opera di Castro più che alla novella cervantina, con la differenza che la prova si svolge fra due fidanzati, Léandre e Julie. L'amico di Léandre, Damon, era già innamorato della bella Julie prima che questa fosse promessa in sposa a Léandre, e si allontana da Parigi per non assistere alle nozze. Ma Léandre pospone il matrimonio fino al ritorno dell'amico, per costringerlo alla prova. Julie scopre l'inganno e, offesa, rompe il fidanzamento per sposarsi poi con Damon, dopo avere ottenuto il consenso del padre. Come si vede, Destouches si muove sulla scia di Castro, trasformando la novella cervantina in un dramma psicologico, che è stato considerato un'anticipazione delle opere di Marivaux¹⁶.

La prima coppia di amanti e la tradizione del Curioso:

Come si è detto, è il libretto di Palomba musicato da Piccinni a dettare l'articolazione dei personaggi e gran parte dell'azione di tutte le opere buffe tratte da *El curioso impertinente*; ciò rende necessaria una sintesi accurata della sua trama, per poter poi apprezzare le varianti apportate da Pasquali e da Bertati. Come *El curioso impertinente*

¹⁵ Cfr. Don Luís Carmena y Millán, con un prologo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1878. Per un resoconto dettagliato del viaggio Europeo dell'opera di Anfossi cfr ancora Pirani, *Il Curioso Indiscreto*, cit. Molta critica considera che questo libretto si possa annoverare fra le fonti del *Così fan tutte* di Mozart e Da Ponte. Cfr. anche a questo riguardo I. Scamuzzi, *Ovidio e Cervantes nella cultura di Da Ponte*, cit.

¹⁶ Edward Joseph Hollingsworth Greene, *Menander to Marivaux: the history of a comic structure*, Canada, The University of Alberta Press, 1977, pp. 108-110.

di Guillén de Castro, *Il curioso del suo proprio danno* si apre con una scena di contenuto metateatrale, che vede i personaggi impegnati a commentare una rappresentazione dell'Adriano in Siria di Metasasio a cui hanno appena assistito al teatro di Tordinona. Donna Agnesa, la Camilla della situazione, l'ha trovato detestabile e preferisce di gran lunga una bella commedia dell'arte; dimostra di non avere una grande cultura musicale quando attribuisce l'opera a "Nastasio", e subito viene corretta dal suo promesso sposo, Don Gasparrone, che garantisce che l'autore era "Giannastasio". La seconda coppia di amanti, presente al dibattito teatrale e molto più preparata della prima, è composta da Alessandro, che nasconde la sua vera identità sotto il nome di Luigi per corteggiare Berenice, nipote di Gasparrone, e Giustina, che sotto il nome di Deianira risiede in casa di Agnesa per tenere sotto controllo Alessandro. I due amici sono Gasparrone e l'abate Don Rinaldo, al quale di conseguenza Gasparrone confida che è tormentato dalla curiosità se la sua sposa, tentata, lo tradirebbe, e chiede il suo aiuto per provarne la fedeltà. Rinaldo, inorridito come Lotario alla richiesta, domanda in che concetto Gasparrone tenga la sua sposa se vuol sottoporla a tal prova; considera poi che, se Agnesa resistesse alle sue profferte, ciò non basterebbe a garantire che resisterebbe a qualunque altro tentativo di seduzione. Intanto Giustina e Alessandro ricordano il modo sguinoso in cui si lasciarono a Napoli: Celio, fratello di Giustina, si opponeva al loro legame perché aveva già promesso la sorella ad un miglior partito; sorpresili a colloquio, aveva sfidato Alessandro, che l'aveva ferito e si era dato alla fuga. Giustina, abbandonato il fratello ferito, ha seguito a Roma l'amante, trovandolo infedele, intento a corteggiare Berenice.

Ma Berenice assiste di nascosto al dialogo fra i due amanti e si pone i primi dubbi sull'identità di Alessandro. Gasparrone intanto sferra il primo attacco ad Agnesa: finge di addormentarsi mentre Rinaldo controlla alcuni suoi conti in presenza di Agnesa, ma, comicamente, gli dà di gomito per suggerirgli frasi ardite per tentarla e cattiverie per mettere sé stesso in cattiva luce. Agnese però lo sveglia, avvertendolo che i suoi conti si stanno involupando sempre di più. Alla fine Rinaldo, rimasto solo con Agnesa, cede e dà libero sfogo all'amore che è sorto in lui nel rimirarla, chiedendole una pietà che ella non disdegna concedere. Intanto Celio è giunto in città per punire Alessandro, e davanti a Berenice i due nemici si danno appuntamento per un duello il giorno seguente. Berenice si persuade della natura infida del suo amante, che decide di allontanare: ségua l'onestà e torni con Giustina. Gasparrone, ignaro del tradimento già concertato, vuol fornire a Rinaldo un'arma in più per sedurre Agnese: duemila scudi in gemme, che

Rinaldo deve dire di avere ereditato e che Gasparrone stesso offrirà alla sposa, travestito da inglese. L'inganno ha luogo, ma Agnese, riconosciuto lo sposo, scaccia, offesa, entrambi gli uomini. Gasparrone si convince dell'innocenza di amico e sposa. Il secondo atto ha come protagonisti inganno e gelosia: offesa dalla prova cui la sottopone Gasparrone, Agnese decide di sposare Rinaldo, ma dovrà prima procurarsi da Gasparrone, suo tutore legale, il riscatto dei propri beni; manda perciò a chiamare un notaio. Intanto, preoccupata per la sorte di Alessandro, cerca di placare le ire di Celio consigliandogli di non presentarsi al duello; consiglia poi ad Alessandro di travestirsi da donna genovese giunta a Roma alla ricerca di uno sposo. Ma Rinaldo, vedendo Agnese a convegno con Celio, si crede tradito e la denuncia a Gasparrone come infedele. Confrontatosi con Agnese, si pente amaramente delle ingiuste accuse, ma viene rassicurato dalla donna: una soluzione esiste e l'ha letta in un libro. Agnese si reca da Gasparrone e gli dice che Don Rinaldo le ha parlato della prova e l'ha minacciata che, se ella non avesse ceduto alle sue profferte, l'avrebbe denunciata infedele al marito. Suggerisce poi a Gasparrone di far vestire il paggio con abiti muliebri e di metterlo di fronte a Rinaldo, per verificare la sua condotta. Rinaldo ha ascoltato di nascosto tutta la conversazione e non sa più se gabba o è gabbato, ma prontamente Agnese lo istruisce: quando il paggio travestito da Agnese cadrà fra le sue braccia, lo respinga indignato. Rinaldo accoglie Petruccio travestito, ma lo respinge quando questi finge di cedere alle sue tentazioni. Gasparrone viene fuori dal nascondiglio da cui osservava la scena e si compiace della fedeltà di amico e sposa. Agnese però, ancora offesa e desiderosa di vendetta, finge di uccidersi per la vergogna, in preda a un delirio. Intanto Celio si sta innamorando di Alessandro travestito e Berenice mette in guardia Gasparrone dai molti inganni che stanno avvenendo in casa sua. Lo scioglimento del terzo atto giunge precipitoso e poco chiaro, tanto da risultare facilmente ribaltabile nella revisione del libretto del 1761: Alessandro, scoperto, affronta Celio che vuole uccidere Giustina. Viene chiamato un medico per curare il delirio di Agnese, ma si tratta in realtà di un notaio travestito che le diagnostica la singolare ansia di rimaner povera. La cura sono alcune cambiali, per un totale di ventimila scudi, che Gasparrone deve firmare per calmare la sposa. Gasparrone firma. Ma Berenice gli rivela il piano di Rinaldo e Agnese di sposarsi quella sera a casa di un amico. Gasparrone assiste ad un colloquio fra i due amanti e caccia di casa Rinaldo. Giunge poi un'ordinanza di congelamento dei beni di Agnese, che viene però presto smentita da una lettera di Rinaldo dal carcere. Agnese

supplica Gasparrone di perdonarla e si celebrano le triple nozze: Celio infatti sposerà Berenice e Alessandro Giustina.

Limitando l'analisi alle vicende della prima coppia di amanti, quelle cioè di origine cervantina, si possono formulare osservazioni di tipo sia testuale sia strutturale: infatti sono numerosi e precisi i punti di contatto col testo di Cervantes, dal quale è chiaro che il testo di Palomba dipende direttamente; emergono altresì alcuni punti di snodo dell'azione che, come si è accennato, sono funzionali alla resa teatrale della novella e perciò torneranno nei libretti successivi: si tratta del'*incipit* metateatrale, la prova del sonno e delle maldicenze, la prova delle gemme, la gelosia e la messa in scena dell'onore ferito. Sono tutti elementi, che, salvo scarse eccezioni, si ritrovano nel libretto del 1761 e nell'opera di Anfossi.

L'elemento del teatro nel teatro viene ripreso ed ampliato dal libretto del 1761 che, come quello del 1756, vi dedica la prima scena. In entrambi i testi, oltre a costituire una dichiarazione di poetica a favore dell'opera buffa, serve a descrivere il carattere saccente e vanitoso ma brillante di Donna Agnesa e a disegnare le geometrie delle coppie in azione. Nell'ampliamento del 1761, Agnesa stronca canto e costumi dell'opera a cui ha assistito, ma non commette gli spropositi riguardanti Metastasio; si dilunga invece in interessanti considerazioni sul libretto, secondo lei l'ultimo problema di un'opera in musica:

AGNESA: ... Oh, il libro
Non se nce conta; parte se ne taglia
Pe da gusto alli musece,
parte se ne stroppea da lo poeta
de lo teatro, e tutto non se sente,
ca se receta comm'a lezione,
e se capesce pe descrezzione
GASPARRONE: Bravo sta nota criteca!
AGNESA: e pò signure mieie pe ddirvella
vale più na commeddeja
Co lo Polecenella, e la Servetta,
che ciento de si picce.

