

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

LINGUA SPAGNOLA IN DRAMMATURGIA FIORENTINA.
IL CASO DI BALTASAR SUÁREZ (1623-1666)*

1. Nella Biblioteca estense di Modena si trova un fondo teatrale manoscritto che cela importanti novità sulle rielaborazioni italiane del teatro aureo spagnolo.¹ Oltre a conservare adattamenti non ancora noti agli studiosi, come le commedie *Lesame dei mariti* (derivante da *El examen de maridos* di Juan Ruiz de Alarcón)² e *Nella casa con due porte* (rielaborazione in prosa de *La casa con dos puertas mala es de guardar* di Calderón – finora si conosceva soltanto uno scenario italiano derivato da quest’opera)³ il fondo contiene anche alcuni testi di pro-

* Questo saggio sviluppa una relazione presentata nella giornata di studi in onore di Maria Grazia Profeti, *El siglo del «Arte nuevo»*, celebrata il 12 giugno 2012 presso il Dipartimento di lingue, letterature e culture comparate dell’Università di Firenze. È dedicato a Maruzzella, che per prima mi ha aperto gli occhi sulle traduzioni fiorentine di opere teatrali spagnole aeree. Ringrazio Nicola Michelassi per i preziosi suggerimenti. Nella trascrizione dei testi, italiani, manoscritti e a stampa, ammoderno l’uso dell’*h*, delle maiuscole, di apostrofi e accenti, sostituisco *et* con *e* oppure *ed*, introduco una punteggiatura interpretativa; nei testi drammatici, com’è prassi, faccio uso delle parentesi tonde per le battute che i personaggi pronunciano tra sé.

1. Biblioteca estense di Modena (d’ora in poi: BEM), Archivio muratoriano, *Orsi-Muratori*, filze 9, 10, 11, 12. Il fondo, costituito da un materiale assai vasto e disordinato, è stato a lungo studiato da Maria Teresa Cacho; cfr. M.T. CACHO, *Traducciones manuscritas: España / Italia / España*, in *Il viaggio della traduzione*. Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 174.

2. *Lesame dei mariti*, *Commedia di Gio. Ruiz d’Alarcon*, ms., BEM, Archivio muratoriano, *Orsi-Muratori*, filza 10, fasc. 13; cfr. CACHO, *Traducciones manuscritas*, cit., p. 174. Il testo spagnolo fu edito a Barcellona nel 1634: J. RUIZ DE ALARCÓN, *El examen de maridos*, in *Parte segunda de las comedias del licenciado Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Consejo de Indias*, Barcelona, S. de Cormellas, 1634. Cfr. ID., *El examen de maridos*, a cura di M.G. PROFETI, Kassel, Reichenberger, 1997.

3. *Nella casa con due porte*, ms., BEM, Archivio muratoriano, *Orsi-Muratori*, filza 9, fasc. 1, 1; cfr. CACHO, *Traducciones manuscritas*, cit., p. 174. Nel suo saggio sulle traduzioni italiane di Calderón, Carmen Marchante, oltre a uno scenario napoletano conservato nello *Gibaldone* del conte di Casamarciano, ricorda che le fonti attestano l’esistenza di due traduzioni di quest’opera calderoniana, finora non rintracciate: la versione dell’attrice Eulalia e quella del comico Marco Napoleoni. Cfr. C. MARCHANTE MORALEJO, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones*,

venienza fiorentina, come *Carlo perseguido* di Baltasar Suárez, tratto da *Carlos el perseguido* di Lope de Vega,⁴ e una trascrizione anonima di alcune parti della commedia *Ofender con las finezas* di Jerónimo de Villazán,⁵ accompagnata da appunti grammaticali sulla lingua spagnola e da un vocabolario spagnolo-italiano del lessico di *Ofender con las finezas*.⁶ Anche questo manoscritto anonimo può essere attribuito a Baltasar Suárez, poiché mostra una grafia corrispondente a quella della traduzione autografa di *Carlo perseguido*.⁷

Il nome di Suárez va aggiunto dunque alla schiera di drammaturghi che rielaborarono commedie iberiche nella Firenze del Seicento (Giacinto Andrea

falsas atribuciones y 'scenari', in *Tradurre riscrivere mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996, pp. 28-29 (l'articolo è stato ristampato, con correzioni e aggiunte, in *Calderón en Italia, La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 2002, pp. 43-93; a p. 56 l'informazione sulle traduzioni di *Casa con dos puertas*).

4. B. SUÁREZ, *Carlo perseguido*, ms., BEM, Archivio muratoriano, Orsi-Muratori, filza 9, fasc. 1, ins. 4, 5, 6 (la numerazione è discontinua: il ms. inizia a c. 63r. e presenta una numerazione continua fino alla c. 82v., nelle carte seguenti la numerazione ricomincia da 35 e arriva a 59). Il testo di Lope fu pubblicato nel 1603 a Lisbona nel volume intitolato *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, ma dal 1604 fece parte della cosiddetta «Parte primera» (il primo volume della collana di commedie pubblicate da Lope de Vega): L. DE VEGA CARPIO, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, A. Tavano, 1604. In questo saggio ho utilizzato l'edizione moderna del gruppo PROLOPE a cura di S. IRISO e M. MORRÁS col titolo di *Comedia nueva del perseguido*, in P. CAMPANA et al., *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. 1, pp. 255-458. Tutte le citazioni dell'opera derivano da questa edizione.

5. J. DE VILLAZÁN, *Ofender con las finezas*, in *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital real y general de Nuestra Señora de Gracia, 1636. Cfr. M.G. PROFETI, *La collezione 'Diferentes autores'*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 85-97, 143-150. Ho consultato in rete l'edizione digitale della Biblioteca virtual Miguel de Cervantes che riproduce l'esemplare della commedia conservato presso la Biblioteca nazionale di Madrid, con la segnatura TI/30-30.

6. BEM, Archivio muratoriano, Orsi-Muratori, filza 10, fasc. 16.

7. Maite Cacho attribuiva con certezza le pagine di questo manoscritto a Suárez. Per questo motivo, forse, la studiosa cita erroneamente *Carlo perseguido* di Suárez come traduzione di *Ofender con las finezas*. Cfr. CACHO, *Traducciones manuscritas*, cit., p. 174. In questo fondo teatrale della Biblioteca estense sono presenti anche altre commedie tratte dal teatro spagnolo aureo rappresentate a Firenze e delle quali si conservano esemplari nella Biblioteca riccardiana di Firenze: *L'amico per forza* (adattamento de *El amigo por fuerza* di Lope de Vega, attribuita di recente a Teodoro Ameyden da Carmen Marchante e forse rappresentata nell'accademia degli Affinati), *Amore, lealtà e amicizia* (traduzione anonima di *Amor, lealtad y amistad* di Juan Pérez de Montalbán, rappresentata nell'accademia dei Sorgenti, di cui l'esemplare della Estense fornisce l'identità del traduttore, il comico «Francesco Antonazzoni fra' comici detto Ortensio», membro della celebre compagnia dei Confidenti), *La disgrazia della voce* (derivata da *La desgracia de la voz* di Calderón; della quale si conserva un soggetto). Gli esemplari riccardiani sono catalogati in S. CASTELLI, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 135, 130 e 111 rispettivamente.

