

a cura di
Fausta Antonucci
Salomé Vuelta García



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

■ Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe

(secoli XVI-XVIII)



STUDI E SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) | ISSN 2704-5919 (ONLINE)

Ricerche sul teatro classico
spagnolo in Italia e oltralpe
(secoli XVI-XVIII)

a cura di
FAUSTA ANTONUCCI
SALOMÉ VUELTA GARCÍA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2020

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII) / a cura di Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García. – Firenze : Firenze University Press, 2020.
(Studi e saggi ; 209)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181501>

ISSN 2704-6478 (print)

ISSN 2704-5919 (online)

ISBN 978-88-5518-149-5 (print)

ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)

ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)

ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-150-1


Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

SOMMARIO

INTRODUZIONE <i>Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García</i>	9
LA COMEDIA NUEVA IN FRANCIA E GERMANIA	
SOBRE EL PAPEL DE LOPE DE VEGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO NACIONAL DEL CLASICISMO FRANCÉS <i>Christophe Couderc</i>	23
GLI AVIS AU LECTEUR DELLE COMÉDIES (E TRAGI-COMÉDIES) À L'ESPAGNOLE: SPUNTI PER LA DEFINIZIONE DI UN NUOVO GENERE? <i>Monica Pavesio</i>	41
DAL DESDÉN DI MORETO AI PLAISIRS DI MOLIÈRE <i>Marco Lombardi</i>	59
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y SU PAULATINA PRESENCIA EN LA CULTURA Y LA LITERATURA TEATRALES EN LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII <i>Manfred Tietz</i>	77
LA COMEDIA NUEVA IN ITALIA	
UNA TRAGEDIA CINQUECENTESCA ITALO-SPAGNOLA: LA REYNA MATILDA DI GIOVAN DOMENICO BEVILACQUA <i>Renzo Cremante</i>	117

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

UN CASO DI METAMORFOSI TESTUALE: CASTELVINES Y MONTESES DI LOPE DE VEGA <i>Luciana Gentili</i>	139
L'AMOROSE FURIE D'ORLANDO DE GIACINTO ANDREA CICOGNINI Y EL TEATRO DE ABOLENGO ARIOSTESCO DE LOPE DE VEGA: UNA CUESTIÓN CRÍTICA <i>Marcella Trambaioli</i>	159
ANCORA SULLA FORTUNA DE LA FUERZA LASTIMOSA NELL'OPERA DEL SEICENTO: ALFONSO I DI MATTEO NORIS (VENEZIA NAPOLI PALERMO) <i>Anna Tedesco</i>	179
L'OMBRA DI DON JUAN TENORIO SULLA SCENA BAROCCA PARTENOPEA: INDIZI D'ARCHIVIO E CANONI DRAMMATURGICI <i>Teresa Megale</i>	205
BURLADORES E CONVITATI A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO, DA PERRUCCI AD ABRI (E OLTRE) <i>Francesco Cotticelli</i>	219
CALDERÓN EN EL GIBALDONE DE CASAMARCIANO (II): EL SCENARIO IL FINTO ASTROLOGO <i>Roberta Alviti</i>	237
ANGIOLA D'ORSI ANTE LO CÓMICO CALDERONIANO: AMORE, HONORE E POTERE <i>Francesca Leonetti</i>	251
CON CHI VENGO, VENGO DI MICHELE DELLA MARRA FRA CALDERÓN DE LA BARCA E ANGIOLA D'ORSO <i>Federica Cappelli</i>	267
IL PRINCIPE SELVAGGIO (1695) DE FRANCESCO SILVANI: UNA CURIOSA TARACEA DE MOTIVOS DEL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL <i>Fausta Antonucci</i>	289
ARMIDORO, ORISTEO E ALTRI PRINCIPI GIARDINIERI SULLE SCENE DELL'OPERA VENEZIANA NEL SEICENTO <i>Nicola Badolato</i>	301
DA LA CELOSA DE SÍ MISMA DI TIRSO A LA GELOSA DI SE STESSA, MELODRAMMA DI ARCANGELO SPAGNA <i>Simone Trecca</i>	327