Queste parole conclusive costituiscono una chiara dichiarazione di poetica in favore dei prodotti teatrali nazionali di genere comico, ancora necessaria per giustificare l'impegno di penne insigni e grandi compositori su un genere tradizionalmente considerato minore, e forse utile per ingraziare l'uditore al materiale spagnolo, ben naturalizzato alla *commedeia pe' mmuseca* napoletana. Non si può infatti trascurare di notare che il libretto del 1761 si differenzia dal suo predecessore anche per l'uso più intenso del dialetto, che non mancava nella fonte, ma che qui è più frequente, lasciando posto

all'italiano solo nelle battute di Don Rinaldo che, essendo abate, parla la lingua della letteratura, e nelle arie. Tutta la scena costituisce poi un interessante parallelo con l'*incipit* del *Curioso* di Castro, in cui, come si è visto, il poeta affermava e proponeva al pubblico in compendio i principi della commedia nuova. Non bisogna però sopravvalutare l'influenza del dramma di Castro sulle opere italiane: più che di un rapporto concreto e diretto fra i due testi, occorre invece pensare ad una più ampia convergenza di modi e luoghi fra la Commedia Nuova e il teatro per musica di area napoletana. La satira metateatrale è già tipica della commedia per musica in un genere tutto speciale chiamato "pasticcio"¹⁷: si tratta di una sorta di centone d'arie e recitativi famosi, cui si toglie il testo originale per sostituirlo con uno nuovo, incentrato sulla vita in teatro, che i cantanti comici snocciolano allegramente e retoricamente in una esilarante presa in giro della macchina operistica, fatta di protagonismi, incompetenze e faciloneria. Si cimentano con questi temi anche le penne più elevate, ed è proprio Da Ponte, nella sua *Ape Musicale*, a mettere in bocca alla prima donna Zuccherina parole di tono molto simile a quello di Donna Agnesa. Il musicista chiede alla cantante quali arie mettere insieme per il nuovo pasticcio che si deve comporre, ma per la donna l'una vale l'altra, in quanto:

Il semi... cigno canta ognor la stess'aria: il poeta ne varia bene o male le parole, indi il maestro, sempre lasciando intatto il tuono di befà, ne maschera, ne cava, ovver n'aggiunge una battuta, o due, ed ei li ficca nelle parti sue. Ne volete la prova? Nel *Sabino*, «Là tu vedrai chi sono» etc., nel *Conte di Sardegna*: «Se chi son'io non sai», nell'*Ezio*... attenti: «raccogli questo acciaio»...¹⁸

Si vede dunque che Sacchini, nell'ampliare la prima scena di Piccinni, si serve di un armamentario già ben collaudato dalla commedia per musica¹⁹, rispondendo probabilmente alle esigenze di una compagnia del tutto nuova, eccezion fatta per Francesco Torelli nel ruolo di Don Rinaldo, in cui il primo uomo e la prima donna

¹⁷ Si pensi al *Giove in Argo* di Händel, quasi un ideal-tipo del genere, la cui codificazione definitiva viene attribuita proprio al musicista tedesco.

¹⁸ Cit. in Pirani, *Il Curioso Indiscreto...*, cit. p. 54.

¹⁹ Una ulteriore testimonianza delle variazioni cui andavano soggetti i libretti al momento della messa in musica ed in scena è fornita dal già citato editore dell'edizione flautina delle opere di G.B. Lorenzi, che garantisce di aver raccolto nella sua edizione solo le prime versioni delle commedie, così come uscirono di penna al poeta, prima di qualunque intervento da parte di musicisti, cantanti, registi: «Ho voluto nel tempo stesso stampare ciascun libro, appunto come la prima volta uscì dalle mani dell'autore, dando conto in progresso delle variazioni dal medesimo fatte, quando fossero tali, che avessero in buona parte cangiato il dramma medesimo. [...] Nella rispampa di esse (commedie) non si tratta di contentar l'impresario, il Maestro di musica, una prima buffa capricciosetta, i primi buffi, le parti serie, ecc., onde per lo più conviene al poeta contentare il pubblico, i cantanti, il Maestro, togliere, aggiungere, variare e qualche volta anche mutar le parole sotto una antica aria, o duetto, per cui rendesi talora il dramma mostruoso, ed inconcludente, con grande rincrescimento e rammarico del poeta», *Opere teatrali di G.B. Lorenzi*, cit., pp. v-vi.

avevano caratteristiche più spiccatamente buffe. È proprio l'*incipit* metateatrale a mancare nel *Curioso* di Anfossi, che si apre invece con un inno corale all'amore.

Il secondo snodo strutturale proposto dal *Curioso* del 1756 e ripreso questa volta da tutti e due i libretti successivi è la prova del sonno e delle maldicenze cui Gasparrone sottopone Agnesa con la complicità di Rinaldo; il libretto del 1761 riprende l'episodio letteralmente, variando solo le arie, sempre alla scena VII del I atto. La scena proposta da Anfossi è di maggior garbo e più raffinata, anche se sostanzialmente non varia la meccanica dell'azione. In questo libretto la parte di Camilla è assunta da Clorinda, promessa sposa del Marchese e messa alla prova dal suo amico Conte. La seconda coppia di amanti è costituita da Emilia nipote del Marchese e Aurelio, con la complicazione che Emilia, prima di intuire il legame tra il Conte e Clorinda, cercava le attenzioni del Conte, fuggendo Aurelio. Fungono da Zanni Prospero e Serpina, entrambi servitori di Clorinda, impegnati a corteggiarsi e lanciarsi sfide a vicenda²⁰. La prova del sonno e delle maldicenze prosegue secondo copione, finché i discorsi fra il Conte e Clorinda suonano troppo sinceri e il Marchese si desta a guardarli. La scena rimane paralizzata per un momento, in cui il Marchese prende dolorosa coscienza del pericolo imminente (scena V):

Oimé, li veggio stolidi;
immobili si mirano...
Non parlano, sospirano,
che cosa mai sarà?
Se il quarto della luna
In questo punto avremo,
tre statue diverremo
non v'è difficoltà.
Questa parlar vorria
E sdegno, ben l'intendo;
spiegarsi quel desia,
ma finge, già si sa.
Intanto quell'occhiate,
quei moti alterni oh dio!
Mi danno a dubitar.
Confuso già son'io,
dubbio, timor, sospetto
racchiusi entro il mio petto
mi fanno palpitar²¹.

²⁰ La più esilarante fra le zuffe zannesche è quella in cui Serpina, stanca della retorica da melodramma del suo corteggiatore, gli impone la prova del silenzio: egli dovrà tacere per ventiquattr'ore in cui lei potrà coprirlo d'improperi. Prospero riesce a tacere con successo e una volta terminata la sua prova la impone all'amata, che fallisce fragorosamente.

²¹ Quest'aria è fra le meno "sostituite" nelle varie rappresentazioni dell'opera, forse proprio perché tanto coerente con lo sviluppo dell'azione (la si sostituì solo a Firenze nel 1777 e a Bergamo nel 1778) Cfr. ancora Pirani, *Il Curioso indiscreto...* cit.

Lo stesso garbo caratterizza la prova delle gemme, che Anfossi imposta in modo meno farsesco, evitando di travestire l'Anselmo della situazione da inglese e dar luogo alla grottesca agnizione che caratterizza i libretti del 1756 e del 1761. Il Conte convoca Clorinda per offrirle le gemme, che questa volta provengono dall'Olanda. Mentre la donna dubita se accettarle o meno, il Conte l'avvisa che sono osservati, creando un parallelo fra loro stessi a colloquio e l'immagine di Enea e Didone spiati dal perfido Jarba, che Clorinda vede rappresentata su un anello (scena XIII):

COLORINDA: che bella gemma è questa!
Che arte, che lavoro!
Ma chi son mai costoro,
che veggo incisi quà?

CONTE: Didone con Enea;
e Jarba re de'Mori,
che ascolta i loro amori
là dietro se ne stà.

MARCHESE: Che c'entra qui Didone;
Jarba, che ci ha che fare?
Vorrei pur contentare
La mia curiosità.

[...]

COLORINDA: Enea m'alletta e piace;

CONTE: ma Jarba non vedete?

COLORINDA: E ben?

CONTE: Non m'intendete.

MARCHESE: (Oh poveretto me!)

CONTE: Voi siete la Regina:
il moro egli è il marchese,
che con l'orecchie tese
sta quivi ad ascoltar.

[...]

COLORINDA: Ah mi si accende in petto,
un'odio, ed un dispetto,
che rattristar mi fà.

Come Donna Agnesa, Clorinda si adira e medita la sua vendetta, che metterà in pratica quando, in séguito alla messa in scena dell'onore ferito, fingerà d'impazzire, seguendo anche in questo l'esempio di Agnesa.

Il terzo punto in comune fra tutti i libretti è il tema della gelosia, che viene declinato però in modo molto diverso da Pasquali, nella rivisitazione del 1761 del libretto di Palomba. Nelle scene III e IV del II atto del libretto di Palomba del 1756, Gasparrone, ormai convinto della fedeltà di Agnesa, chiede a Rinaldo di celebrarla per diletto in versi, con il nome fittizio di Clori. Se Castro interpretava questo momento in senso tragico, infiammando Camilla di gelosia, Palomba insegue con successo la sua musa comica e dialettale, facendo pronunciare a Rinaldo veri e propri spropositi poetici,

mentre Agnesa si diverte, incredula della dabbenaggine del suo sposo che assiste al gioco poetico degli amanti senza occorgersi di essere tradito:

AGNESA: Che ciuccio! RINALDO: Che carattere da scena!
Io comincio o signora.
Apollo, tu seconda la mia vena.
Clori implacabile,
inesorabile, fera cruel,
sempre fedel
battere il voglio
il duro scoglio
del tuo rigor...

Pasquali, nel 1761, sembra invece accogliere il suggerimento di Castro nel raddoppiare i sentimenti di gelosia che attraversano la commedia. La prima apparizione di questa perniciosa passione è in tutti e tre i libretti quella, di origine cervantina, a carico del Lotario della situazione: egli vede la sua amante a colloquio con il secondo uomo, si crede tradito e corre a denunciarla allo sposo curioso. La Donna Agnesa di Pasquali, diversamente dalla Camilla di Castro, non si ingelosisce dei versi dedicati a Clori, il cui arcano è rapidamente svelato; ella dunque non prova gelosia nei confronti dell'amante, ma la prova nei confronti del marito, che come l'Anselmo di Castro le lascia credere di essere interessato ad un'altra donna, nelle fattispecie Giustina. Il gelo che provoca in Agnesa la scoperta del tradimento fa precipitare gli eventi della prima coppia, facendola esplodere a favore di Rinaldo. Ma la menzogna di Gasparrone contribuisce anche a complicare gli affari dei secondi amanti: infatti Celio, fratello di Giustina, che ricordiamo giunge in città con l'intento di uccidere il seduttore della sorella, nel libretto di Pasquali non sa che il reo è Alessandro²²; quindi, venendo a sapere che Gasparrone corteggia Giustina, crede che sia stato lui a disonorarla, e lo insegue per casa con la spada sguainata.

Sono ovviamente questi ultimi gli eventi che causano la messa in scena dell'onore ferito, per la quale la Agnesa sia di Palomba sia di Pasquali si ispira esplicitamente alla Camilla cervantina (scena XVI del 1756):

AGNESA: Tu aie ditto, ca io sonco già caduta?
Bene mo penso io.
Mo ncè vo' chell'astuzia de na femmena,
che lesse int'a no libro.

Pasquali lascia immutata la messa in scena dell'onore ferito del libretto di Palomba, in cui, come si è visto, Agnesa fa travestire da donna il paggio Petruccio perché Rinaldo lo allontani quando mostrerà di cedere alle sue profferte. Ma Agnesa, non paga della sua

²² Ricordiamo che invece nel libretto del 1756 Celio conosceva l'identità del suo nemico, e infatti, non appena incontra Alessandro, lo sfida a duello.

vendetta, finge di andare in delirio per il dolore causato dalla scarsa fiducia che le concede lo sposo:

Uh Quant'ombre! Uh quanto fuoco!
Uh che luoco suto suto!
Che profonda oscurità!
Chillo là me pare Pluto:
e Caronte è chisto ccà

Nel libretto di Anfossi, Clorinda si limita ad un dialogo concitato con sposo e amante, in cui accusa il secondo di offenderla ed il primo di trascurarla, e afferma di aver detto al Conte di amarlo solo per poterlo poi esporre al giudizio del Marchese. La concitazione della donna è tanto realistica che lo stesso Conte, come prima di lui Don Rinaldo, dubita di essere stato ingannato davvero (scena VIII atto II):

COLORINDA: e questo amico
A me parlò d'amor, m'offrì tesori;
sarlò di voi, svelommi
i dubbi vostri, i vostri sperimenti:
CONTE: (Ah Clorinda pietà!)
COLORINDA: (frena gli accenti)
Questo amico sincero
Minacciò d'accusarmi,
se non corrispondevo
al suo novello ardore
CONTE: (dove la guida il suo cieco ardore!)