Cicognini, Mario Calamari, Giovan Battista Ricciardi, Mattias Maria Bartolommei, Pietro Susini, Ludovico Adimari e altri ancora), e i suoi manoscritti, di cui si occupano le pagine che seguono, arricchiscono il già nutrito *corpus* di testi fiorentini tratti dal teatro aureo spagnolo.⁸

2. Baltasar Suárez era un nobile appartenente ai Suárez de la Concha, una delle famiglie spagnole stabilitesi nella città medicea sin dal XVI secolo, i cui membri ricoprirono importanti cariche a corte e nell'amministrazione granducale.⁹ Attivo negli anni centrali del secolo XVII, accademico cruscante con

8. Sul teatro spagnolo in Italia nel secolo XVII cfr. M.G. PROFETI, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996; ID., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009; e gli altri volumi – questi invece miscellanei – della collana «Commedia aurea spagnola e pubblico italiano» dell'editrice fiorentina Alinea (s'intendano curati da Profeti se non diversamente indicato): *Tradurre, riscrivere, mettere in scena* (1996); *Percorsi europei* (1997); *Spagna e dintorni* (2000); *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia* (2007, a cura di F. ANTONUCCI); *Commedia e musica tra Spagna e Italia* (2008); cfr. inoltre C. MARCHANTE MORALEJO, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. In particolare su Firenze cfr. S. CASTELLI, *Comici spagnoli a Firenze. Notizie e documenti (1621-1639)*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, a cura di S. MAMONE, «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s. VIII, 1997, pp. 387-391; S. CASTELLI, *Drammaturgia spagnola nella Firenze secentesca*, in «*Otro Lope no ha de haber*». Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (Firenze, 10-13 febbraio 1999), a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 2000, vol. III, pp. 225-237; F. CANCEDDA-S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001; N. MICHELASSI-S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», XIV, 2004, pp. 67-137; ID., *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei (con un catalogo delle sue commedie)*, in *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, cit., pp. 119-179; ID., *Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: 'Le cautele politiche' (1651)*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. NIDER, Trento, Università di Trento, 2012, pp. 1-30; ID., *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, I. *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Firenze, Alinea, 2013; S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013.

9. Il primo membro di questa famiglia, Baltasar (italianizzato in Baldassarre) Suárez de la Concha, mercante di professione e nonno del nostro drammaturgo, arrivò a Firenze nel 1562 ed entrò in affari nel commercio della lana. Molto presto fu eletto console della 'nazione spagnola' a Firenze, una comunità di mercanti spagnoli stabilitasi nella città dalla fine del Quattrocento, che fiorì nel XVI secolo dopo l'arrivo in città di Eleonora di Toledo. Sotto il consolato di Suárez la 'nazione spagnola' comprò il Cappellone degli spagnoli all'interno di santa Maria Novella per la celebrazione delle cerimonie religiose. Diventò cognato di Cosimo I nel 1572 sposando Maria di Antonio Martelli e Fiammetta Soderini, sorella della granduchessa Camilla Martelli, seconda sposa di Cosimo I. Visse con la sua famiglia nel palazzo Corsini in via Maggio, oggi palazzo Corsini Suárez. Cavaliere dell'ordine di santo Stefano sin dal 1590 e bali dello stesso ordine, morì nel 1620. Suo figlio Ferdinando (1578-1664) succedette al padre nel baliato dell'ordine di

il soprannome de «il Mantenuito», accademico Fiorentino e membro dell'accademia teatrale degli Immobili, Baltasar Suárez de la Concha (Modena 1623–Firenze 1666), come altri nobili fiorentini di origine spagnola, quali Ottavio Ximénez de Aragón,¹⁰ ebbe un ruolo importante di promotore e divulgatore della lingua e della letteratura spagnola nella Firenze dell'epoca;¹¹ egli conti-

santo Stefano nel 1620, fu gentiluomo di camera del granduca Ferdinando I e svolse importanti incarichi politici, tra cui quello di residente presso la corte di Modena dal 1622 al 1627. Nel 1618 si sposò con Maria de' Medici, figlia di un nipote del granduca Francesco, dalla quale ebbe il nostro Baltasar. Per queste e altre notizie sulla famiglia dei Suárez de la Concha cfr. B.M. GONZÁLEZ TALAVERA, *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea: de Cosme I a Fernando I*, Universidad de Granada–Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato europeo in Storia dell'arte, 2011, tutor prof. A.J. Calco Castellón e prof. M. Visonà, pp. 226–237; ID., *La comunidad española de la Florencia medicea (1539-1600): principales manifestaciones artísticas*, in *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Actas del XVIII congreso CEHA (Santiago de Compostela, 20–24 de septiembre de 2010), a cura di M.D. BARRAL RIVADULLA et al., Santiago de Compostela, Editorial universitaria, 2012, pp. 1201–211; B.M. GONZÁLEZ TALAVERA, *Imagen y poder español en la Florencia medicea: la capilla de los españoles de Santa Maria Novella*, in *Actas de la XI reunión científica de la fundación española de historia moderna. Comunicaciones*, I. *El estado absoluto y la monarquía*, a cura di A. JIMÉNEZ ESTRELLA e J.J. LOZANO NAVARRO, Granada, Universidad, 2012, pp. 361–372. Ringrazio l'autrice per avermi gentilmente inviato i suoi studi.

10. Nella lettera «ai signori Infuocati» del suo *Carceriere di se medesimo*, dramma per musica derivato da *El alcaide de sí mismo* di Calderón, Ludovico Adimari (1644–1708, di madre spagnola) dichiarava di aver effettuato la traduzione dopo l'improvvisa morte del cavaliere «Ottavio Ximenes Aragona», membro di un'altra importante famiglia spagnola, gli Ximénez de Aragón, approdati a Firenze nel 1590. Cfr. L. ADIMARI, *Carceriere di se medesimo*, Firenze, Vangelisti, 1681, pp. 5–6. L'opera di Adimari fu rappresentata l'anno 1681 con successo nell'accademia degli Infuocati al teatro del Cocomero di Firenze (cfr. MICHELASSI-VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, cit., pp. 110–111). Per lo studio della traduzione di Adimari cfr. M.G. PROFETI, *Calderón in Italia: «Il carceriere di se medesimo»*, in ID., *Materiali variazioni invenzioni*, cit., pp. 139–155. Per notizie sulla famiglia Ximénez de Aragón cfr. GONZÁLEZ TALAVERA, *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea*, cit., pp. 247–252, 261–284, dove però non si trovano notizie su Ottavio. In R. LAMAR WEAVER–N. WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Informations Coordinators, 1978, p. 139, si cita Ottavio Ximénez de Aragón come autore de *La rivalità generosa. Drama per musica al Sereniss. e Reverendiss. Principe Leopoldo Card. de' Medici*, Firenze, Stamperia di S.A., 1668, e si cita la dichiarazione di Ludovico Adimari sulla partecipazione di Ottavio alla stesura de *Il carceriere di se medesimo* (ivi, p. 151). Oltre a Baltasar Suárez e Ximénez de Aragón, diversi membri di un'altra importante famiglia spagnola di Firenze, i Ramírez de Montalvo, furono assidui frequentatori di teatro; cfr. A.M. TESTAVERDE, *Le 'riusate carte': un inedito repertorio di scenari del secolo XVII e l'ombra di Molière*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, cit., pp. 421–422, in cui si forniscono notizie sulla partecipazione a spettacoli teatrali cortigiani e accademici da parte di alcuni dei Ramírez Montalvo; su questa famiglia cfr. ancora GONZÁLEZ TALAVERA, *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea*, cit., pp. 226–237.

11. «Baltasar Suarez de la Concha nacque nel 1623 in Modena, dove il padre [Ferdinando Suarez de la Concha] si trovava in qualità di Ministro Residente del Granduca Ferdinando II

nuava così il lavoro svolto dalla sua famiglia sin dai tempi del suo omonimo nonno Baltasar.¹²