UN CASO DI METAMORFOSI TESTUALE:
CASTELVINES Y MONTESES DI LOPE DE VEGA

Luciana Gentilli

1. Misurarsi con *Castelvines y Monteses*, commedia lopianiana liberamente ispirata alla storia di Giulietta e Romeo, vuol dire correre il rischio di addentrarsi in una costellazione testuale, o meglio in una nebulosa narrativa ‘senza inizio’, all’interno della quale l’affannosa esplorazione delle riprese, del debito imitativo, può facilmente risolversi in sterile fatica, o peggio ancora in puro esibizionismo erudito. E questo perché la celebre novella degli amanti veronesi, con la sua duratura fortuna letteraria, costituisce una sorta di «opera mondo», secondo la celebre definizione ideata a metà degli anni ’90 da Franco Moretti (1994), ossia una struttura aperta, un sistema di travasi all’infinito, costantemente riaccessi e riadattati. In questo contesto, pertanto, mi guarderò bene dal ricostruire la linea evolutiva di questo famoso architetto¹ o di intraprendere un’indagine delle origini secondo i dettami della pur gloriosa *Quellenforschung* di stampo positivista – esiste al riguardo una copiosa messe di studi, a cui ben poco sarei in grado di aggiungere² –, circoscrivendo invece le mie riflessioni alla *pièce* lopianiana e a quel cantiere novellistico italiano ed europeo con il quale il Fénix può essere entrato in contatto.

Nella sua trasposizione scenica della storia di Giulietta e Romeo – pubblicata postuma nel 1647 nella *Parte veintecino perfeta y verdadera* (viuda de Pedro Verges, Zaragoza), ma la cui composizione risale, secondo Morley e Bruerton, alla forbice temporale compresa tra il 1606 e il 1612 –, Lope

¹ A tale riguardo fa egregiamente il punto Perocco (2013).

² Per una raccolta aggiornata dei precedenti modelli, mediati o diretti, si rimanda all’antologia e al commento di Romano (1993) e all’ottima sintesi offerta da Spaggiari (2009: 188, nota 3).

dialoga solo indirettamente con il vicentino Luigi Da Porto, la cui unica prova novellistica (Da Porto [1530-1531])³ conosce probabilmente attraverso la riscrittura bandelliana (Bandello, 1554)⁴ e le tutt'altro che asettiche traduzioni di Pierre Boaistuau (Boaistuau, 1559)⁵ e di Vicente de Millis Godínez ([Millis Godínez], 1589)⁶. Cifra identitaria del trapianto lopianò, come tra poco vedremo, la deviazione e lo scarto. Il drammaturgo non solo rivisita con disinvoltura la vicenda dei due innamorati, ma riesce soprattutto a scardinare il meccanismo della immodificabilità della storia, costruendo la sua *comedia à rebours*, nella prospettiva dell'*happy ending*⁷. A mio avviso l'abilità estrattiva di Lope, le sue invenzioni espansive possono infatti essere pienamente apprezzate solo attraverso una lettura *end-oriented*. Il finale felice, unitamente a una serie di mediazioni, di sottili levigature coerenti con la nuova sensibilità postridentina, non sono delle mere varianti – una superficiale *variatio in imitando* –, quanto invece la chiave di accesso per comprendere l'intera architettura compositiva della sua versione, fondata su un inedito rapporto tra azione innamorata e azione burlesca. Per dimostrare ciò, occorre però andare per ordine. Partiamo quindi dal titolo.