A questo punto l'azione non può che precipitare, trascinandosi dietro in un finale affrettato anche la seconda coppia di amanti. L'ambiguità della messa in scena dell'onore ferito e il frettoloso sciogliersi ed avvilupparsi degli ultimi inganni di tutti e tre i libretti fanno sì che l'assortimento delle coppie definite dallo scioglimento sia abbastanza indifferente. Pasquali, forse senza rendersene conto, sposa Agnese con Rinaldo, seguendo il modello Castriano, senza bisogno di far morire Gasparrone, in quanto solo sposo rifiutato e non marito tradito. Ma il libretto-fonte di Palomba ristabiliva invece la coppia Agnese-Gasparrone (Camila e Anselmo), dopo aver inviato in carcere Rinaldo per la truffa delle cambiali, truffa che non si trova invece nel libretto 1761. Bertati e Anfossi seguono l'esempio di Pasquali e coronano le tre coppie: Clorinda ed il Conte (Camila e Lotario), Emilia e Aurelio, Prospero e Serpina, lasciando il Marchese (Anselmo) solo e gabbato.

Fin qui si è concentrata l'attenzione su quelle caratteristiche strutturali che i libretti italiani intratterrebbero con la commedia di Castro e si è anche osservato che più che una dipendenza diretta fra due testi è opportuno parlare di una influenza più vasta della commedia nuova sul teatro napoletano, oltre che di un evidente processo di

strutturazione teatrale ideale della novella cervantina che va precisandosi da Castro ai libretti italiani, fino a raggiungere la forma perfetta e ormai nuova rispetto al modello spagnolo del *Così fan tutte* di Mozart e Da Ponte. Bisogna però tenere a mente che i librettisti italiani, o per lo meno Palomba, avevano presente la novella di Cervantes, e da quella derivavano direttamente il proprio testo. Il punto di contatto più evidente è costituito dalla canzonetta conclusiva del terz'atto del 1756, che riprende letteralmente quella di Lotario *es de vidrio la mujer* traducendola parzialmente e facendone un coro di tutti i personaggi:

È la donna un fragil vetro
non si dè troppo arrischiare:
ogni tocco il può spezzare.
e saldarsi mai non può.

I tentativi di dissuasione del marito curioso da parte di Rinaldo prima e del Conte poi seguono lo stesso filo logico di quelli di Lotario: nel libretto di Bertati alla scena IV del I atto il Conte chiede al Marchese: «e in caso/ ch'ella non acconsenta all'amor mio/ dedur voi ne potete,/ che ciò faccia con altri?». Ne *Il Curioso Imprudente* del 1761, atto I sc. II, Don Rinaldo diceva a Don Gasparrone: «Ma con questo/ ne pur sarai sicuro;/ ne s'ella a me resiste,/ puoi dedurne che faccia/ l'istesso con ognuno»: Anselmo sceglieva per la prova il suo amico proprio perché nobile e pari a lui in bellezza, quindi il candidato più appropriato – e più pericoloso – per il corteggiamento, con la fiducia che, se avesse resistito a lui, allora avrebbe resistito a qualunque tentazione. Infine, si è già visto che Donna Agnesa trae esplicitamente ispirazione da una donna “di cui ha letto in un libro”.

Se i primi due libretti si possono considerare, pur tenendo conto di tutte le varianti e della sovrapposizione di più mani, lo stesso libretto, l'opera di Anfossi invece si presenta come indipendente, nonostante il vasto debito che intretiene con le sue fonti. Ciò è evidente nella versificazione esclusivamente in lingua italiana, nella differenza sociale dei personaggi, che sono nobili e non borghesi, ed infine nel maggior garbo di tutta la messa in scena. Ma sono le vicende dei secondi amanti a separare definitivamente quest'opera dalle precedenti, facendone un lavoro autonomo: Aurelio ed Emilia infatti ricoprono con efficienza il ruolo di seconda donna e secondo uomo, interferendo nelle vicende dei primi amanti senza però costruire una vera e propria trama di secondo livello. La complicata storia di Giustina ed Alessandro nei libretti del 1756 e 1761, completa di mascheramenti, scambi di persona, vendette, duelli, inganni e menzogne, potrebbe tranquillamente sussistere da sola sulla scena, ed il suo inserimento

sullo sfondo delle vicende di Agnesa e Gasparrone ha l'effetto pernicioso di confondere le idee dell'ascoltatore ed avviluppare la trama in modo scarsamente comprensibile. Proprio grazie a questo turbine di scambi ed inganni, Pasquali può rimescolare le carte e far sposare Agnesa con Rinaldo, senza cambiare di molto il susseguirsi delle scene. Palomba compie infatti l'errore compositivo, che però risulta estremamente interessante per lo studioso, di affiancare due trame molto note all'interno della stessa opera teatrale. Alle vicende del curioso Gasparrone aggiunge quelle del bugiardo Alessandro, traendole dal recente e già celeberrimo *Bugiardo* di Goldoni. Ma probabilmente non sapeva che faceva così convergere sulla scena italiana due grandi tradizioni di origine spagnola.

La seconda coppia di amanti e la tradizione del Bugiardo:

Il Bugiardo di Goldoni si inserisce nell'ambito delle quaranta commedie che il drammaturgo si era impegnato a scrivere per il capocomico Girolamo Medebach nei quattro anni che intercorrevano fra il 1749 e il 1753, su cui egli avrebbe avuto l'esclusiva:

... che il signor Goldoni sia obbligato in ciascun anno comporre otto commedie e due opere, e far quelle introduzioni che fossero necessarie, siccome accomodar qualche soggetto vecchio, e far altre simili cose, secondo il bisogno ed il piacere del signor Medebach, [...] che non possa detto signor Goldoni per detto tempo scrivere per alcun teatro comico di Venezia.

L'accordo era impegnativo e non mancarono le polemiche di chi ritenne che il drammaturgo avesse riciclato per Medebach materiale preesistente, violando così la norma che prescriveva che tutte le opere a lui offerte fossero nuove. Fu proprio *il Bugiardo* a suscitare tali accuse, perché composto da Goldoni nel 1748, e solo rivisto per la messa in scena di Medebach del 1750. Goldoni si difende così, nel prologo a *La Donna vendicativa*:

... l'obiettivo è questo: *Il Bugiardo* composto fu il primo anno, innanzi la formazione della scrittura; non si recitò in quel tempo, ma solo due anni dopo, e non per questo potrà comprendersi nel numero delle quaranta nel quadriennio dovute; dunque il Goldoni restò al Medebach debitore d'una commedia. Rispondo: che nell'anno primo, la commedia intitolata *Il Bugiardo* riuscì cattiva, perché niuno scrittore promettere si può di far sempre cose buone, e fu giudicato a proposito di non esporla. Due anni dopo, cioè nell'anno secondo della scrittura, presa per mano una tal commedia già abbandonata, serbato appena il soggetto, ed in altro aspetto prodotta; onde ecco una nuova commedia che compie il

numero delle quaranta siccome lo avrebbe compito anche una semplice traduzione²³.

L'opera dunque, composta una prima volta nel 1748, non convinse Goldoni, che la lasciò nel cassetto finché non ebbe necessità di un nuovo soggetto e si mise nuovamente a lavorarvi. Il resoconto che fornisce della sua composizione nei *Mémoires* è molto diverso da ciò che si evince dal prologo appena citato: Goldoni infatti narra di aver scritto *Il Bugiardo* dopo aver assistito alla messa in scena de *Le Menteur* di Corneille:

Nel tempo in cui cercavo dappertutto soggetti da commedia, mi ricordai di avere visto rappresentare a Firenze, in un teatro di dilettanti, *Il Bugiardo* di Corneille, tradotto in italiano; e siccome una composizione veduta sulla scena si tiene a memoria sempre più facilmente, mi ricordavo benissimo di quei luoghi che più mi avevano fatto impressione; e ancor oggi mi sovviene di aver detto nel momento in cui la sentivo: questa è una buona commedia, ma il carattere del bugiardo potrebbe trattarsi in una maniera più comica. Siccome non avevo il tempo di rimaner perplesso sulla scelta degli argomenti, mi decisi per questo; e l'immaginazione, in me allora pronta e vivacissima, offerse tanta materia alla mia vena comica che mi era perfino venuta la tentazione di creare di pianta un nuovo Bugiardo.²⁴

Goldoni denuncia chiaramente la sua fonte francese ed il rispetto che intese portarle, ma si deve ricorrere al prologo dello stesso *Bugiardo* per identificare l'altra fonte spagnola, che fu già ispirazione di Corneille:

Il valoroso Pietro Cornelio, colla più bella ingenuità del mondo, ha confessato al Pubblico aver lavorato il suo Bugiardo sul modello di quello che fu attribuito in Ispagna a Lopez de Vega, quantunque un altro Autore Spagnuolo lo pretendesse per suo²⁵.

L'*autore spagnuolo* a cui si riferisce qui Goldoni altri non era che Juan Ruiz de Alarcón, vero autore della commedia, che però Corneille attribuiva a Lope de Vega. La notizia di una polemica sulla paternità doveva essere giunta a Goldoni senza l'aiuto della fonte francese, forse perché cercò di procurarsi l'opera spagnola di cui Corneille garantisce di aver fatto poco più di una traduzione:

... je me suis laissé conduire au fameux Lope de Vega, de peur de m'égarer dans les détours de tant d'intrigues que fait nôtre Menteur. En un mot ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original qu'il a mis au jour sous le titre de *La Verdad Sospechosa*, et me fiant sur notre Horace qui donne liberté de tout oser aux poètes ainsi qu'aux peintres, j'ai cru que no obstant la guerre des deux coronnes, il m'était permis de trafiquer en Espagne. Si cette sorte di commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable, je ne dis pas seulement pour *Le Cid*, où je me suis aidé

²³ in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, I-VIII, Milano, Mondadori, 1935-1958.

²⁴ C. Goldoni, *Memorie*, con un'appendice di scritti goldoniani, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993² (prima ed. 1967), p. 273.

²⁵ C. Goldoni, *Il Bugiardo*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1963, p. 13.

de D. Guillén de Castro, mais aussi pour Médée [...], où pensant me fortifier du secours de deux Latins, j'ai pris celui de deux espagnols, Sénèque et Lucain, étant tous deux de Cordoue²⁶.