presso il Duca Cesare d'Este. Nel 1629 fu ammesso fra i Cavalieri dell'ordine di Santo Stefano e nel 1664 successe al padre nel Baliado di Firenze. Morì nel 1666. Aveva sposato nel 1657 Maria Regale de' Cerchi, Aia del Granduca Giangastone e della Principessa Anna de' Medici, figlia di Vieri, Patrizio di Firenze, Commissario di Pisa e Senatore del Granduca Cosimo II, e sorella di Alessandro de' Cerchi, Cavaliere e Grancancelliere dell'Ordine di Santo Stefano, Ambasciatore alla Corte d'Inghilterra e Senatore del Granduca Ferdinando II», Archivio di stato di Firenze, *Raccolta Sebregondi*, 23, c. n.n., documento trascritto in GONZÁLEZ TALAVERA, *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea*, cit., p. 138 n. Negli anni 1659 e 1660 si hanno testimonianze del fatto che Baltasar Suárez facesse parte dell'accademia teatrale degli Immobili di Firenze; il suo nome compare, infatti, tra gli accademici che parteciparono alla rappresentazione nel teatro della Pergola di due drammi in musica di Giovanni Andrea Moniglia: *La serva nobile* (cfr. LAMAR WEAVER-WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music*, cit., p. 130) e *Il vecchio balordo*, rimasto manoscritto: si allude scherzosamente proprio a Suárez nel prologo dell'esemplare manoscritto conservato presso la Biblioteca riccardiana di Firenze (Ricc. 3185, cc. 258r.-301v.) col titolo leggermente variato de *Il vecchio barboglio* (catalogato erroneamente come anonimo in CASTELLI, *Manoscritti teatrali*, cit., pp. 119-120); un altro esemplare della commedia si trova nella stessa biblioteca (Ricc. 2974/6, cc. 1r.-52r.), cfr. ivi, pp. 80-81; sul teatro della Pergola cfr. *Lo spettacolo meraviglioso. Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra a cura di M. DE ANGELIS et al. (Archivio di stato di Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000), Firenze, Polistampa, 2000. Inoltre, Suárez fu membro dell'accademia Fiorentina dal 1653 (cfr. *Stratto di tutti li achademici [fiorentini]*; Biblioteca nazionale centrale di Firenze [d'ora innanzi BNCF], *Fondo nazionale*, II IV 211, c. n.n.). Su quest'accademia cfr. J. BOUTIER, *Les membres des académies florentines à l'époque moderne. La sociabilité intellectuelle à l'épreuve du statut et des compétences*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, a cura di J. BOUTIER, B. MARIN e A. ROMANO, Roma, École Française de Rome, 2005, pp. 405-443.

12. Il nonno del nostro autore, Baltasar, insegnò i rudimenti dello spagnolo al poeta e drammaturgo fiorentino Alessandro Adimari nei primi anni del Seicento. Grazie ai suoi insegnamenti Alessandro Adimari tradusse nel 1615 i *Proverbios morales* di Alonso de Barros (prima edizione Madrid, A. Gómez, 1587). Cfr. A. ADIMARI, *Proverbi morali. Del sig. Alonso de Barros tradotti in italiano dal signor Alessandro Adimari. Col testo spagnuolo a rincontro. E con la tavola delle materie*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1622. Nella lettera dello stampatore «A' cortesi lettori», si chiarisce: «Pervennero alle mani del signore Alessandro Adimari, come ei più volte mi ha detto, i *Proverbi Morali* spagnoli del signor Alonso di Barros, l'anno 1615, donatili dal signor Baltasar Suares Balì di Firenze, per il cui mezzo e gentilezza aveva di già acquistato ancora qualche notizia della lingua, e perché li parvero, come effettivamente sono, cosa esquisita, li tradusse in toscano, dedicandone la copia in penna alla signora Caterina Picchena sua parente allora fanciulletta sposa [...]. E se ad alcuno paresse che il verso italiano non esplicasse interamente e in ogni luogo tutte le voci spagnole, considerisi che, per mantener la rima e il metodo, qui s'è più tosto emulato la sentenza che osservato il puro modo di tradurre. Godete adunque nel nostro idioma la virtù d'uno dei principali ingegni di Spagna gustando il vivo e grazioso parlare di quella nobilissima nazione e gradite e pregiate le fatiche del traduttore e mie» (ivi, pp. 3-6). La dedica dell'Adimari alla «Molto Illustre signora mia osservandissima la signora Caterina Picchena, sposa del signor Lorenzo Buondelmonti» è datata «Di Firenze il dì 24 di Dicembre 1615» (ivi, p. 10). Cito dall'esemplare conservato alla BNCF, con segnatura: Palatino 12.10.1.27. La traduzione di Adimari fu

Gli appunti grammaticali manoscritti di Suárez, che accompagnano – come s'è detto – la trascrizione di alcune parti di *Ofender con las finezas*, trattano aspetti fonetici dello spagnolo e riportano la pronuncia di alcuni fonemi spagnoli comparandola con la pronuncia fiorentina; vi si descrivono inoltre le tre coniugazioni verbali spagnole; si coniuga il verbo «haber» nei differenti tempi; si declinano gli articoli, i pronomi personali, possessivi, dimostrativi e riflessivi.¹³ Non è stato difficile scoprire che tutte queste osservazioni sono tratte dalla *Grammatica spagnuola ed italiana* del noto lessicografo fiorentino Lorenzo Franciosini, un testo che Suárez seguì quasi alla lettera, riportandone anche gli stessi esempi, seppure in forma snellita e semplificata.¹⁴ È il caso, ad esempio, delle osservazioni sulla fonetica. Nella *Grammatica* di Franciosini sono trattate esaurientemente le particolarità fonetiche dello spagnolo, presentate subito dopo l'alfabeto di ambedue le lingue, in un'ottica comparatistica che evidenzia le somiglianze fonetiche con la pronuncia toscana e, in particolare, fiorentina; lo si osserva, ad esempio, nella spiegazione fonetica della lettera «g», a proposito della quale Franciosini chiarisce che «si pronunzia da' Castigliani come da' Fiorentini *sce*; sì che trovandosi con alcuna di queste due vocali *e, i*, così *ge, gi*, sarà come in Toscano, *sce, sci*, pronunziato con gorgia fiorentina», per poi dilungarsi su diversi tipi di sillabe che iniziano con questa lettera («ga, go, gu; gua, guo; gla, gle, gli, glo, glu; gra, gre, gri, gro, gru; gui»), riportando numerosi esempi, come nel caso della sillaba «gue», che «si pronunzia e si legge come in Toscano *ghe*, ma si eccettuano quelle voci *aguéro, aguélo, verguénçaste, cigueña, antiguedad, unguento, Siguença, yangués, guévo, halagueño, pedigueño, piguela, regueldo, deguello*, ed altre simili, che ora non mi sovengono», e soffermandosi anche sulle forme verbali che finiscono in tale sillaba, come il verbo «menguar».¹⁵ Di tali precise spiegazioni di Franciosini, Suárez raccoglie nei suoi appunti soltanto quanto segue:

La lettera *g* si pronunzia come in Fiorentino *sce*. La silaba *gue* si pronunzia come in toscano *ghe* eccetto alcune come *aguero* ed eccetto nel fine degl'infiniti e della prima persona del verbo dell'indicativo. [Quando] dopo la lettera *g* seguirà *N* si pronunzierà distintamente da *N* come *Magnifico*.¹⁶

ristampata nel 1654; cfr. S. VUELTA GARCÍA, *I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento*, in *Naples, Rome, Florence*, cit., pp. 473-500. Su Alessandro Adimari cfr. S. MAMONE, *Li due Alessandri*, in *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 223-245; e D. CONRIERI, *La cultura letteraria e teatrale*, in *Storia della civiltà Toscana*, III. *Il principato mediceo*, a cura di E. FASANO, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 368-371.

13. Cfr. BEM, Archivio muratoriano, *Orsi-Muratori*, filza 10, fasc. 16, cc. 13r.-15v.

14. Cfr. L. FRANCIOSINI, *Grammatica spagnuola ed italiana*, Venezia, Sarzina, 1624.

15. Ivi, pp. 3-4.

16. BEM, Archivio muratoriano, *Orsi-Muratori*, filza 10, fasc. 16, c. 14r.

Non stupisce l'uso da parte di Suárez della *Grammatica* di Franciosini, opera considerata all'epoca uno dei testi di riferimento fondamentali per l'apprendimento dello spagnolo e perciò molte volte ristampata.¹⁷ A Firenze, tra l'altro, le opere lessicografiche di Franciosini erano ritenute un modello da molti intellettuali interessati allo studio della lingua e della cultura iberiche, quali ad esempio Girolamo da Sommaia (1573-1635), che studiò diritto a Salamanca e al suo ritorno a Firenze riunì un'ingente quantità di manoscritti iberici,¹⁸ e Anton Maria Salvini (1653-1729), che nei suoi *Studi di lingua toscana* incluse alcuni racconti in spagnolo con la loro traduzione in italiano provenienti dal *Vocabolario italiano e spagnolo* di Franciosini.¹⁹

Oltre a questi appunti grammaticali, Suárez redige anche, come si è ricordato, un dizionario dei termini ritenuti oscuri o altresì interessanti di *Ofender con las finezas* (materiale di lavoro per una futura traduzione della commedia). Il dizionario è diviso in scene, come richiedeva la pratica teatrale italiana (quella spagnola, com'è noto, non presentava questa segmentazione), e offre la traduzione in italiano di sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi e congiunzioni.