Come giustamente rileva Daria Perocco (Perocco, 2017: 86, nota 17), l'esplicito titolo-argomento, prescelto da Bandello per la novella nona della sua *Seconda Parte*, ovvero *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, rispecchia quello presente nella *princeps* daportiana (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti: con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona, nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*, Benedetto Bondoni, Venezia [1530-31?]), a conferma dell'ipotesi che il domenicano avesse in mano proprio l'edizione bendoniana e non il successivo rifacimento portesco stampato a Venezia da Francesco Marcolini nel 1539, con il semplice titolo di *La Giulietta*. Il dettaglio non è di poco peso, in quanto darebbe conferma ad una serie di congetture. *In primis* serve a suffragare l'ipotesi che il futuro vescovo di Agen abbia composto il rac-

³ In merito alla «accertata mancanza di diffusione fuori d'Italia della sua novella» si veda Guglielminetti (2000: 71).

⁴ M. Bandello, *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, in [Bandello] (1554). Tutte le citazioni della novella provengono da Perocco (2017).

⁵ P. Boaistuau, *Histoire Troisième, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, in Boaistuau (1559). Cito attraverso l'edizione critica di Carr (Boaistuau, 1977).

⁶ L'edizione di riferimento adottata è però quella successiva, sempre apparsa a Salamanca nel 1589, ma *costeada* dal francese C. Curlet. Sulla famiglia Millis, e più specificatamente sul libraio e stampatore Vicente, si vedano: Carrascón (2014: 57-59); Scamuzzi (2015: 102-105); Scamuzzi (2016).

⁷ Sulla diversa prospettiva lopianò in rapporto alla tragedia shakespeariana cfr. Rodríguez-Badendyck (1991).

conto proprio nel corso del suo periodo veronese, tra il 1529 e il 1536, anni in cui era già entrato al servizio di Cesare Fregoso, allora comandante della guarnigione militare cittadina, e in compagnia del quale si trovava, presso le terme di Caldiero, al momento della rievocazione della vicenda⁸. Curiosità da segnalare è che siano proprio alcune parole messe in bocca da Bandello al narratario della storia, il capitano Alessandro Peregrino, membro secondo Perocco (Perocco, 2017: 84, nota 13) della nota famiglia scaligera, – «ma perché a ragionar non mi mossi per dir le lodi del nido mio natio» –, a dare poi corpo alla *fake new* di un'origine veronese dello stesso Bandello, come si evince dalla raccolta di quattordici *Historias trágicas exemplares*, attribuite dal suo estensore Vicente de Millis alla penna di un presunto «Bandello Veronés»⁹. In secondo luogo dà credito alla possibilità di una stretta frequentazione tra il novellatore castelnovese e il Da Porto, a cui il primo dedica, quale atto di stima, la novella XXIII della III Parte, dispensando nell'epistola proemiale della stessa ampi elogi all'attività del rimatore vicentino¹⁰. Infine, la preferenza accordata da Bandello al primigenio titolo daportiano ci conferma la sua propensione a prediligere l'«orrido cominciamento», ovvero a enfatizzare il versante negativo della passione, dando vita ad una novella estrema, articolata attorno ad «un aspro caso d'amore», secondo la definizione consegnataci da Boccaccio¹¹. In seguito Boaistuau, Centorio degli Ortensi¹², Ulloa¹³ e più tardi Millis si appassioneranno, ancor più di Bandello, alla strumentalizzazione a fini edificanti del fittizio fatto di cronaca, portando a compimento una operazione re-interpretativa marcata da una fortissima impronta moraleggiante. Resta ora da chiederci: e Lope?

⁸ Il luogo è espressamente dichiarato dallo stesso Bandello nella lettera dedicatoria a Girolamo Fracastoro: «Andò questa state il valoroso ed illustrissimo signore, il signor Cesare Fregoso vostro grandissimo amico e mio signore, a ber l'acque dei bagni di Caldero» (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 83).

⁹ In generale, sull'importanza dell'ambientazione scaligera per questa storia d'amore contrastato, si veda Brugnoli (2016). L'assegnazione a Bandello di un'origine veronese è un errore che permane sino ai nostri giorni: cfr. Muguruza Roca (2016).