Le parole del drammaturgo francese servono a rafforzare l'idea già accennata che la commedia nuova spagnola avesse sul teatro europeo del Seicento e del Settecento una influenza talvolta sottovalutata, dal punto di vista duplice dei temi e delle strutture, ma anche che la conoscenza di quelle opere era spesso imprecisa, con la tendenza ad assimilare molta parte del corpus drammatico spagnolo alla già di per sé fecondissima produzione del Fénix. Corneille non poteva però non attribuire *La verdad sospechosa* a Lope, giacché la trovava pubblicata nella XXII parte delle sue commedie, edita a Zaragoza nel 1630, e non sapeva che Alarcón l'aveva rivendicata per sua nella seconda parte delle proprie opere (1634). Molto meno noto del Fénix, Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639) era di origine messicana; migrato a Madrid intorno ai vent'anni e dotato di una vena comica non del tutto indenne alle suggestioni della tragedia, predilesse sempre personaggi di tipo esemplare, che incarnassero col loro comportamento un vizio o una virtù e che col loro destino ne segnassero la celebrazione o la censura, allontanandosi così in parte dai dettami lopiani. Le sue opere più celebri furono *La verdad sospechosa* e *Las paredes oyen*²⁷. *La Verdad Sospechosa* vede rappresentate le gesta del giovane Don García che, a partire dalla seconda scena del primo atto in cui suo padre Don Beltrán discorre col suo precettore, è macchiato dal peccato della menzogna.

LETRADO: [...]

Más una falta no más
Es la que he conocido,
que, por más que le he reñido,
no se ha emendado jamás.

D. BELTRÁN: ¿Cosa que a su calidad
Será dañosa en Madrid?

LETRADO: Puede ser.

D. BELTRÁN: ¿Qué es? Dezid.

LETRADO: No dezir siempre la verdad.

D. BELTRÁN: ¡Jesús qué cosa tan fea
En hombre de obligación!

Innamorato della bella ma frivola Jacinta, Don García crede che questa si chiami Lucrecia, nome della sua più silenziosa compagna, per non avere indagato con sufficiente diligenza l'identità dell'amata; cerca così in tutti i modi di procurarsi Lucrecia in sposa, arrivando a dire al padre di essere già maritato, e padre per giunta, per sventare i suoi progetti matrimoniali, che lo avrebbero legato proprio alla cara

²⁶ Corneille, *Théâtre*, a cura di Jacques Maurens e Arnaud Welfringer, vol. I, Paris, Flammarion, 2006² (prima ed. 1968), pp. 517-18.

²⁷ Cfr. L. García Lorenzo, *Hitos del teatro clásico*, cit., p. 841.

Jacinta, se le menzogne non li avessero sciolti. Dopo aver messo più volte in pericolo la reputazione delle due donne, per aver inventato cene e serenate in loro onore vantandosi con l'amico Don Juan, già pretendente di Jacinta, è messo alle strette dal padre Don Beltrán, che ha scoperto l'inganno della finta sposa. Anche Jacinta lo rifiuta in favore di Don Juan. Il padre di Lucrecia, che non è disposto a sopportare il disonore di veder rifiutata sua figlia dopo tanto corteggiamento, lo costringe a sposare Lucrecia: ella lo prende in sposo di buon grado, avendo sempre creduto alla sincerità dei suoi sentimenti, che purtroppo però si rivolgevano ad altro oggetto. La commedia si chiude con le dovute nozze ed una chiosa morale immancabile in Alarcón, messa in bocca al *gracioso* Tristán ed eponima della commedia:

Y aquí verás cuán dañosa
es la mentira; y verá
el Senado que, en la boca
del que mentir acostumbra
es la verdad sospechosa.

L'autonomia di Corneille, fonte di Goldoni, nei confronti di Alarcón è minima, ma si può disegnare un movimento progressivo di allontanamento dal modello in direzione di una commedia meno esemplare e più spiccatamente comica già a partire dal *Menteur*. Particolarmente significativa per il messaggio moralizzante di Alarcón era la scena del dialogo fra il precettore e Don Beltrán, che come si è visto serviva a macchiare immediatamente Don García della peccaminosa tendenza alla menzogna, senza permettere prima al pubblico di conoscere ed apprezzare Don García *per se*. Corneille sposta la scena dal primo al quinto atto, dopo che il pubblico ha avuto tempo a valutare e giudicare autonomamente il personaggio. Il dialogo si svolge fra Géronte, padre del bugiardo Dorante, e l'amico Argante, in arrivo da Poitiers dove Dorante aveva soggiornato per i suoi studi (atto V scena I) :

GERONTE: [...]
Mais dans votre Poitiers quel bruit avait Dorante?
ARGANTE: d'homme de coeur, d'esprit, adroit et résolu,
il a passé partout pour ce qu'il a voulu.
tout ce qu'on le blâmait (mais c'étaient tours d'école)
c'est qu'il faisait mal sûr de croire à sa parole
et qu'il se fiait tant sur sa dextérité
qu'il disait peu souvent deux mots de vérité,
mais ceux qui le blâmaient excusaient sa jeunesse,
et comme enfin ce n'est que mauvaise finesse,
et l'âge, et votre exemple, et vos enseignements
lui feront bien quitter ces divertissements²⁸.

²⁸ Corneille, *Théâtre*, cit. p. 560.

Spostando la scena in apertura del quinto atto, Corneille ne diminuisce l'impatto sul personaggio, che è così disponibile ad un giudizio più clemente. Argante infatti ne attribuisce i vizi alla gioventù, e garantisce a Gèronte che, con i suoi insegnamenti, presto abbandonerà i suoi *divertissements*. Non è questo l'unico luogo in cui Corneille cerca di attenuare la netta dicotomia fra verità e menzogna che caratterizza il discorso morale di Alarcón accettando l'esistenza di forme di menzogna innocenti appartenenti alla sfera della finzione, come l'invenzione e il divertimento. Quelli che prima erano stati chiamati *divertissements* diventano *inventions* e Dorante garantisce che *chacune a sa raison*.

Goldoni fa un passo in più ed elimina completamente la scena del dialogo fra il padre e il precettore. Il suo intento esplicito è di creare un bugiardo amabile e comico per la sincerità della sua vena menzognera, tanto spontanea, irresponsabile e rocambolesca. Così, sulla scia indicata da Corneille, le menzogne di Don García diventano le *spiritose invenzioni* di Lelio Bisognosi, necessarie per godersi la vita, e quasi simbolo di libertà (atto I, scena IV):

ARLECCHINO: Mi non so come diavolo fe a inventarve tante filastrocche, a dir tante busie senza mai confonderve.

LELIO: Ignorante! Queste non sono bugie; sono spiritose invenzioni, prodotte dalla fertilità del mio ingegno pronto e brillante. A chi vuol godere il mondo, necessaria è la franchezza, e non s'hanno a perdere le buone occasioni²⁹.

Corneille dunque interviene sul testo di Alarcón in modo estremamente limitato, col solo intento di alleggerirne la natura esemplare. Goldoni al contrario incorpora la commedia di Corneille nella commedia riformata italiana, facendone un nuovo prodotto, che godette di ampia fortuna propria, come si vedrà, giungendo con la sua lontana eco fino ai libretti di cui si è parlato sopra. Goldoni vanta la sua autonomia rispetto al testo di partenza nel prologo alla commedia, quando, nel pieno della polemica con Medebach, voleva dimostrare di aver adempiuto a tutti i suoi doveri di originalità ed esclusiva:

Vanta l'autor francese aver condotto l'opera sua con quella varietà d'intreccio, che più gli parve adattata al gusto della nazione, a cui doveva rappresentarsi. Tanto ho fatto io nel valermi di un tal soggetto: servito appena mi sono dell'argomento; seguito ho in qualche parte l'intreccio; ma chi vorrà riscontrarlo, dopo alcune scene che si somigliano, troverà il mio *Bugiardo* assai diverso dagli altri due; talmenteché avrei potuto darmi il merito dell'invenzione ancora, se sopra un tal punto non fossi io assai scrupoloso, e nimicissimo di qualunque impostura³⁰.

²⁹ C. Goldoni, *Il Bugiardo*, cit. p. 26.

³⁰ C. Goldoni, *Il Bugiardo*, cit. p. 13.

Nei *Mémoires* prevale però il criterio della fedeltà all'*auctoritas* e il drammaturgo circoscrive a due sole componenti il suo intervento sull'originale, spiegandone la *ratio*:

Presa la prima idea da Corneille, rispettavi il maestro, e mi feci un onore d'intraprendere tal lavoro sulle tracce di lui, aggiungendo soltanto quello che mi pareva necesario per incontrare il gusto della mia nazione, e per assicurare vita alla mia commedia. Immaginai, per esempio, un amante timido, che dà rilievo al carattere audace del protagonista e lo fa apparire in situazioni molto comiche. [...] Nella scena sedicesima del secondo atto vi è un sonetto dell'amante timido che mette nel massimo impaccio il bugiardo. Florindo, sempre innamorato e sempre timido, non osando dichiararsi apertamente, getta un foglio sulla terrazza della sua bella con alcuni versi, i quali, benchè non lo nominino direttamente, sono tali però da farne ben immaginare l'autore. Rosaura s'accorge del foglio, lo legge, ma nulla ne comprende. [...] Rosaura sembra contenta, onde Lelio non esita un momento ad arrogarsene il merito. Nei versi di Florindo però ci sono certe espressioni che contrastano con tutto ciò che Lelio ha spacciato fin allora. Ecco il bugiardo in imbroglio. Egli rimaneggia però tutte le frasi, volgendole a suo favore con tanta destrezza, che arriva a far credere che i versi siano suoi.

Goldoni quindi, alla fine della sua carriera, rivendica come suoi soltanto l'inserimento di Florindo l'amante timido, allo scopo di far risaltare la spigliatezza di Lelio, e la scena del sonetto. Ma i suoi interventi sul testo di Corneille sono invero molto più ampi, a partire dal personaggio di Arlecchino, che con le sue facezie si allontana molto dal savio benché *gracioso* Tristán e da Cliton, personaggio a metà fra un consigliere ed un servo. Arlecchino, imitando la tendenza del padrone all'invenzione della realtà, soprattutto nel momento del corteggiamento, si rivolge a Colombina alla finestra, rifilando all'accorta cameriera una sfilza di spropositi (atto I scena IV):

COLOMBINA: Signore, chi siete voi?
ARLECCHINO: Don Piccaro di Catalogna.
COLOMBINA: (il Don è titolo di cavaliere)
ARLECCHINO: Sono uno che more, spasima e diventa matto per voi.
COLOMBINA: ma io non vi conosco.
ARLECCHINO: sono un amante timido e vergognoso [...] Ditemi, bella servetta, avete voi sentito cantare quella canzonetta?
COLOMBINA: Sì signore, l'ho sentita.
ARLECCHINO: sapete chi l'ha cantata?
COLOMBINA: io no certamente.
ARLECCHINO: L'ho cantata io.
COLOMBINA: la voce pareva di donna.
ARLECCHINO: io ho l'abilità di cantare in tutte le voci. I miei acuti vanno due ottave fuori dal cembalo.

Lelio, rispetto a García e a Dorante, è più spregiudicato nel suo uso della menzogna e la confusione fra le due dame che nelle fonti è frutto di colpevole leggerezza, qui è atto volontario, con il chiaro intento di tenersi aperte tutte le possibilità di diversione, anche

se presto si vedrà che i suoi sentimenti si concentrano su Rosaura. La più grande burla di Don García, ripresa sia da Dorante sia da Lelio, è quella del finto matrimonio e della paternità imminente, per salvarsi dalle nozze combinate dal padre. Sia Alarcón sia Corneille mettono in bocca al bugiardo un lungo monologo in cui narra ad una voce sola le sue incredibili peripezie (atto II, scena IX). Don García avrebbe incontrato a Siviglia colei che ora dice essere sua sposa, Donna Sancha, donzella di scarsa fortuna, ma nobilissima ed inevitabilmente di eccezionale bellezza:

En Salamanca, señor,
hay un caballero noble
de quien es la alcuña Herrera
y don Pedro el propio nombre.
A éste dio el cielo otro cielo
por hija, pues, con dos soles,
sus dos purpúreas mejillas
hace claros horizontes.
Abrevio, por ir al caso,
con decir que cuantas dotes
pudo dar naturaleza
en tierna edad la componen.