17. Cfr. B. PERIÑÁN, *La 'Gramática' de Lorenzo Franciosini*, «Proemio», 1975, 1-2, pp. 225-260; J.J. MARTÍNEZ EGIDO, *La obra pedagógica del hispanista Lorenzo Franciosini (un maestro de español en el siglo XVII)*, Milano, Polimetrica, 2010, pp. 41-52.

18. In un manoscritto di argomento linguistico, Girolamo da Sommaia si richiama all'autorità di Franciosini per giudicare erronee alcune considerazioni grammaticali di un altro autore. Cfr. G. DA SOMMAIA, *IV /HISP. /ANON. /Gramm./ Spag.*, cc. 20r.-26v.; catalogato in M.T. CACHO, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia, descripción e inventario*, I. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Alinea, 2001, pp. 23-24. Cfr. S. VUELTA GARCÍA, *Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento*, «Lea-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», I, 2012, 1, pp. 371-387. Su Sommaia cfr. G. DA SOMMAIA, *Diario de un estudiante de Salamanca*, a cura di G. HALEY, Salamanca, Universidad, 1977; P. REPICE, *Girolamo da Sommaia (1614-1636)*, in *Istituzione dei cavalieri di S. Stefano. I priori della chiesa conventuale dell'ordine di Santo Stefano e provveditori dello studio di Pisa 1575-1808*, a cura di D. MARRARA, Pisa, ETS, 1999, pp. 63-78; R. DEL GRATTA, *Girolamo Sommaia priore della chiesa conventuale e provveditore dello studio pisano*, in *Scritti minori*, a cura di A.M. TACCOLA, Pisa, ETS, 1999, pp. 377-387; F. DE SANTIS, *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, Università di Pisa, Scuola dottorale in Letteratura spagnola, 2006, tutor prof. P. Botta e prof. B. Periñán.

19. Cfr. A.M. SALVINI, *Studi di lingua toscana*, Firenze, Biblioteca marucelliana, ms. A 118, cc. 229r.-v., 426r.-431v.; manoscritto catalogato in CACHO, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, cit., II. Biblioteca Riccardiana, Biblioteca Medicea Laurenziana, Biblioteca Moreniana, Biblioteca Marucelliana, pp. 451-452. Cfr. L. FRANCIOSINI, *Vocabolario italiano e spagnolo*, Roma, Ruffinelli-Manni, 1620. Al riguardo cfr. VUELTA GARCÍA, *Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento*, cit. Su Salvini cfr. M.P. PAOLI, *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un «letterato» nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Rome, Florence*, cit., pp. 501-544 e C.A. GIOTTO, *Ancora su lettori e postillatori a confronto col «Furioso»*, in *Volteggiando in sulle carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*. Atti del IV seminario di letteratura italiana (Helsinki, 20 ottobre 2009), a cura di E. GARAVELLI, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011, pp. 73-123.

Anche in questo caso abbiamo constatato che Suárez si avvale dell'autorità di Franciosini, in particolare del suo *Vocabolario italiano e spagnolo*, come risulta dall'esempio riportato, tratto dalla prima scena dell'atto primo (tra parentesi registriamo, a scopo comparativo, la traduzione del vocabolario di Franciosini):

Dama, Cugina

Ofender con las finezas

Atto primo, scena I

<u>aconseis</u> - <u>aconseiar</u>	consigliare (consigliare, dar consiglio)
<u>congoxa</u>	angoscia affanno/inquietudine (angoscia, affanno)
<u>reconocido</u>	riconosciuto gradito (riconosciuto, aggradito)
<u>olvido</u>	scordanza (oblio, scordanza, lo scordarsi o il dimenticarsi)
<u>pecho</u>	petto (petto, una delle parti nell'animale)
<u>ternuras</u> <u>ternura</u>	tenerezza (tenerezza)
<u>antojos</u> <u>antojo</u>	voglia capriccio (capriccio, voglia)
<u>escuchar</u>	ascoltare (ascoltare, stare a udire con attenzione, vale talvolta obbedire)
<u>luego</u>	subito (subito; nella numerazione delle cose, significa di poi, o appresso; in conclusione, vale adunque). ²⁰

Suárez utilizza sì l'opera di Franciosini, ma fra le traduzioni alternative fornite dal *Vocabolario* dell'illustre lessicografo egli ha cura di scegliere di volta in volta quella che meglio si adegua al significato della parola spagnola nello specifico contesto in cui si presenta nella commedia. Questo piccolo dizionario attesta la padronanza linguistica di Baltasar Suárez, capace di destreggiarsi con scioltezza nella lingua paterna grazie ad un'educazione familiare che sin dai tempi del nonno curava il corretto apprendistato della lingua e della letteratura spagnola.²¹ Sono infatti pochissime le sviste riscontrabili in queste pagine, nonostante le difficoltà di comprensione di alcuni passaggi della commedia di

20. BEM, Archivio muratoriano, *Orsi-Muratori*, filza 10, fasc. 16. I termini spagnoli (tratti letteralmente dal testo di Villaizán e sottolineati per distinguerli dalla loro traduzione italiana) sono trasformati nella loro forma-base: così, ad esempio, dopo «aconseis» («aconsejeis»), Suárez introduce l'infinito del verbo («aconseiar»); oppure dopo «ternuras», rende il termine spagnolo nella sua forma singolare: «ternura». Trattandosi di un glossario 'scenico' finalizzato a chiarire i termini presenti nel corso di una precisa opera teatrale, alcuni termini vi compaiono più volte, ma la loro traduzione tiene conto dell'accezione particolare che si ricava di volta in volta dal contesto in cui si trovano.

21. Il nonno del nostro autore, Baltasar, inviò infatti sin da molto piccoli i figli e le figlie in Spagna perché ricevessero un'educazione spagnola. Cfr. GONZALEZ TALAVERA, *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea*, cit., p. 243 e nota relativa.

Villaizán, volutamente ambigui per incuriosire e dilettere gli spettatori della rappresentazione.²²

3. La commedia *Carlos el perseguido* di Lope de Vega, composta nel 1590, è tratta della novella quinta della *Quarta Parte delle novelle di Bandello*, che ha per titolo *Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per modo maritale. Scopertosi poi il caso loro, per la malignità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne morirono*. Il drammaturgo spagnolo, che tradusse quasi letteralmente alcuni passaggi della novella italiana, aggiunse alcuni personaggi secondari e modificò in parte quelli principali; introdusse inoltre episodi mirati ad accrescere la tensione drammatica, per poi risolvere felicemente la vicenda (al contrario della novella, che finisce in modo tragico), ed incluse alcune scene comiche che fungevano da contrappunto agli avvenimenti principali.²³

Nella prima *jornada* Casandra, moglie di Arnaldo, duca di Borgogna, dichiara il suo amore a Carlos, favorito di suo marito, che la rifiuta, perché da sei anni sposato in segreto con Leonora, sorella del duca, con cui ha avuto due figli. All'oscuro di ciò, il duca Arnaldo promette la mano di sua sorella al conte Ludovico se questi vincerà la guerra contro il re di Francia che minaccia di invadere la contea di Cleves, ereditata da Leonora dopo la morte del suo primo marito. Casandra, infuriata per il rifiuto di Carlos, dice al suo sposo che Carlos ha voluto sedurla. Ma Arnaldo considera il fatto che Carlos non sia fuggito come prova della sua innocenza.

Nella seconda *jornada* la duchessa tenta di scoprire l'identità della dama di Carlos, fino a che il duca Arnaldo costringe Carlos a rivelare il suo legame con Leonora. Arnaldo approva questa relazione, contento di avere due nipoti che potranno ereditare il ducato, giacché egli è sterile.