¹⁰ «[...] a me è molto caro che le cose mie siano lodate da voi, che tra i Rimatori di questa età sete dei primi, come le Rime vostre fanno piena fede» (M. Bandello, «Al magnifico e virtuoso Messer Aloise Da Porto salute», in [Bandello], 1554: 89v).

¹¹ «Proemio» al *Decamerone*: Boccaccio (1980: 7).

¹² Nell'edizione milanese la novella *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti* è posta in apertura della raccolta [Bandello] (1560: 1r-30r). Su questa figura di letterato militare e sul prodotto editoriale da lui confezionato si veda Loi (2015).

¹³ Come è noto l'edizione curata da Ascanio Centorio degli Ortensi venne riproposta a Venezia, Camillo Franceschini, 1566, per le cure di Alfonso Ulloa: «L'Ulloa rivendicava di averle “novamente corrette et illustrate”, ma in realtà rinnovava esclusivamente le lettere di dedica dei volumi: il primo a Pichebella Ragazzoni Paiarina, il secondo a Giorgione Cornaro, il terzo a Luigi Gritti» (Loi, 2017: 73).

2. Il Fénix compie una scelta insolita, decidendo di cognominare i due innamorati non più Montecchi e Capelletti (Da Porto e Bandello), o Monteschés et Capellets (Boaistuau) o ancora Montescos y Capeletes (Millis), bensì Castelvines y Montesés, optando per trasformare poi questi «dos apellidos de aire catalán»¹⁴ nel conciso e disadorno titolo della sua *pièce*. L'espunzione dei sintagmi «pietosa morte» (Da Porto), «sfortunata morte» (Bandello) è il segno tangibile della volontà lopianiana di allontanarsi fin dal titolo dall'esito infausto della vicenda, dal risucchio moralistico e dalla prona sudditanza alla *adversitas*, micidiale scherana della Fortuna.

Se dalla intitolazione passiamo poi ad esaminare l'onomastica dei personaggi, ciò che colpisce sono alcuni significativi cambiamenti introdotti dal drammaturgo. A sorprendere è in particolare l'assegnazione del nome di Roselo al protagonista, un *unicum* all'interno della debordante pluralità di rielaborazioni letterarie e non di questa tragedia dell'amore giovane, ammiccante forse all'*unseen character* shakespeariano, a quella «crudele prima donna» di cui già era invaghito il Romeo portesco¹⁵ e che con il bardo di Stratford sull'Avon riceverà un nuovo profilo con il nome, per l'appunto, di Rosaline. È proprio il riecheggiamento a far supporre di recente a Agnese Scammacca del Murgo (Scammacca del Murgo, 2015), unitamente ad altri indizi disseminati nella *comedia*, una conoscenza del capolavoro shakespeariano da parte di Lope, tesi suggestiva che non mi pare tuttavia ancora supportata da dati certi.

Altra novità di rilievo nell'ampio regesto delle *dramatis personae* è la diversa identità assunta da Teobaldo (Castelvín), non più cugino di Giulietta come da Bandello in avanti – e quindi non più destinato a morire a causa della stoccata infertagli, seppur involontariamente, da Romeo –, bensì zio della fanciulla, in quanto fratello del di lei padre; come spesso accade in Lope è da segnalare qui il gusto per la duplicazione, il raddoppiamento delle coppie: due anziani – anzi, a dire il vero tre, se consideriamo anche Fabricio, padre del protagonista –, due giovani *galanes* (Roselo è sempre accompagnato da Anselmo), due dame (Julia è affiancata dalla cugina Dorothea, personaggio incolore e sciapo) e soprattutto una coppia di giovani *criados*, Marín e Celia, fondamentali – come vedremo – nella ri-narrazione drammatizzata. Esempio dell'abilità del Fénix nel metamorfizzare personaggi e ruoli è Otavio, il *primo* di Julia, che nelle vesti di vanesio e sprov-

¹⁴ «Los dos apellidos tienen un aire catalán en lugar de italiano. Especialmente Castelvines, que recuerda al Castellví catalán mucho más que a un supuesto Castelvini. Es probable que Lope esté haciendo referencia a unas luchas de bandos catalanes o valencianos hoy olvidadas, pero que serían conocidas de su público» (Doménech Rico, 2000: 157). Per maggiori notizie in merito alle *bandositats nobiliàries* in epoca basso medievale si veda López Rodríguez (2005).