Don García narra che la bella Sancha ricambiava il suo amore e, per dimostrarglielo, gli aveva dato appuntamento nelle sue stanze. Ma proprio quella notte, il padre della donzella si reca dalla figlia per proporle un matrimonio. Nascosto in fretta e furia l'amante, Sancha parla col padre finché, quando questi si trova già sulla porta, l'orologio di Don García suona l'ora, attirando l'attenzione del genitore. Sancha ammette che si tratta di un orologio da uomo, un pegno del cugino di Avila, depositato presso di lei perché bisognoso di riparazioni. Il padre si offre di occuparsene personalmente. Sancha, cavando l'orologio da sotto il letto dov'era nascosto l'amante, fa scattare la pistola a salve che Don García vi portava legata assieme all'orologio. Al rumore, Sancha sviene di spavento e il padre chiama gente in soccorso. Don García continua a raccontare:

A impedirme la salida,
como dos bravos leones,
con sus armas sus hermanos
y sus criados se oponen;
mas, aunque fácil por todos
mi espada y mi furia rompen,
no hay fuerza humana que impida
fatales disposiciones,
pues al salir por la puerta,
como iba arrimado, asiome
la alcayata de la aldaba
por los tiros del estoque;
aquí, para desasirme,
fue fuerza que atrás me torne,
y entre tanto mis contrarios

muros de espadas me oponen.

Nonostante la sua impareggiabile forza e destrezza nel maneggiar la spada, Don García non riesce a difendersi dai fratelli della donna, ma Sancha, riavutasi, con scatto felino chiude gli aggressori fuori della porta. Don García è messo alle strette, ma la dolcezza e il valore della sua compagna lo convincono ad cambiare il sangue dovuto per il disonore con le nozze immediate:

Pero, ya que fue forzoso
saberlo, mira si escoges
por mejor tenerme
que vivo y con mujer noble.

A questo racconto tanto complesso e ricco di tutti i luoghi comuni della commedia di cappa e spada, Don Beltrán reagisce con magnanimità, accettando di buon grado di sciogliere l'accordo preso con Don Sancho, padre di Jacinta. Alcune scene più tardi (atto III, scena II) la conversazione fra padre e figlio riprende, quando Don Beltrán ordina a Don García di andare a prendere al più presto la bella Sancha, portando con sé una lettera per il suocero. Ma prontamente il bugiardo snocciola una nuova frottola, dicendo che la donna non può raggiungerli perché in stato interessante.

La materia, già brillante nella fonte, viene ripresa da Goldoni con alcune variazioni significative, che ne accentuano le potenzialità comiche e drammatiche: il lungo monologo di Don García – e poi di Dorante in Corneille – diventa un dialogo serrato fra padre e figlio, eliminando del tutto l'impressione di blocco o per lo meno pausa nell'azione che la narrazione a una voce sola provocava inevitabilmente. La storia narrata è la stessa, ma si veda per esempio la via goldoniana per descrivere la fanciulla:

LELIO: Oh, che dite mai, signor padre! Io ho sposato una onestissima giovane!

PANTALONE: Di che condizion?

LELIO: È figlia d'un cavaliere.

PANTALONE: Di che paese?

LELIO: Napoletana.

PANTALONE: Ala dota?

LELIO: È ricchissima³¹.

[...]

PANTALONE:... Cossa gh'a la nome la to novizza?

LELIO: Briseide.

PANTALONE: E so pare?

LELIO: Don Policarpio.

PANTALONE: El cognome?

LELIO: Di Albacava.

PANTALONE: Xela zovene?

³¹ Si noti il cambiamento delle priorità nella scelta di una moglie fra la commedia di cappa e spada e quella borghese di Goldoni: Donna Sancha è povera, ma nobile. Dell'immaginario Briseide si menzionano i natali rispettabili, ma si pone l'accento soprattutto sulla sua ricca dote.

LELIO: Della mia età.
PANTALONE: Come astu fatto amicizia?
LELIO: La sua villa era vicina alla nostra.

L'alternanza fra le due voci è continua e stretta. Anche i nomi che Lelio sceglie per i personaggi della sua burla contribuiscono ad incrementare l'effetto comico, essendo di origine epica (Briseide), senza disdegnare le opere di Cervantes (Don Policarpio ricorda il re Policarpo del *Persiles*); un ottimo esempio della ridicolaggine di nomi inventati da Lelio è la cugina della sposa che avrebbe inviato l'orologio malaugurato: «La duchessa Matilde, figlia del principe Astolfo, sorella del conte Argante, soprintendente alle caccie di S.M.». Ancora più assurdo, ma infinitamente più brillante, pare il racconto della zuffa con i fratelli e del matrimonio precipitoso:

PANTALONE: me trema el cuor. Cossa t'ali fatto?
LELIO: ho messo mano alla spada, e sono tutti fuggiti.
PANTALONE: E se i te mazzava?
LELIO: ho una spada che non teme di cento.
PANTALONE: in semola, patron, in semola. E così, xestu scampà?
LELIO: non ho voluto abbandonar la mia bella.
PANTALONE: Ela coss'ala dito?
LELIO (*tenero*): Mi si è gettata a' piedi con le lagrime agli occhi.
PANTALONE: par che ti me conti un romanzo.
LELIO: eppure vi narro la semplice verità.
PANTALONE: Come ha fenio l'istoria?
LELIO: Mio suocero è ricorso alla giustizia. È venuto un capitano con una compagnia di soldati, me l'hanno fatta sposare, e per castigo mi hanno assegnato ventimila scudi di dote.

Non pago dell'effetto comico fin qui suscitato, Goldoni presenta tutta la grande burla delle finte nozze in un'unica scena, sicché il povero Pantalone si trova a dover digerire tutte in una volta la notizia delle nozze e quella dell'arrivo di un nipotino. Invece di disperarsi, si rallegra e intenerisce per la finta discendenza, in un breve monologo che lascia spazio alle capacità d'improvvisazione degli attori antichi e moderni³²:

PANTALONE: Ho capio. Vago a scriver. Ghe dirò, che subito che la xe in stato de vegnir, i me la manda a Venezia la mia cara niora. No vedo l'ora de vederla: no vedo l'ora de basar quel caro putello, unica speranza e sostegno de casa Bisognosi, baston de la vecchiezza del povero Pantalon.

Voglio segnalare ancora un luogo in cui Goldoni si allontana dall'esempio di Corneille in direzione di un maggior impatto comico, ma dove però già Corneille aveva mostrato una certa indipendenza dalla fonte spagnola, con il medesimo intento di alleggerire la drammaticità dell'azione. Si tratta delle scene riguardanti il duello fra il bugiardo e il pretendente delle donne da lui insidiate (Don Juan de Sosa, Alcippe, Don Ottavio) e del resoconto che il bugiardo ne dà in seguito. Alarcón non esita a far scontrare all'arma

³² Indimenticabile l'interpretazione di Glauco Mauri per il Teatro Stabile di Torino nel 2003.

bianca Don García e Don Juan, benché abbiano già chiarito verbalmente quale malinteso abbia causato la sfida (scena XI, atto II); a Corneille (scena I, atto III) sembra invece bastare il colloquio chiarificatore, senza necessità di versar sangue. Goldoni, muovendosi nella stessa direzione, fa sì che l'intervento del Dottore, padre di Beatrice, distolga Ottavio dalla sfida (scena XVIII, atto II). La scena del racconto del duello al servo, che nella fonte spagnola e nella revisione francese prendono nuovamente la forma di un lungo monologo del bugiardo, sono ancora una volta tradotti da Goldoni in un brevissimo e vivace dialogo fra Lelio, che le spara sempre più grosse, e Arlecchino, che ha smesso di berle e si diverte ad ascoltare gli spropositi del padrone; anche qui, Goldoni altera la struttura della fonte, avvicinando il resonconto al duello e creando così un esilarante effetto di contrasto fra i fatti e la loro versione menzognera (scena XIX, atto II):

LELIO: Maledettissimo Ottavio! Costui ha preso a perseguitarmi: ma giuro al cielo, me la pagherà. Questa spada lo farà pentire d'avermi insultato.

ARLECCHINO: Sior padron, cossa feu colla spada alla man?

LELIO: Fui sfidato da Ottavio.

ARLECCHINO: Avì combattù?

LELIO: Ci battemmo tre quarti d'ora.

ARLECCHINO: Com'ela andata?

LELIO: Con una stoccata ho passato il nemico da parte a parte.

ARLECCHINO: El sarà morto.

LELIO: Senz'altro.

ARLECCHINO: Dov'è el cadavere?

LELIO: L'hanno portato via.

ARLECCHINO: Bravo, sior padron, sì un omo de garbo, non avì mai più fatto tanto ai vostri zorni.

Più avanti, verso la fine del III atto (scena X), Lelio sfiora nuovamente il duello con Ottavio, ma lo liquida facilmente con facezie. È evidente che il personaggio di Goldoni, rispetto ai precedenti francese e spagnolo, è molto meno preoccupato per il suo onore, in quanto il codice cui pertiene non è quello del *drama de honor*, bensì quello della commedia riformata italiana, molto più vicina al melodramma e alla commedia dell'arte che al mondo barocco di Alarcón. Lelio è interessante perché con le sue menzogne muove l'azione, fa agire tutti i personaggi sul palco oltre a creare mille narrazioni parallele in grado di dar vita a innumerevoli personaggi la cui inesistenza non ne ostacola l'agire. Benché la commedia termini con una morale, enunciata da Don Ottavio, non è quella il suo scopo, bensì quello di trattare il carattere del bugiardo "in maniera più comica" rispetto alle fonti.

É questa la metamorfosi del tema che permette all'opera di Goldoni di infiltrarsi nel mondo della musica, e prima ancora in quello della commedia napoletana. Mi

sembra infatti significativo menzionare un episodio nella fortuna del *Bugiardo* che poté contribuir ad avvicinarlo al mondo dell'opera buffa di cui ci stiamo occupando. Si tratta di un *Bugiardo* che Giovanbattista Lorenzi, notissimo librettista e poeta alla corte partenopea, fu incaricato di scrivere, ad imitazione della commedia di Goldoni. Chi scrive non è riuscita a rintracciare il dramma, che non è compreso fra quelli raccolti dall'edizione Flautina³³ delle opere di Lorenzi del 1806-1813, né del 1825. Ma nell'introduzione all'edizione flautina, l'editore menziona il libretto e le circostanze della sua composizione, proprio mentre sottolinea la difficoltà nel reperire la vasta e dispersa materia della produzione del drammaturgo³⁴:

... ciò che maggiormente contribuì a rendere famigerato il nostro G.B. Lorenzi, fu la seguente occasione. Morto il celebre Domenico Barone Marchese di Liveri³⁵, delle cui Commedie tanto godeva la felice ricordanza di Carlo III, per la novità dal medesimo nelle opere introdotte; con maestrevole, ed ammirabil concerto, si sostituì nel teatrino domestico di corte la Commedia all'Improvviso [...] che ne imitava i soggetti, ossia i programmi; e fra la compagnia de' reali comici vi si distingueva più degli altri il Lorenzi, il quale poscia fu anche obbligato a scrivere diverse opere in prosa per la Real Corte, rappresentate per lo più nel Real Teatro di Caserta, ove fra le altre fecero sorprendente incontro: il *Bugiardo*, rifatto per il gusto delle nostre scene sull'originale dell'inimitabile Goldoni; e l'*Inganno*, opera veramente originale del nostro autore sul gusto Liveriano assai migliorato³⁶.