Nella terza *jornada* Casandra, animata da cattive intenzioni, fa sapere a Leonora di essere al corrente della sua storia con Carlos. Leonora, furiosa con Carlos per aver reso pubblico il loro matrimonio segreto, minaccia di uccide-

22. Da segnalare soltanto la svista che riguarda il termine «luego» nella prima scena della commedia spagnola. Come si vede da quanto riportato sopra nel testo, esso viene tradotto da Suárez come l'avverbio temporale «subito», quando dal contesto è chiaro invece che si tratta di una congiunzione conclusiva, da tradurre come «adunque, in conclusione». Cfr. VILLAIZÁN, *Ofender con las finezas*, cit., pp. 174-175: «ELVIRA Yo adoro a Otavio, y constante / a solo adorarle atiando, / y tú, cuando estás queriendo, / aunque tan firme y amante, / le haces también buen semblante / al Conde, y con mudas señas, / cuando le escuchas, le empeñas. / Luego culpada te hallas / en lo que a Enrique le callas, / y en lo que al Conde le enseñas.» (*jornada* 1).

23. Cfr. S. IRISO-M. MORRÁS, *Prólogo*, in VEGA, *Comedia nueva del perseguido*, cit., pp. 259-263.

re i propri figli. Ma è Casandra che, per vendicarsi di entrambi, tenta di assassinare uno dei loro figli, Grimaldico, e di convincere il conte Ludovico ad ammazzare Carlos. Ludovico aggredisce però il duca Arnaldo, che si è travestito da Carlos. Sopraggiunge il vero Carlos con il figlio e il duca Arnaldo apprende tutte le malvagità compiute dalla duchessa. Casandra per punizione è costretta ad abbandonare il ducato di Borgogna e a tornare da suo padre, mentre Ludovico viene perdonato grazie a Carlos e Leonora, che finalmente possono rendere pubblico il loro amore. I due figli della coppia saranno gli eredi legittimi del ducato.

Commedia dell'età giovanile, *Carlos el perseguido* viene così commentata da Silvia Iriso e María Morrás:

una pieza de ensayo en la que Lope experimenta los límites de los géneros y las técnicas teatrales a su alcance: a medio camino entre la comedia de enredo y la de capa y espada, la ambientación en un escenario cortesano sugiere su adscripción al teatro palaciego, pero la presencia de muchas de las características de la llamada comedia urbana deparan una comedia difícil de adscribir en las categorías al uso. A pesar de este carácter híbrido, debe considerarse *El Perseguido* una comedia más que aceptable, que consigue mantener la tensión dramática y que debe tenerse especialmente en cuenta a la hora de trazar la evolución del arte dramático lopeveguesco.²⁴

Carlo perseguido di Baltasar Suárez è una vera e propria traduzione del testo lopiano: l'opera, in prosa come richiedeva la tradizione italiana, ha la stessa struttura dell'azione drammatica della commedia spagnola, conserva i nomi dei personaggi principali (mentre riduce il numero di quelli secondari, modificandone i nomi per adattarli al nuovo contesto scenico), e riproduce fedelmente la maggior parte delle battute (con le alterazioni dovute al passaggio dai versi alla prosa).

Suárez, in due annotazioni inserite alla fine del secondo e del terzo atto e indirizzate a chi aveva commissionato la commedia per metterla in scena (di certo in una delle molte accademie fiorentine dedite alle rappresentazioni teatrali), dichiarò di aver tradotto l'opera spagnola in modo letterale, ragion per cui tutte le scene potevano essere migliorate, soprattutto 'aggiungendo co-

24. Ivi, p. 263: «si tratta di una *pièce* sperimentale nella quale Lope si cimenta con i limiti dei generi e delle tecniche teatrali a sua disposizione: a metà strada fra la commedia d'intreccio e quella di *capa y espada*, la *pièce* ha un'ambientazione cortigiana che suggerisce una sua collocazione nel genere del teatro *palaciego*, ma la presenza al suo interno di molte caratteristiche della cosiddetta commedia urbana rende difficile inquadrarla secondo le categorie correnti. Nonostante il suo carattere ibrido, *El perseguido* dev'essere considerata una commedia più che accettabile che riesce a mantenere la tensione drammatica e se ne dovrà tenere conto al momento di tracciare l'evoluzione dell'arte drammatica di Lope» (traduzione mia).

micità'; alludeva egli con ciò alla pratica, comune nelle rielaborazioni dell'epoca, di sostituire i personaggi comici e adeguare le relative scene secondo la tradizione locale:

Tutte queste scene possono essere assai migliorate, e l'assicuro ch'io neanco l'ho lette doppo scritte, perciò lascio al suo prudentissimo giudizio di correggerle; e si ricordi quando l'ha copiate di rimandarmele, e il 3 atto è il meglio di tutti.²⁵

Signor mio: Gli mando il terzo atto della commedia di Lope e, perché sono stato giusto su lo spagnuolo, tutte le scene si possono migliorare e aggiungere il ridicolo, che a loro sarà facile. Si ricordi di rimandarmele, e io fra tanto comincio a cavare la Commedia del Molino, che subito gliela manderò, ma però se prima me ne rimanda una di queste, e la reverisco, me n'accusi la ricevuta. Affmo. Servitore Baldr. Suares.²⁶

Appare chiaro, in effetti, che il drammaturgo fiorentino lavorò avendo davanti il testo spagnolo, poiché nella traduzione si trovano calchi, sia lessicali che morfologico-sintattici, corretti da Suárez in un secondo momento. Ecco-
ne qualche esempio:²⁷

Carlos el perseguido

CAMILA Voy.
CASANDRA Espera,
 (que es de Amor la espada **fiera**
 y temo que el corte **afile**.
 ¡Ah Carlos! ¿qué hechizo es este
 que me has dado?)
CARLOS ¿He de volverme?
CAMILA Espera.
CASANDRA (Que he de atreverme,
 aunque la vida me cueste.)
 Dile que se llegue aquí,

Carlo perseguido

DUCHESSA Aspetta (ché la **fierissima**
 [acutissima] spada d'amore mi **trafigge**
 [trapassa] il petto).
CARLO Devo partirmi?
CAMILLA Férmati.
DUCHESSA (Voglio risolvere, e mi co-
 sti la vita). Digli che venga, che sono
 determinata, ma però non li dir nien-
 te. (Oh cielo, devo così morire?) Digli
 che torni.
CAMILLA Quando?

25. SUÁREZ, *Carlo perseguido*, cit., c. 44r.

26. Ivi, c. 59r.; il termine «cavare» va interpretato, in questo caso, come sinonimo di tradurre. La «Commedia del Molino» è certo, a mio parere, *La comedia del molino* di Lope de Vega, inclusa, come *Carlos el perseguido*, nella «Parte primera» delle commedie dell'autore (cfr. L. DE VEGA, *La comedia del molino*, in CAMPANA et al., *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, cit., vol. III, a cura di P. C., pp. 1547-686); Suárez aveva probabilmente per le mani un esemplare della «Parte primera». Fino ad oggi delle traduzioni di Suárez si è trovata soltanto quella di *Carlos el perseguido*.

27. In grassetto evidenzio i termini spagnoli e i corrispondenti calchi italiani, mentre inserisco tra parentesi quadre la successiva autocorrezione di Suárez.

que ya estoy determinada...,
 pero no le digas nada,
 (¿Mas he de morirme así?)
 Dile que la vuelta dé.
 CAMILA ¿Cuándo?
 CASANDRA Pero estése, amiga.
 CAMILA ¿Pues qué quieres que le diga?
 CASANDRA Que se vaya y que se esté.
 CAMILA Por cierto, donosa cosa,
 ¿llamarele?
 CASANDRA Sí.
 CAMILA Ya voy.

DUCHESSA Deh, fèrmati amica.²⁸

CAMILLA Dunque che devo dirli?

DUCHESSA Che se ne vada e che venga.

CAMILLA Dubbiosa cosa per certo. Gli
 dirò che venga, e che...

DUCHESSA Sì.

CAMILLA Vado.