¹⁵ «[...] tornato Romeo alla sua casa, considerata la crudeltade della prima sua donna, che di molto languire poca mercede gli dava, deliberò [...] a costei [Giulietta] [...] tutto donarsi» (Da Porto [1530-1531]. Tutte le citazioni provengono da Perocco, 2017: 52).

veduto suo spasimante, pur essendo l'unico destinato a rimetterci la vita, riesce ad imprimere con la propria dabbennaggine un'impronta comica di primaria importanza nella risemantizzazione dell'insieme.

L'ultimo elemento, degno a parer mio di menzione, è la figura di Anselmo, singolare mix tra l'anonimo compagno di Romeo coniato da Bandello¹⁶, e che solo prende la parola all'inizio del racconto, e il fidato francescano, 'battezzato' con tale nome per la prima volta proprio dal castelnovese (Perocco, 2017: 123) e poi, sulla sua scia, anche da Boaistuau e da Millis, colpevole della mancata consegna a Romeo della lettera affidatagli da frate Lorenzo e quindi responsabile, suo malgrado, dell'inesco della tragedia. Il fatto che il commediografo dia al personaggio l'opportunità di portare a termine l'importante incarico nel quale invece i suoi omonimi avevano fallito, facendosi latore dell'ambasciata ricevuta dal «beneficiado Aurelio» (vv. 2410-2433)¹⁷, conferma l'esplicito intento dello spagnolo di sottrarre la *pièce* all'arbitrarietà del fato, ai capricci di una casualità che si impone sulle umane vicende, azzerando ogni margine di scelta.

3. Occupiamoci ora delle principali transizioni tematiche. Non essendo mia intenzione offrire un bilancio tra attivo e passivo, ovvero una sorta di registrazione contabile di quanto Lope abbia ripreso dalla tradizione oppure innovato o trasformato, calcolo peraltro azzardoso e passibile d'errore, preferisco fornire un assaggio per ridottissimi campioni, illustrativo nondimeno delle dinamiche operative e del suo *free download* della stratificata novella, assumendo come antecedenti letterari validi per il confronto proprio le diverse versioni composte in quel torno d'anni sulla falsariga di Luigi Da Porto, vale a dire i rifacimenti di Bandello, Boaistuau e Millis.

I principali motivi di permanenza, pur fra differenze e somiglianze, saltano facilmente all'occhio: la «crudelissima nimistà»¹⁸ tra le due famiglie veronesi; l'occasione dell'incontro tra i due giovani (il festoso ricevimento in casa di Antonio Cappelletti – *alias* Antonio Castelvín – per il carnevale); il protagonismo femminile; il matrimonio segreto con l'intermediazione di un religioso; l'uccisione fortuita del cugino di Giulietta e il bando di Romeo (l'esilio a Mantova in Da Porto e nei suoi rifacitori, a Ferrara in Lope); le nozze forzate e il rischio dell'adulterio; il ricorso al narcotico, con l'inevitabile *topos* della morte apparente della sepolta viva

¹⁶ «Aveva tra gli altri Romeo un compagno al quale troppo altamente increseva che quello senza speranza di conseguir guiderdone alcuno, dietro ad essa donna andasse perdendo il tempo de la sua giovinezza» (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 88).

¹⁷ Tutti i rimandi alla *pièce* lopiana sono tratti da *Castelvines y Monteses*, in [Vega Carpio] (1647). Il testo viene modernizzato secondo le convenzioni critiche correnti.

¹⁸ L. Da Porto, *Historia novellamente ritrovata*, in Perocco (2017: 50).