³³ *Opere teatrali di G.B. Lorenzi*, cit. I due volumi contengono: *Tra i due litiganti il terzo gode* (1766); *Il furbo malaccorto* (1767); *L'idolo cinese* (1767); *Il divertimento dei numi* (n.d.); (vol. I, 1806). *La Luna abitata* (1768); *La finta maga per vendetta* (1768); *Don Chisciotte della Mancia* (1769); (vol. II, 1813).

³⁴ «Io poi ho dovuto soffrir non poco travaglio per ritrovare tutti i drammi buffi del nostro autore, che non ne conservava alcuno; ed assengar loro, in questa prima edizione dei medesimi, quel luogo che ad essi spetta secondo l'ordine dei tempi» *Opere teatrali di G.B. Lorenzi*, cit., *L'editore ai lettori*, p. VI.

³⁵ Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri (1685-1757), fu celebre drammaturgo ai tempi di Carlo III, mettendo in difficoltà la compagnia teatrale di Corte con la brillante concorrenza della propria compagnia di dilettanti, che disponeva di un vastissimo armamentario di effetti speciali e scenografie, fornito dal facoltoso Marchese, oltre che di innumerevoli comparse e collaboratori gratuiti. Sembra che il merito del suo successo fosse da attribuirsi più alla brillante e magnifica regia che alle commedie, che erano lunghissime ed ingarbugliate. Ferdinando Galiani, nelle sue *Riflessioni sul dialetto napoletano*, parla del Marchese inserendolo in un discorso sull'uso del dialetto nel teatro: «Fin dal principio del diciassettesimo secolo Giambattista della Porta avea nelle sue commedie cominciato ad introdurre la parte del napoletano. Il Cortese il primo avea scritto una favola tutta napoletana. Pochissimi anni dopo Domenico Basile ci aveva dato il *Pastor Fido* tradotto in basso Napoletano. Ottavio d'Isa seguitando l'esempio di Della Porta avea fatta entrare anche esso nelle sue commedia qualche parte buffa in napoletano. Su questi esempi tutte le commedie, e i drammi non solo di soggetto profano, ma anche i sagri non meno in prosa, che in verso, de' quali abbondò immensamente quel secolo, si trovarono intarsiati di parti napolitane miste alle toscane. Le commedie del Capoa, e dell'Amenta furono parimente scritte con questo mescolamento divenuto tanto grato alla Nazione, che non se ne potette discostare Domenico Barone Marchese di Liveri fondatore d'un nuovo, ed ingegnossissimo gusto di scene, e d'azione comica, né quanti dopo di lui non stati, che abbian scritto commedie in prosa», F. Galiani, *Riflessioni sul dialetto napoletano*, in *Scelta di Scrittori ne' dialetti del Regno delle due Sicilie, e nella lingua maccaronica latina*, vol.I, Napoli, pe' tipi della Minerva, 1827, pp. 180-181.

³⁶ *Opere teatrali di G.B. Lorenzi*, cit., pp. X-XI

L'editore non fornisce indicazioni circa la data di composizione del *Bugiardo* di Lorenzi, ma dovette senza dubbio scriverlo dopo il 1757, anno della morte del Marchese di Liveri; ne consegue che i librettisti di cui ci occupiamo dovettero trarre lo spunto per le vicende dei secondi amanti direttamente dall'opera del Veneto, senza la mediazione del Napoletano. L'esigenza di una versione più adatta al gusto partenopeo ed il conseguente incarico affidato a Lorenzi sembrano dunque più un sintomo della penetrazione nel regno di Napoli della trama goldoniana che una sua causa.

Sembra ora opportuno analizzare più a fondo in qual modo la vicenda dei secondi amanti dei libretti del 1756 e del 1761 si avvicinino a quelle del *Bugiardo*, per stabilire così quali elementi della trama di origine spagnola penetrarono per primi in area napoletana, aprendo all'opera di Goldoni la strada verso il cuore del Re Carlo e di conseguenza all'adattamento di Lorenzi. Ciò che maggiormente accomuna le due trame è l'antefatto che Giustina e Alessandro si raccontano nelle prime scene sia del libretto del 1756 sia di quello del 1761: Alessandro ha sedotto Giustina; colto sul fatto dal fratello Celio³⁷, ha duellato con lui e, feritolo, è fuggito là dove Giustina fuggitiva lo ritrova, intento a corteggiare Berenice; la versione del 1761 varia leggermente i fatti, facendo duellare Alessandro non già col cognato Luzio, ma con gente di casa, affinché il vendicativo fratello di Giustina possa ingnorare l'identità del suo nemico fino ad oltre la metà della commedia. La vicenda assomiglia a quella della grande burla di Lelio Bisognosi, in cui narra al padre la seduzione della bella Briseide, il duello con i fratelli, ed infine le nozze riparatrici. Anche il fatto che Giustina segua Alessandro in casa di Gasparrone, sotto il falso nome di Deianira, trova un suo parallelo nel *Bugiardo*, ed in particolare nella romana Cleonice, che segue Lelio fino a Venezia per ricordargli il suo dovere di sposarla. Le doppie identità che caratterizzano i personaggi dei libretti ricordano la feconda vena menzognera di Lelio Bisognosi nel darsi nomi altisonanti quando impegnati nel corteggiamento. Alessandro si aggira per casa di Berenice come Luigi (nel libretto del 1756, e come Marchesino in quello del 1761); Lelio Bisognosi diventa prima il nobilissimo Don Asdrubale dei Marchesi di Castel d'Oro e poi, messo in difficoltà dal sonetto di Florindo, il borghese Ruggiero Pandolfi. L'ambiguo rapporto fra Alessandro e il cognato Luzio, nel libretto del 1761, ricorda quello fra Lelio

³⁷ Il fratello di Giustina si chiama Celio nel libretto del 1756 e conosce l'identità dell'aggressore della sorella; infatti quando incontra Alessandro lo sfida immediatamente a duello. Nel libretto del 1761, il fratello vendicativo si chiama Luzio, è amico di Alessandro e non sa che l'amante della sorella è proprio lui.

Bisognosi e Ottavio³⁸ nel *Bugiardo*: amici, sono costretti a battersi in duello per l'onore di una dama, nel primo caso sorella, nel secondo amante dell'amico offeso. Questo punto lega al *Bugiardo* il solo libretto del 1761, in cui Luzio non conosce l'identità dell'amante della sorella e non sospetta che possa trattarsi dell'amico Alessandro. Il duello fra i due amici è poi continuamente rimandato, come quello fra Lelio e Ottavio nel *Bugiardo*. Come si è visto, nei libretti è sempre Donna Agnese che interviene per salvare i due uomini dalle mani l'uno dell'altro: nel 1756 consiglia ad Alessandro di travestirsi da donna e far innamorare Celio, che una volta scoperto il trucco non avrà più modo di sfidarlo; nel libretto del 1761 invece Agnese sottrae a Luzio, con le sue arti persuasive, la lettera delatrice che denuncerebbe la colpevolezza di Alessandro. La lettera giunge poi fra le mani di Luzio, ma quando Alessandro è già al riparo dalla vendetta, avendo deciso di sposare Giustina. Anche nel *Bugiardo*, la scoperta della verità e lo scioglimento sono permessi da documenti scritti: nel libretto del 1756 è una lettera ad avere il compito di scoprire Alessandro; nel *Bugiardo* Lelio potrà sperare di conseguire Rosaura in sposa solo per l'arrivo di un certificato di stato libero, che confermi senza dubbio che la storia della bella Briseide non era che una spiritosa invenzione; sarà di nuovo una lettera, questa volta da parte del padre di Cleonice, ad alienargli definitivamente la sposa.

Conclusioni

Come si vede, gli elementi del *Bugiardo* che penetrano nei libretti sono poco più che spunti tematici, tutti riconducibili a luoghi comuni del genere della commedia: falsi nomi, duelli mancati, lettere rivelatrici. È la loro compresenza nella medesima opera, proprio negli anni della massima fortuna della commedia goldoniana, a confermare che non si tratta di un accostamento casuale di *topoi* teatrali, bensì di un esempio di *contaminatio* fra due temi di grande successo, entrambi di origine spagnola: il *Curioso Impertinente* e *La verdad sospechosa*. I due testi, tanto celebrati ed imitati, si reincontrano nel fecondo terreno della commedia per musica napoletana dopo aver

³⁸ Ottavio, nel *Bugiardo*, è amico di Lelio e amante di Beatrice: la donna che Lelio desidera è Rosaura, quindi in teoria non ci sarebbe conflitto fra i due uomini, se non fosse che le menzogne di Lelio circa la cena che avrebbe organizzato per le due sorelle rischiano di macchiare anche la reputazione di Beatrice, ed è per questa che si batte Ottavio.

girato indipendentemente l'Europa per più di un secolo³⁹. Usciti dalle penne dei grandi geni del secolo d'oro spagnolo, attraversano il Mediterraneo, noncuranti dei confini politici e delle guerre fra le corone. Il *Curioso* affascina il mondo delle accademie del primo Seicento, poi tace per un secolo e rifiorisce nel teatro per influenza dello spagnolo Guillén de Castro, che intanto aveva raggiunto la sua fama internazionale. Il *Bugiardo* passa dalla Francia, strappando a Corneille una orgogliosa difesa delle letterature spagnola come fonte inesauribile di soggetti e testi brillanti; rinasce nella penna sagace e comica di Goldoni e sotto il suo nome attraversa l'Italia, fino a che Don García incontra il suo compatriota Anselmo nella vivace casa di Don Gasparrone.

³⁹ Va ricordato che la presenza del *Curioso Impertinente* è documentata ampiamente anche in Inghilterra: si pensi a *The Amorous Prince or The Curious Husband* di Aphra Behn (1671) e a *The Married Beau or The Curious Impertinent* di Crowne (1694). Si veda poi ancora l'antico articolo di Abraham S. Wolf Rosenbach, *The Curious-Impertinent in English Dramatic Literature before Shelton's Translation of Don Quixote*, in «Modern Language Notes», XVII, n° 6, (Jun., 1902), pp. 179-184.