[I 3 8-18]

[I vv. 98-114]

CARLOS Señora, si yo creyese
 ser digno que alguna dama,
 no digo de mucha fama,
 mas, por humilde que fuese
 su pensamiento humillase
 a ponerle en mí, yo creo
 que entonces mi buen deseo
 a su servicio **inclinase**.
 Mas dudando, como es justo,
 ser de alguna despreciado
 vivo tan desconfiado
 que no procuro mi gusto;
 que de otra suerte no hay duda,
 que me **fuera** fácil cosa
 cualquiera empresa amorosa.
 CASANDRA (¡Ay amor, dame tu ayuda!)
 Yo te aseguro que estás
 bien engañado, y no creas
 que **así** despreciado seas,
 que, humilde, **mereces** más.
 Mucho mereces y vales:
 pretende, sirve y advierte
que has de dar en lo más fuerte

CARLO Signora, s'io credessi di esser
 degno di alcuna dama, non dico di
 principal condizione ma di mediocri
 qualità che fussi e che abassassi il suo
 pensiero nella mia persona, credo che
 allora io **inclinassi** [inclinerei] ad
 amare; ma dubitando, com'è giusto,
 d'esservi da ciascuna disprezzato, vivo
 senza cimentare il mio genio, che in
 altra maniera non vi è dubbio che, an-
 cor io pieno di amorose passioni, **non**
 mi **facessi** [mi farei] servo d'Amore.

DUCHESSA (O Amore, porgimi il tuo
 aiuto!). Carlo, vi assicuro che vi in-
 gannate nel credere d'esser **così** [tan-
 to] disprezzato, perché così umile
meritate [acquistate] molto ed io sò
 che non vi è alcuna di queste dame la
 quale non vi ponessi a servire che non
 si stimassi nelle guerre amorosi fortu-
 natissima. Assai grande è il vostro me-
 rito accompagnato dal vostro valore.
 Carlo, pretendete, ed avvertite

28. La traduzione segue la lezione erronea della «Parte primera» di Lope, nella quale appare il verbo in seconda persona dell'imperativo («estáte»; ho consultato l'edizione digitale della Biblioteca virtual Miguel de Cervantes che riproduce l'esemplare conservato presso la Biblioteca nazionale di Madrid con segnatura R/13852). Le autrici dell'edizione emendano giustamente in «estése», riferito alla terza persona, a Carlos.

**del cielo de donde sales,
que como rayo has de ser.**

CARLOS ¿Cómo puede mi humildad
contra la misma verdad
sus imposibles vencer?

Vase Casandra

CASANDRA Esto te digo, y **a Dios**,
que eres discreto.

che avete da salire nel più alto del
**Cielo, poiché siete un raggio di
Sole.** [*grafia illeggibile*]

CARLO Io non v'intendo; ben mi stimo
infelice.

DUCHESSA Questo vi dico: so che siete
amato; **A Dio** [*cancellato*], e che sarete
discreto. *Via*

[I 4 14-16]

[I vv. 193-226]

Trovarsi di fronte alla traduzione quasi letterale di un testo teatrale non è in linea con ciò che la critica pensa fosse consuetudine nella pratica secentesca di rielaborazione dei testi teatrali spagnoli aurei. C'è la convinzione che di solito i drammaturghi prima 'cavassero il soggetto' dalla commedia, e in seguito lo 'distendessero'. Ovvero: che ricavassero dalla commedia di partenza un riassunto dettagliato dell'azione scena per scena, privo di dialoghi (il 'soggetto'), e da questa sinossi dettagliata procedessero per i passi successivi: se il testo si fosse dovuto rappresentare con la tecnica recitativa dell' 'improvviso', gli attori avrebbero 'concertato' (concordato) la messa in scena ciascuno con il suo bagaglio retorico e mnemonico senza arrivare a forme di scrittura drammaturgica più dettagliate; se invece si fosse dovuto rappresentare con la tecnica del 'premeditato', imparando cioè a memoria un testo scritto prestabilito, da questo riassunto dettagliato, il 'soggetto' appunto, si sarebbero scritti i dialoghi (questa operazione veniva definita: 'distendere il soggetto').

Con questo procedimento è ovvio che i nuovi dialoghi non possono mai avere una relazione diretta con il testo di partenza, del quale si conserva soltanto l'argomento, l'azione drammatica.²⁹ Bastino come attestazione di questa prassi di scrittura le seguenti parole dell'erudito fiorentino Giovanni Cinelli sulla commedia *Le cautele politiche* di Giovan Battista Ricciardi, rielaborazione di *Cautela contra cautela* di Antonio Mira de Amescua messa in scena nel 1651 nell'accademia degli Stravaganti di Pisa, in seguito rappresentata con successo a Firenze:

29. Cfr. CASTELLI, *Drammaturgia spagnola nella Firenze secentesca*, cit., pp. 234-237. Su questa pratica di scrittura teatrale cfr. A.M. TESTAVERDE, *La scrittura scenica del XVII secolo*, in *Carte di scena*, catalogo della mostra a cura di G. LAZZI (Firenze, Biblioteca riccardiana, 21 dicembre 1998-20 marzo 1999), Firenze, Polistampa, 1998, pp. 387-393.

Il soggetto è tolto dallo spagnuolo, se non erro, ma egli l'ha talmente vestito e adornato, col disteso, che di vantaggio bramar non si puote, ed è bellissimo in cifra il sogno del Padrone e del Servitore.³⁰

L'intenzione di non voler realizzare una traduzione letterale è palese nelle considerazioni traduttologiche dei drammaturghi italiani secenteschi, rintracciabili, come di consueto nella cosiddetta epoca prescientifica della traduzione, soprattutto nei paratesti, sia negli avvisi ai lettori, editi e manoscritti, sia nei prologhi rappresentati (dove si configurano, quindi, come riflessioni metateatrali).³¹ Dalla lettura di questi paratesti risulta che c'è un modo diffuso di tradurre le opere teatrali che privilegia le regole del palcoscenico. I drammaturghi erano consapevoli che la traduzione teatrale è traduzione doppia, da una lingua a un'altra, ma soprattutto da una pratica teatrale a un'altra, come ha sottolineato Maria Grazia Profeti.³² La questione viene affrontata, ad esempio, nella lettera di Mattias Maria Bartolommei premessa alla sua edizione delle *Gelose cautele*, un testo derivato da *Donde hay agravios no hay celos* di Francisco de Rojas Zorrilla, che ebbe grande successo all'epoca:

Giudizioso Lettore

Facendo io comparire alla luce delle stampe toscane la commedia intitolata *Le gelose cautele*, non è mio pensiero, giudizioso lettore, di farti un'apologia in difesa di d. Francesco de Roches [sic!], comico tra gli spagnuoli più rinomati di non ultimo grido, il quale, insieme con molt'altre tutte ripiene di sentenze, d'arguzie e di sali, la mandò fuori nel suo idioma con aggradimento universale. Imperciocché, oltre al non parermi adesso tempo opportuno (quatunque per avventura mi fosse per riuscir facilmente), ho giudicato meglio fatto aprirti solamente con ogni ingenuità l'animo mio intorno al seguito di questa stampa. Devi adunque sapere come è oramai logoro più d'un lustro che io, applicato nella lettura de' soggetti spagnoli, fissai la mente non meno che l'occhio nella presente commedia delle *Gelose cautele*. E perché a cagione della gran copia de' motti, facezie, concetti ed episodi ridicoli (prime proprietà, per dir così, della vera commedia) allettò ella oltre modo il genio mio, m'affaticai, giusta mia possa, di ridurla nel nostro linguaggio, adattandola alle scene di questa città vaghissima di veder sempre nuovi componimenti. Non mi riuscì vana la fatica, né m'ingannò punto il pensiero, perciocché non tantosto ella comparve sul teatro della

30. G. CINELLI, *La Toscana letterata ovvero Storia degli scrittori fiorentini*, vol. II, BNCF, ms. Magl. IX 67, c. 830. Per questa rielaborazione di Ricciardi cfr. MICHELASSI-VUELTA GARCÍA, *Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: Le cautele politiche (1651)*, cit. (ristampato in ID., *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, cit., pp. 130-150).