(Picone, 2002; De Capitani, 2010) e infine, ma solo in forma marginale, il macabro risveglio.

Nel suo geniale trapianto teatrale, come già si è accennato, Lope non sfrutta la valenza drammatica, evitando tanto l'atroce trama di sfasature, di coincidenze mancate, quanto il bagno di sangue finale. Il Fénix preferisce guidare la vicenda verso tonalità rasserenanti, esplorando percorsi alternativi, fino ad approdare alla festosa conclusione epitalamica. Il principale grimaldello di cui si avvale per devitalizzare il tragico è la *detorsio in comicum*, di cui sono veicolo privilegiato il *gracioso/criado* Marín e la sua compagna, Celia. L'azione a doppia coppia, anima di molti intrecci delle commedie auree, ha qui infatti come protagonisti da una parte Julia e Roselo e dall'altra proprio i servitori delle casate dei Castelvines e dei Montesés. Questa elevazione di grado dei personaggi subalterni conferisce all'intreccio una sorta di andamento binario, sorretto da un'abile mescolanza di *climax* e *anticlimax* attraverso il susseguirsi di scene contrapposte, in cui la spregiudicatezza parodica ridisegna il gioco della significanza.

Emblematica, in tal senso, è la sequenza del lacrimevole commiato tra i due sposi, la sera prima della partenza per l'esilio di Roselo, a cui fa da contraltare lo scanzonato saluto tra Marín e Celia, il tutto incapsulato all'interno di un unico lungo *romance e-a* (vv. 1568-1731), in cui le varianti tonali del *sermo humilis* dei domestici finiscono per mettere a dura prova il principio della *convenientia* tra *res* e *verba*, riverberandosi sullo stesso linguaggio alto dei due innamorati, attraverso la ripresa caricaturale delle loro stesse affermazioni. Il godibile *mélange* ideato da Lope prende così il posto dei trastulli erotici a cui si dedicano, seppur fra infiniti patimenti, i due sfortunati amanti bandelliani la notte del loro addio, parentesi sensuale sostituita invece in Boastuau e Millis da un fervorino sull'incostanza della fortuna. Vediamo i quattro passaggi testuali, cominciando dalla riscrittura lopianica:

JULIA	¿Eres tú mi esposo amado?	
ROSELO	¿Ay, cielos, dadme paciencia, que no me basta la vida para perder la luz della! Julia, yo soy, y tu esposo en bien, en mal, gloria y pena. Y como en presencia he sido, el mismo seré en ausencia.	1570 1575
	[.....]	
	Mas, si estimas a tu primo más que a tu esposo, no tengas suspensos nuestros dos bandos; toma esta daga, y con ella pasa este pecho y su furia, si está en mi muerte, sosiega.	1595
	¿No respondes?	1600

- MARÍN Si por dicha
estás enojada, Celia,
de que he sido tan gallina
que a penas vi la pendencia
cuando me subí a la torre,
[.....]
vesme aquí: con esta daga
tu mismo pecho atraviesa,
porque si me das a mí, 1610
no des lugar que te prendan.
¿No respondes?
- JULIA ¿Quién, esposo,
por ti tantas cosas deja?
[.....]
Yo no tengo ya otro padre, 1620
ni otro remedio me queda.
En ti consiste mi amparo,
basta que tú me defiendas.
Tú eres el bando que sigo,
no el que mis padres profesan. 1625
Castelvín soy en el cuerpo
y en el alma soy Montesa.
- CELIA Quien por ti, Marín querido,
de su casa no se acuerda,
ni estima su ropa blanca, 1630
ni sus vidros de conservas.
[.....]
Aquí tengo a tu servicio
las llaves de la bodega. 1655
Saca de lo tinto sangre,
que yo no tengo otra prenda
que me ampare: tú eres bando
que sigo para que creas
que soy Marina en el alma, 1660
aunque en el cuerpo soy Celia.
(L. de Vega, *Castelvines y Monteses*: Jornada II, vv. 1568-1661)