NOTA CONCLUSIVA:

Questo studio sulla fortuna letteraria e teatrale della novella cervantina sarebbe fine a sé stesso relativamente sterile se non aprisse la strada verso una riflessione sulla cultura e sull'identità Europee. Infatti, più che di costruirle a partire da documenti legislativi ed analisi dei flussi migratori di popoli, idee e credi, via via strumentalizzati da parti politiche e ideologiche, è il caso di riscoprirle, anche attraverso lo studio della circolazione dei temi e delle trame, delle loro variazioni e della loro sostanziale permanenza attraverso i generi ed i secoli. Il teatro per musica è un genere tradizionalmente considerato minore, ma non per questo poco significativo per la costruzione della cultura: il fatto stesso che fosse di consumo largamente popolare lo rende estremamente rilevante per ricostruire la percezione del concetto di Europa che si mantenne nei secoli precedenti al romanticismo. Si tratta di una sostanziale unità in cui, a prescindere dalle divisioni politiche, la cultura, anche quella popolare, era in grado di circolare liberamente senza incontrare nelle differenze linguistiche un ostacolo insormontabile. Ogni intellettuale si cimentava in traduzioni; le commedie si variavano e si alteravano nella lingua e nel contenuto a seconda del pubblico, rendendole largamente accessibili, anche se non filologicamente accurate. Da Madrid a Vienna, passando per Napoli, si poteva assistere al medesimo spettacolo, ascoltare la stessa musica, seguire la storia dei medesimi personaggi. Non raggiungeva le dimensioni né la diffusione del fenomeno moderno, ma l'Europa dal Cinquecento al Settecento indicava con precisione insospettabile la strada della sua unità.

BIBLIOGRAFIA:

Edizioni antiche delle opere letterarie (ad annum 1900)

Anfossi-Bertati, *Il curioso indiscreto* dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro delle dame Il carnevale dell'Anno 1777. Dedicato a Sua Eccellenza la signora principessa Donna Giuliana Falconieri Santacroce in Roma Dalle Stampe del Cataletti a S. Eustachio. Con Licenza de' Superiori Si vendono da Giovanni Bartolomicchi Libraro incontro il Palazzo Fiani al Corso.

Bracciolini, F., *La Roccella Espugnata*, Roma, Mascardi, 1630.

Bracciolini, F., *Lo Scherno degli dèi*, Roma, Mascardi, 1666.

Castro, G. de, *El engañarse engañando*, in *Segunda parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625.

Coello y Ochoa, D. Antonio, *Peor es hurgallo*, (ms 15376 BNE).

Echegaray, J., *Los dos curiosos impertinentes*, in *El Teatro, colección de obras dramáticas y líricas*, Florencio Fiscowich, Madrid, 1891.

Isurve, J. J., *Anselmo, ú El Curioso Impertinente, escena cómico-trágica unipersonal*, Madrid, viuda de D. Pedro Marin, 1791.

López de Ayala, A., e Hurtado, A., *El curioso impertinente*, Madrid, Imp. á cargo de C. González, 1853.

Lorenzi, G.B., *Opere teatrali*, Napoli, Stamperia Flautina, 1806-1813.

Pelayo del Castillo y López, *El Curioso Impertinente*, Madrid, Vicente de Lalama, 1868.

Piccinni-Palomba, *Il curioso del suo proprio danno*. Commedia per musica, Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nel carnovale di quest'anno 1756. In Napoli MDCCLVI per Girolamo Flauto. Impressor del Real Palazzo.

Piccinni-Sacchini-Pasquali, *Il curioso Imprudente*, commedia per musica da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nella Primavera dell'Anno 1761, in Napoli MDCCLXI, per Vincenzo Mazzola Vocola Impressore di Sua Maestà. E dal medesimo si regalano nella sua Stamperia sotto la Pietà de' Torichini.

Rossi, G. V., *scil. Iani Nicii Erythraei Eudemiae libri decem*, Coloniae Ubiorum, Iodocum Kalcovium, & socios, 1740.

Edizioni antiche del Don Quijote e delle sue traduzioni (sec. XVII):

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibrleón, conde de Benalcázar, y Beñares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, año 1605, con privilegio de Castilla, Aragon y Portugal, en Madrid, por Juan de la Cuesta¹.

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibrleón, conde de Benalcázar, y Beñares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, Impreso con licencia, en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1605, a costa de Iusepe Ferrer mercader de libros, delante la Diputación.

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibrleón, conde de Benalcázar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, en Brusselas, por Roger Velpius Inpressor de sus altezas, en L'aguila de oro, cerca de Palacio, año 1607.

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibrleón, conde de Benalcázar, y Beñares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, año 1608, con privilegio de Castilla, Aragón y Portugal, en Madrid, por Juan de la Cuesta.

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, all' Ill.mo Señor el Sig. Conde Vitaliano Vizconde, en Milán, por el Heredero de Pedromartir Locarni y Juan Bautista Bidello, año 1610.

L'ingenieux don Quixote de la Manche, composé par Michel de Cervantes; traduit fidellement d'espagnol en françois par César Oudin, Paris, Jean Fouët, 1614.

El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al Duque de Bejar, Marqués de Gibrleón, conde de Benalcázar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, Burguillos, año 1617, impresso con licencia, en Barcelona, en casa de Bautista Sortita, en la libreria a costa de Juan Simón mercader de libros.

L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuovamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano. Da Lorenzo Franciosini Fiorentino. In Venetia, appresso Andrea Baba, 1622.

¹ Non si elenca la *princeps* perché estranea agli autori italiani qui considerati.

Vocabolari antichi (sec. XVI e XVII):

Vocabularium lingue toscane, a Nicholao Landuchio civitatis Lucae regionis Toscaniae, anno 1562, (ms. 8431 BNE)

Vocabulario del las dos lenguas toscana y castellana de Cristóbal de las Casas, Sevilla, Francisco de Aguilar mercader de libros, 1570.

Vocabolario Italiano, e Spagnolo, composto da Lorenzo Franciosini Fiorentino e da molti errori, in quest'ultima edizione, purgato. Venezia, Baglioni. 1763.

Edizioni moderne delle opere letterarie (ab anno 1900)

Anónimo, *La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, a cura di Aldo Ruffinatto, Madrid, Castalia, 2001, p.177.

Anónimo, *Segunda Parte del Lazarillo*, a cura di Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

Alarcón, J. Ruiz de, *La Verdad Sospechosa*, México, Espasa Calpe, 1964.

Id., *La Verità Sospetta*, a cura di P. Raimondi, Torino, SET, 1947.

Id., *La Verità Sospetta*, nella traduzione di C. E. Gadda, Torino, Einaudi, 1993.

Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, traduzione di C. Annaratone, Milano, Rizzoli, 1987.

Castro, G. de, *Los Malcasados de Valencia*, a cura di L. García Lorenzo, Castalia, Madrid, 1976.

Castro, G. de, *El curioso impertinente*, a cura di C. Faliu Lacourt e M. L. Lobato, Reichenberger, Kassel 1991.

Castro, G. de, *Obras Completas*, a cura di J. Martínez, Real Academia Española, Madrid, 1925-27.

Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, a cura di L.A. Murillo, Madrid, Castalia, 2003.

Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, edizione diretta da F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

Chaucer, G., *Canterbury Tales, The Knight's Tale*, vv. 1604-1605, Chaucer, Geoffrey, d. 1400, Electronic Text Center, University of Virginia Library.

Coello, A., *El Conde de Sex*, a cura di J. Laiz, Madrid, Fundamentos, 2006.

Corneille, P., *Théâtre*, a cura di J. Maurens e A. Welfringer, vol. I, Paris, Flammarion, 2006² (prima ed. 1968).

Bracciolini, F., *Lettere sulla Poesia*, ed. a cura di G. Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1977.

Goldoni, C., *Il Bugiardo*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1963.

Goldoni, C., *Memorie*, con un'appendice di scritti goldoniani, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993² (prima ed. 1967).

Goldoni, C., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, I-VIII, Milano, Mondadori, 1935-1958.

Hilka, A., Söderhjelm, W., eds., *Petri Alfonsi Disciplina Clericalis*, Lateinischer Text, in "Acta Societatis Scientiarum Fennicæ" 38/4 (1911).

Manzoni, A., *Fermo e Lucia*, in *Opere*, II/I, a cura di S. Nigro, Milano, Rizzoli, 2002.

Marino, G.B., *Lettere*, a c. di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966.

T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

Fonti biobibliografiche e storico-letterarie antiche (ad annum 1900)

Allacci, L., *Apes Urbanae, sive de viris illustribus, qui ab anno MDCXXX per totum MDCXXXII Romae adfuerunt, ac typis aliquid evulgarunt*, Roma, 1703.

Allacci, L., *Drammaturgia*, Roma, Mascardi, 1666.

Brusoni, G., *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, Venezia, Francesco Valuasense, 1647.

Cinelli Calvoli, G., *Biblioteca Volante* Giambattista Albrizzi Q. Girolamo, 1734-1747 (4 voll).

Inghirami, F., *Storia della Toscana, tomi XII-XIV: Biografia*, Fiesole, Poligrafia fiesolana, 1843-44 (3 voll).

Negri, G., *Istoria degli Scrittori Fiorentini*, Bernardino Pomatelli, Ferrara, 1722.

Rossi, G. V., *scil. Iani Nicii Erithraei Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae, apud Cornelium ab Egmond, 1643 (3 voll).

Salvini, S., *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, Firenze, 1717.

Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, vol VIII, Firenze, Molini e Laudi, 1812.

Strumenti

Carmena y Millán, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

Casal y Aguado, M., *Índice de comedias antiguas y raras y no comunes: con una sucinta narración analítica de su mérito y supuesto del que tratan*, 1813, manoscritto conservato alla British Library.

Caselli, A., *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze Olschki, 1969.

Herrera Navarro, J., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, F.U.E., Madrid, 1993.

Jannaco, C., e Capucci, M., *Il Seicento*, in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi 1986³.

Monferrari, U., *Dizionario Universale delle opere melodrammatiche*, Firenze, Sansoni, 1955.

Ovilo y Otero, M., *Catálogo bibliográfico del Teatro Moderno Español, desde el año 1750 hasta nuestros días*, (Ms. 14616-8 della BNE).

Sadie, S., a cura di, *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992.

Sadie, S., a cura di, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001².

Sartori, C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli editori, Cuneo, 1994.

Sbarbi, J.M., *Refranero General*, tomo VI, Madrid, Fuentenebro, 1876.

Sonneck, O.G.T., *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, New York, Burt Franklin, 1967 (prima ed. 1914).

Tintori, G., *L'opera Napoletana*, Milano, Ricordi, 1958.

Studi critici

Abellán, J. L., *El erasmismo español: una historia de la otra España*, Madrid, Espejo, 1976.