31. Cfr. M.G. PROFETI, *Tradurre per la scena. Un prologo sui prologhi*, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, cit., pp. 7-16, dove si trovano esempi tratti dai rifacimenti fiorentini di opere spagnole da parte di Mario Calamari e Ludovico Adimari.

32. Cfr. PROFETI, *Materiali, variazioni, invenzioni*, cit., p. 16.

venerabil Compagnia dell'Evangelista, che ne riportò applauso notabilissimo e veramente dovuto a tanto soggetto, quantunque il detto soggetto si potesse da me più tosto chiamar viziato e scomposto che aggiustato e abbellito, mentre, contentandomi solo di prender l'argomento ed il modo d'abbattersi che fa don Giovanni con Enrico, del rimanente m'era fatto lecito d'alridurlo più secondo un mio capriccio che secondo i precetti dell'arte di chi vuol portar fedelmente l'opere altrui dall'una nell'altra favella [...].³³

E, consapevoli dei rischi che si presentavano nel percorso di adattamento di un teatro come quello spagnolo, così si esprimevano gli accademici Sorgenti nel prologo di *Amore, lealtà et amicizzia*, adattamento di *Amor, lealtad y amistad* di Juan Pérez de Montalbán:

MOMO	Ma dimmi in cortesia: a qual opra s'accingono i Sorgenti?
COMMEDIA	A soggetto spagniolo intitolato ch'han gli stessi accademici a me detto, ché non s'addosson mai le cose altrui e quel ch'han su la lingua han dentro al petto.
MOMO	Non torre a me l'uffizio del dir male. Basta, noi c'intendiamo; solo accennar ti voglio che i soggetti spagnioli sogliono così gravi riuscire a uomini inesperti che gran risico corron d'affogare. ³⁴

Rispetto a una prassi di rielaborazione che, come si è visto, appare comune all'epoca (in cui la libertà rivendicata dai traduttori è funzionale al necessario adeguamento scenico di un teatro avvertito come affascinante e allo stesso

33. M.M. BARTOLOMMEI, *Le gelose cautele*, *Commedia di M.M.B. Accad. Affinato. All'Illustriss. Sign. Nicolo Strozzi*, Firenze, Stamp. di S.A.S., 1668, pp. 6-9. Ho consultato l'esemplare conservato presso la BNCF, con segnatura: Magliabechiano 3.D.8.185. La prefazione di Bartolommei è stata riportata e studiata in PROFETI, *Tradurre per la scena*, cit., pp. 12-14; ID., *Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII*, «Revista de Literatura», LXIX, enero-junio 2007, 137, pp. 163-182. Su questa traduzione di Bartolommei cfr. MICHELASSI-VUELTA GARCÍA, *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento*, cit., pp. 137-151 (ristampato in ID., *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, cit., pp. 202-215).

34. *Amore, lealtà et amicizzia*. *Opera spagniola del dottore Giovanni Perez de monte Albano*, ms., Firenze, Biblioteca riccardiana, 3218, cc. 165r.-166r. Il manoscritto (cc. 164r.-189r.) è catalogato in CASTELLI, *Manoscritti teatrali*, cit., p. 180; cfr. anche MICHELASSI-VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, cit., pp. 67-137; e ID., *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, cit., pp. 73-74.

tempo distante e ‘difficile’), Suárez affronta la traduzione di *Carlos el perseguido* secondo un procedimento diverso: egli non parte dalla scrittura di un soggetto, non fa cioè un riassunto della commedia spagnola per poi, a partire da questo, riscrivere le battute, ma compie una vera e propria traduzione letterale, con la riproduzione fedele dei dialoghi dei personaggi.

Ciononostante, nel manoscritto si trovano due brevi passi in cui Suárez lascia agli attori il compito di recitare i dialoghi all’improvviso. È il caso della scena XIV del secondo atto, in cui appare per la prima volta Zaccagnino, il «lo-co» Carino di Lope. Nel testo spagnolo Carino appare perseguitato da alcuni paggi della corte che lo picchiano; Suárez elimina questi personaggi facendo entrare Zaccagnino mentre litiga con Mescolino. Dopo poche battute, compare la seguente annotazione dell’autore:

Qui Mescolino e Zaccagnino inventeranno qualche lazo di lite fra di loro e la Duchessa ordinerà a Mescolino che parta, e resta lei con Zaccagnino.³⁵

Nell’ultima scena, quando tutti i personaggi tentano di convincere il duca Arnaldo a non uccidere la moglie Cassandra, Suárez lascia uno spazio di improvvisazione al segretario del duca, Ruberto (Prudencio in Lope), indicando anche in modo esplicito che la tipologia del personaggio dovrebbe corrispondere alla maschera del Dottore: «[Ruberto] persuade con una tirata il duca e con ragion di stato a non far morire la duchessa, poiché Ruberto deve essere a mio giudizio il Dottore, ché è segretario, e il duca risponde».³⁶

In Lope il segretario non gioca questo ruolo nello scioglimento dell’azione. Nel corso del finale, più dilatato rispetto al testo spagnolo, Suárez riassume quanto successo in precedenza e si dilunga sul destino della duchessa: affinché le venga risparmiata la vita intercede per lei anche il piccolo Grimaldico, ed è grazie a Ruberto che la duchessa viene confinata in un monastero (e non a casa del padre come in Lope).³⁷

35. SUÁREZ, *Carlo perseguido*, cit., c. 37r. (II 14 4); VEGA, *Comedia nueva del perseguido*, cit., pp. 345-349 (II vv. 1812-1834).

36. SUÁREZ, *Carlo perseguido*, cit., c. 58r. (III 25 16).

37. Si tratta di un genere di cambiamento che si riscontra in molti altri adattamenti italiani di opere teatrali spagnole. I testi spagnoli finivano di solito molto sbrigativamente, a volte con nodi non risolti (in *Peor está que estaba* di Calderón, ad esempio, una gentildonna non riesce nel suo intento di separare una coppia di amanti, ma tiene nascoste le sue macchinazioni ed è costretta a sposare un cavaliere da lei non desiderato). Gli adattamenti italiani, al contrario, si dilungano spesso per riassumere quanto successo nella vicenda, in un intento di chiarezza che produce spesso inutile prolissità; cfr., per un esempio, S. VUELTA GARCÍA, *Una refundición italiana de «Peor está que estaba de Calderón»: «Quando sta peggio sta meglio», de Giovan Battista Boccabadati, «Rivista di filologia e letterature ispaniche», VII, 2004, pp. 325-347.*

Nella traduzione di Suárez ci sono pochi altri cambiamenti – per lo più limitate soppressioni e aggiunte chiarificatrici proprie della pratica traduttiva dell'epoca – mentre si tenta invece di riprodurre con fedeltà sia il contenuto della commedia sia (ed è sorprendente) il suo tessuto retorico, come si desume dai seguenti esempi:

<p>CASANDRA (¡Ay infierno y paraíso! ¡Ay fuego y yelo! ¡Ay desdén! ¡Ay igualdad desigual! ¡Ay bien de todo mi mal! ¡Ay mal de todo mi bien !)</p>	<p>DUCHESSA (O Inferno, o Paradiso, o fuoco, o gelo, o destino, o uguale disuguaglianza, o bene d'ogni mio male, o male d'ogni mio bene).</p>
---	---

[I 14 2]

[I vv. 731-735]

<p>CASANDRA Con cuanta gente hay en casa intento su muerte hoy. No piense aqueste villano salirse con mi desprecio, que llorará tarde el necio haberlo sido temprano. No ha de haber persecución, ni manera de tormento que en llegando al pensamiento no ponga en ejecución.</p>	<p>DUCHESSA Con quanta gente è nella corte voglio perseguitarlo; non pensi questo ingrato che voglia così di leggero passare il disprezzo che ha fatto alla mia persona; tardi o per tempo mi vendicherò. Non vi sarà persecuzione, né forma di tormento che arrivando nella mia mente io non ponga ad effetto contro costui.</p>
---	---

[II 15 1]

[II vv. 1881-1890]

Oltre all'aderenza dei dialoghi al testo spagnolo (tanto che si incorre in numerosi calchi), sorprende in questa traduzione la fedeltà con cui si traspongono le scene comiche, di consueto molto diverse nei testi tradotti rispetto al testo di partenza. Si veda, ad esempio, la seguente scena comica tra Casandra e il «loco» (il matto), Zaccagnino nella traduzione:

<p>CASANDRA ¿Quieres tú vengarme de él? LOCO Juro a Dios que le machuque. CASANDRA Pues mira, toma este escudo y cuando entre caballeros grandes, propios y estranjeros, esté más grave y sesudo, entra en la conversación, pues que siempre te desean, y cuando todos lo vean dale un grande bofetón.</p>	<p>DUCHESSA Vuoi vendicarti? ZACCAGNINO Non vorrei far altro che ammazzarlo senza che s'avvedessi che fussi stat'io. DUCHESSA Prendi questa moneta e quando tu lo vedrai fra' molti cavalieri più sul grave, entra tu nella conversazione, perché tutti ti desiderano, e quando ogniuno ti vedi, tirali un gran buffitone.</p>
--	--

LOCO Sí haré, ¡por Dios! ¿Mas si luego ZACCAGNINO Lo farò per certo, ma se
 desenvaina y me sacude subito caccia mano alla spada quomo-
 algo que después lo sude? do de corpore?
 CASANDRA Vente a mí corriendo,... DUCHESSA Vientine da me correndo.
 LOCO (¡Fuego! ZACCAGNINO Da lei devo subito venire.
 ¡A ella me he de venir!) DUCHESSA Sì.
 CASANDRA ...pues yo te defenderé. ZACCAGNINO E che mi darà?
 Corre, que a fe que te dé DUCHESSA Quello che vuoi.
 cuanto me quieras pedir. ZACCAGNINO Dei maccheroni.
 LOCO ¿Daráme pan? DUCHESSA Sì.
 CASANDRA ¿Pues no? ZACCAGNINO Dell'uova duri?
 LOCO ¿Y queso? DUCHESSA Sì.
 CASANDRA También. ZACCAGNINO Ma datemi adesso...
 LOCO ¿Y carne? DUCHESSA Che cosa?
 CASANDRA También. ZACCAGNINO Un bacio.
 LOCO ¿Y de merendar? DUCHESSA Sei pazzo? Saprà fare quel-
 CASANDRA Muy bien. lo che ti dico?
 LOCO Pues déme ahora. ZACCAGNINO Sicuro.
 CASANDRA ¿Qué? DUCHESSA Come farai?
 LOCO Un beso. ZACCAGNINO Così. *E mostra darli un*
 CASANDRA Desvíate, necio. *buffitone*
 LOCO Ea,
 no sea bellaca. [II 14 7-27]
 CASANDRA Aparta.
 LOCO Bien parece que andáis harta
 de estar a la chimenea.
 CASANDRA ¿Sabrás hacer lo que digo?
 LOCO Sí.
 CASANDRA ¿Cómo harás?
 LOCO De este modo.
Y vale a dar un bofetón

[II vv. 1849-1876]

Ma l'autore avverte che queste scene, proprio perché tradotte letteralmente, dovranno essere «migliorate» aggiungendo «il ridicolo» dagli attori che reciteranno la commedia. Nelle scene comiche di tutte le traduzioni fiorentine che ci sono pervenute, infatti, troviamo personaggi tipici della drammaturgia locale, che alludono spesso alla realtà cittadina, con un modo di parlare pieno di detti ed espressioni vernacolari. A questi personaggi sono destinate intere scene, sovente create *ex novo*, che danno maggior spazio alla comicità. La *comedia nuova* produceva spesso, sovvertendo la regolarità del teatro rinascimentale,

veri e propri ibridi di tragico e comico, come ricordava lo stesso Lope nel suo *Arte nuevo*,³⁸ mentre le rielaborazioni italiane tendevano ad accrescere la comicità delle vicende e finivano, in modo più o meno cosciente, per far rientrare le tragicommedie di partenza nel genere della commedia.

Si veda in proposito il seguente esempio, tratto dalla traduzione di Pietro Susini di *Peor está que estaba* di Calderón, messo in scena nel carnevale del 1659 al palazzo Medici di via Larga dall'accademia degli Affinati di Firenze:

Salen Nise y Celia

NISE ¿Cómo viene, Celia, sola?

¿Dónde mi señora queda?

¿No me respondes? ¿Qué tienes?

CELIA Ay Nise, que vengo muerta.

NISE ¿Qué ha sucedido?

CELIA Sabrás

que fuimos, mas gente llega,
luego lo diré.

Scena I. Ricciolina sola

RICCIOLINA Eccotela lì, la padrona e Rosetta hanno preso il manto e sono scappate fuori e a me perché io sono la più piccina ha toccato a restare in casa, e perché m'è venuta una rabbiolina fine fine, loro che m'hanno visto luccicare, hanno cominciato a farme intorno delle caccabaldole con dirmi: «vien qua la mia bambina, to, qui sciocchetta sai, e non dire al padrone che noi siamo uscite di casa»; e così m'hanno dato quattro nastrini e simili bagattelle. Ma io che son di nicchio, perché le m'avessino a dare qualcosa di buono, facevo le viste d'aver grugno e dicevo: «io lo vo' dire, sicuro ch'io lo vo' dire», e così dopo che se ne sono andate via, mi sono ancor io ben bene infonzita e se bene io non son grande e bella come loro, in ogni modo voglio andare come l'altre un pò cercando se riuscissi ancora a me il provvedermi di uno di questi zerbini alla moda, e non vo' più credere a queste vecchie che sempre mi stanno a dire: «Ricciolina bisogna stare avvertita e guardarsi»; perché adesso

[II p. 329]

38. L. DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, trad. it. a cura di M.G. PROFETI, Napoli, Liguori, 1999, pp. 58-60: «Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho: / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» («Tragico e comico insieme confusi, / e Terenzio con Seneca, e pur sia / un nuovo Minotauro di Pasifae, / faranno grave un passo, altro ridicolo, / che questa varietà molto diletta: / ci serve la natura da modella, / ché per tal variar natura è bella»; vv. 174-180).

per fare a lor modo mi son voluta arrampicare alla spera per guardarmi bene e n'è mancato poco ch'io non ho rotto il collo. Ma in fine io mi rincorro che non son la prima che caschi nel guardarsi alla spera. Ma ecco Rosetta. Ufh, la par pazza!

Scena II. Ricciolina e Rosetta

RICCIOLINA O ora sì che tu ti puoi cominciare a spacciar per Rosetta!

ROSETTA Perché?

RICCIOLINA Perché al mio poco giudizio tu sei da legare ogni volta. Ma come vieni così sola? Dov'è rimasta la signora? Non rispondi, che cosa hai?

ROSETTA Ah Ricciolina, son mezza morta.

RICCIOLINA Di grazia, con quella parte mezza viva dimmi che cosa è stato.

ROSETTA Sappi che noi andammo, ma ecco gente, il tutto ti racconterò un'altra volta.

[II 1-2]³⁹

Fortemente attratti dalla drammaturgia aurea spagnola, i cui soggetti solivano «così gravi riuscire a uomini inesperti che gran risico corron d'affogare»,⁴⁰ gli autori fiorentini del XVII secolo ebbero nei loro concittadini di origine iberica, come Baltasar Suárez e Ottavio Ximénez de Aragón, degli ottimi intermediari nel processo di appropriazione e di adeguamento della *comedia nueva* alla propria pratica teatrale.

39. P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Peor está que estaba*, in ID., *Obras completas*, II. *Comedias*, a cura di A. VALBUENA BRIONES, Madrid, Aguilar, 1973, p. 329; e P. SUSINI, *Di male in peggio*, ms., BNCF, *Fondo nazionale*, II IV 612 (cc. 1r.-24r.), c. 8r. Su questa traduzione di Susini cfr. S. VUELTA GARCÍA, *Nuevas aportaciones al estudio de la recepción de Calderón en Italia: «Peor está que estaba»*, in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Actas del congreso internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre 2000), a cura di I. ARELLANO, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 1185-201 (ristampato, con correzioni e aggiunte, in ID., *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, cit., pp. 174-182).

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