- Aguilar Piñal, F., *Noticias del índice de comedias, de Manuel Casal y Aguado*, in «Cuadernos Bibliográficos», XXVIII, CSIC, 1972, pp 153-162.
- Arabesú Fernández, J., *Auctoritas y experiencia en “El curioso Impertinente”*, in “Bulletin of the Cervantes Society of America”, XXV, 1, 2005, pp. 23-43.
- Arellano, I., *Del relato al teatro: la reescritura de El Curioso Impertinente cervantino por Guillén de Castro*, in “Críticón”, n°72, vol. I, 1998, pp. 73-92.
- Auzzas, G., “Francesco Bracciolini”, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, a cura di Vittore Branca, UTET nel 1986.
- Avalle Arce, J. B., *Nuevos Deslindes Cervantinos*, Barcelona, 1975.
- Babinger, G., *Die Wanderungen und Wandelungen der Novelle von Cervantes “El curioso impertinente”*, in “Romanische Forschungen”, vol. 31, 1912, pp. 486-549.
- Barbagallo, A., *Los dos amigos, El Curioso Impertinente y la literatura italiana*, in “Anales Cervantinos”, XXXII, 1994, pp. 207-219.
- Barbi, M., *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897.
- Barbi, S. A., *Madrigali di Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze, Carnesecchi e figli, 1899.
- Barbi, S. A., *Un Accademico mecenate e poeta, Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze, Sansoni, 1900..
- Belloni, A., *Storia letteraria d'Italia, Il Seicento* (Milano, Vallardi, 1903).
- Bernardi, D., *Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano: los problemas filológicos y el “caso Oudin”*, in “Anales Cervantinos”, n. 31, 1993, pp. 151-181.
- Bertini, G. M., *Un “Lazarillo de Tormes” in italiano inedito*, in “Quaderni Iberoamericani”, 1, 1946, 3-4.
- Brown, B. A., *W. A. Mozart: Così Fan Tutte*, Cambridge University Press, 1995.
- Callari, L. A., *Curiositas: simbologia religiosa nelle Metamorfosi di Apuleio*, in “Orpheus: rivista di umanità classica e cristiana”, I, 1989, pp. 162-166.
- Castro, A., *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925.
- Cegani, C., *Di Francesco Bracciolini e del suo poema “Lo scherno degli dèi”* (in “Ateneo Veneto”, 2, 1883, pp. 129-164).
- Cotarelo y Mori, E., *Dramáticos del siglo XVII – Don Antonio Coello y Ochoa*, in “Boletín de la Real Academia Española”, anno V, vol. 5, Febbraio 1918, pp. 550-600.

Croce, B., *Due Illustrazioni al "Viaje del Parnaso" del Cervantes*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 125-159,

Croce, B., *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari, Laterza, 1929).

De Armas Wilson, D., "Passing the love of women": the intertextuality of "El Curioso Impertinente", in "Bulletin of the Cervantes Society of America", Emporia, Kansas, etc., VII, 1987, p. 9-28.

Esquivel Heinemann, B.P., *Don Quijote's Sally into the World of Opera, libretti between 1680 and 1976*, Peter Lang, New York, 1993.

Esquivel Heinemann, B.P., *El Curioso Impertinente returns to Italy*, in *Convergencias Hispánicas, selected proceedings and other essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, a cura di E. Scarlett e H.B. Wescott, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2001, pp. 237-243.

Faliu-Lacourt, C., *Formas vicariantes de un tema recurrente: "El Curioso Impertinente" (Cervantes y Guillén de Castro)*, in "Crítico", n. 30 1985, pp.169-181.

Flamini, F., *Francesco Bracciolini a Milano*, in *Spigolature di erudizione e di critica*, Pisa, Mariotti, 1895, p. 194-201.

Floek, W., "Las mocedades del Cid" von Guillén de Castro und "Le Cid" von Corneille, *Ein neuer Vergleich*, Romanischer Seminar der Universität, Bonn, 1969.

Flores, R.M., *Formación del personaje femenino en El Curioso Impertinente*, in "Revista de estudios hispánicos", XXXIV, 2, 2000, pp. 331-348.

Flores, R.M., *Una posible profábula a El Curioso Impertinente de Cervantes*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", Emporia, Kansas, etc. XX, 1, 2000, pp. 79-98.

Galiani, F., *Riflessioni sul dialetto napoletano*, in *Scelta di Scrittori ne' dialetti del Regno delle due Sicilie, e nella lingua maccaronica latina*, vol.I, Napoli, Minerva, 1827.

Gallina, A., *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1959, p. 128.

Gallina, A., *Un antico dizionarietto spagnuolo-italiano*, in *Quaderni ibero-america* 3 (24), 1959, pp. 601-604.

García Lorenzo, L., *El teatro de Guillén de Castro*, Planeta, Barcelona, 1976.

García Lorenzo, L., *Hitos del teatro Clásico*, in *Historia y Crítica de la Literatura Española, Siglos de oro: Barroco*, a cura di F. Rico, Ed. Crítica, Barcelona, 1983, p. 837.

Giachino, L., *Cicero libertinus. La satira della Roma barberiniana nell'Eudemia dell'Eritreo*, in "Studi Secenteschi", 43, 2002, pp. 185-215.

- Giachino, L., *Dalla storia al mito. La Roccella Espugnata di Francesco Bracciolini*, in "Lettere Italiane", 44, 2002, pp 167-195.
- Hahn, J., "*El Curioso Impertinente*" and *Don Quijote's symbolic struggle against curiositas*, in *Bulletin of Spanish Studies*, XLIX, 1972, pp. 128- 140.
- Hendrickson, G.L., *Amici usque ad Aras*, in "The Classical Journal", n° XLV, 8, Maggio 1950, pp. 395-397.
- Hollingsworth Greene, E. J., *Menander to Marivaux: the history of a comic structure*, Canada, The University of Alberta Press, 1977.
- Joly, R., *Curiositas*, in "L'Antiquité Classique", XXX, 1961, pp. 5-32.
- La Grone, G. G., *The Imitations of Don Quijote in the Spanish Drama*, Philadelphia, 1937.
- Labhardt, A., *Curiositas, notes sur l'histoire d'une notion*, in "Museum Helveticum", XVII, 1960, pp. 206-224.
- Leavitt, S. E., *Una comedia sin paralelo. Las hazañas del Cid*, in *Omenaje a William L. Fotcher*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 429-438.
- Lolo, B., *Cervantes y el Quijote en la música, estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Mancing, H., *Camila's story*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", XXV, 1, 2006, pp. 9-22.
- Martínez, J., *Poetas Dramáticos Valencianos*, Madrid, 1922.
- Mele, E., *Per la Fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento*, in "Studi di Filologia Moderna", anno II, 1909, fasc. 3-4, Catania, tipografia Stesicoro.
- Mele, E., *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, in "Revista de filología española", Tomo VI, 1919.
- Mette, Von H. J., *Curiositas*, in *Festschrift Bruno Snell*, Munchen, C. H. Beck, 1956.
- Moreschini, C., *Ancora sulla Curiositas in Apuleio*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, vol. III, Catania, 1972, pp. 517-524.
- Neuschäfer, H. J., *El Curioso impertinente y la tradición de la novelística Europea*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", XXXVIII, 2, 1990, pp. 605-620.
- Pirani, F., *Il Curioso Indiscreto, un'opera buffa tra Roma e la Vienna di Mozart*, in *Mozart, gli orientamenti della critica moderna, atti del convegno internazionale, Cremona, 1991*, Libreria Musicale Italiana, Cremona, 1994, pp. 47-67.
- Presa, G., *Indice Onomastico della "Toscana Letterata" di G. Cinelli e delle "Giunte alla Toscana Letterata" di A.M. Biscioni* (Milano, Università Cattolica, 1979).

- Rajna, P., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900²
- Ramírez Araujo, A., *Usque ad aras amicus. Un adagio glosado por Cervantes*, in "Hispanic Review", n°XXII, 3, Luglio 1954, pp. 224-227.
- Rico, F., *El texto del Quijote*, Destino, Barcelona, 2005.
- Rosenbach, S. W., *The Curious-Impertinent in English Dramatic Literature before Shelton's Translation of Don Quixote*, in «Modern Language Notes», XVII, n° 6, (Jun., 1902), pp. 179-184.
- Ruffinatto, A., a cura di, *La vita di Lazzariglio del Torme, traduzione secentesca di Giulio Strozzi*, Napoli, Liguori, 1990.
- Ruffinatto, A., *Cervantes, un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002.
- Ruffinatto, A., e Scamuzzi, I., *Le Tre Corone in Spagna, con appendici Cervantine in Italia*, Torino, Celid, 2008.
- Scamuzzi, I., *Ovidio e Cervantes nella cultura di Da Ponte alle radici del "Così fan tutte"*, in "Lettere Italiane", III, 2004, pp. 468-483.
- Scamuzzi, I., *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- Scamuzzi, I., *Vele bianche e vele nere, il viaggio di Timbrio e Silerio fra il medioevo italiano e Cervantes*, in "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche", Pisa, 2008, pp 66-84.
- Stagg, G. L., *The Composition and Revision of La Galatea*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", 14.2 (1994).
- Stiefel, A. L., *Paul Scarron's "Le Marquis ridicule" und seine spanische Quelle*, in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", vol. 32, 1908, pp. 1-80.
- Vilanova, A., *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Wardropper, B. W., *The Pertinence of "El Curioso Impertinente"*, in PMLA, LXXII, 4, 1957, pp. 587-600.
- Zorzi, L., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

IL “CURIOSO IMPERTINENTE” FRA SPAGNA E ITALIA

INTRODUZIONE.....	1
PARTE I: FRANCESCO BRACCIOLINI PRIMO TRADUTTORE DEL QUIJOTE.....	12
Cap. I: Francesco Bracciolini	13
Par. I. Un esercito di spigolatori.....	13
Par. II: Francesco Bracciolini e il suo mondo.....	16
Par. III: Francesco Bracciolini e Giulio Strozzi esploratori delle lettere Spagnole.....	29
Par. IV: Tracce di letteratura spagnola nell’opera di Francesco Bracciolini.....	35
1. Lo Scherno degli dèi: <i>divertissement o allegoria?</i>	35
2. La Roccella Espugnata e <i>il Lazarillo de los atunes</i>	40
3. <i>Il canto X de La Roccella Espugnata</i>	44
Cap. II: Nel manoscritto.....	51
Par. I: Descrizione del manoscritto.....	52
Par. II: Un po’ di lessicografia.....	57
Par. III: Bracciolini traduttore solitario.....	60
Par. IV: Verso una datazione della traduzione.....	65
Par. V: Un terminus post quem.....	66
Par. VI: Conclusioni.....	74
Cap. III: Trascrizione del manoscritto N.A.615 ins. XVII della BNCF.....	79
Cap. IV: Trascrizione dei capitoli XXXIII e XXXIV dell’edizione milanese del <i>Quijote</i> (1610).....	106
PARTE II: LA FORTUNA TEATRALE DE <i>EL CURIOSO IMPERTINENTE</i>.....	130
Cap. I: Il Curioso impertinente nel teatro di Guillén de Castro.....	131
Par. I: <i>El Curioso Impertinente</i> di Guillén de Castro come variazione sulla trama dei due amici...132	
Par. II: <i>El Curioso Impertinente</i> di Guillén de Castro come articolazione scenica della novella Cervantina.....	143

Par III: <i>El Engañarse Engañando</i>	151
Cap. II: L'Anselmo di Isurve e altri drammi curiosi	164
Par. I: Il <i>Peor es hurgallo</i> di Antonio Coello.....	164
Par. II: L'Anselmo di Isurve.....	167
Par. III: Breve appendice ottocentesca.....	174
Cap. III: Il Curioso Impertinente nell'opera buffa italiana	177
Par. I: La prima coppia di amanti e la tradizione del <i>Curioso</i>	180
Par. II: La seconda coppia di amanti e la tradizione del <i>Bugiardo</i>	189
Par. III: Conclusioni.....	201
Nota Conclusiva	203
Bibliografia	205
Indice	214
Indice dei nomi	216