Mettiamo ora a confronto il passo con quanto scriveva il Bandello:

Entrato [Romeo] nel giardino fu da Giulietta con infinite lagrime raccolto. Stettero buona pezza tutti dui senza poter formar parola, bevendo, insiememente basciandosi, l'un de l'altro le stillanti lagrime che in abbondanza grandissima distillavano. Poi condolendosi che sì tosto divider si deversero, altro non sapevano fare che lagrimare e lamentarsi de la contraria fortuna ai lor amori, ed abbracciandosi e basciandosi insieme, più volte amorosamente insieme presero piacere (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 102).

E infine l'ibridazione traduttiva¹⁹, per così chiamarla, realizzata dapprima da Boaistuau e più tardi da Millis:

L'heure de l'assignation venue, Rhomeo ne faillit (suyvant la promesse qu'il avoit faicte) de se rendre au jardin où il trouva [...] Julliette; laquelle, ayant les bras ouverts, commença à l'embrasser si estroictement qu'il sembloit que l'ame deust abandonner son corps. Et furent plus d'un gros quart d'heure en telle agonie tous deux sans pouvoir prononcer un seul mot. Et ayans leurs faces serrées l'une contre l'autre, humoient ensemble avecques leurs baisers les grosses larmes qui tombaient de leurs yeux. Dequoy s'apercevant Rhomeo, pensant la remettre quelque peu, luy dist: «M'amie, je n'ay pas maintenant deliberé de vous deduire la diversité des accidens estranges de l'inconstante et fragile fortune, laquelle esleve l'homme en un moment au plus hault degré de sa roue, et toutesfois en moins d'un cil d'œil elle le rabaisse et deprime si bien qu'elle luy appreste plus de misereres en un jour que de faveur en cent ans [...]» (Boaistuau, 1977: 88-89).

A la hora señalada fue Romeo a cumplir lo que se auía prometido en su nombre, y llegado al jardín [...] Julieta [...] le salió a recibir con los braços abiertos, y en esta agonía estuuieron los dos casi un quarto de hora, sin poder hablarse. Y viendo esto Romeo, le dixo por consolarla: «No quiero señora ponerlos delante la diuersidad de los estraños casos de la inconstante y flaca fortuna, pues en un momento leuanta vn hombre a lo más alto de su rueda, y en vn boluer de ojos le abaxa y abate de tal manera que le da más trabajos y miserias en un día que faoueres en cien años [...]» ([Millis Godínez], 1589: 58 r-v).

La degradazione comica del modello è ancora il tratto saliente della rielaborazione lopiana della scena dell'avello: ad essere sopraffatta dalla paura non è tanto Julia – si tenga presente che in Bandello frate Lorenzo nutruiva, invece, forti dubbi in merito al fatto che la fanciulla avrebbe acconsentito a farsi rinchiudere nella medesima tomba di suo cugino Tebaldo, giacché questa doveva «fieramente putire»²⁰ e brulicare di «serpe e mille vermini»²¹ –,

¹⁹ Al complesso «rapport entre traduction et adaptation», su cui si fondano le *Histoires tragiques*, dedica alcune interessanti osservazioni Campanini (2018).

²⁰ M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco (2017: 111).

²¹ M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco (2017: 113). Con Boaistuau si passa ad una tonalità marcatamente granguignolesca; la notte precedente la celebrazione della nozze, Julliette, prima ancora di assumere la polvere soporifera, immagina, in preda ad un delirio ad occhi aperti, la sua spaventosa discesa nell'antro sepolcrale: «Que scay-je d'avantage si les serpens et autres bestes venimeuses qui se retrouvent coutumierement aux flambeaux et cachots de la terre m'offenseront, pensans que je soye morte? Mais comment pourray-je endurer la puanteur de tant de charongnes et ossemens de mes ancestres qui reposent en ce sepulchre [...]?» (Boaistuau, 1997: 104). Analogamente il gusto per l'orrido si ritrova anche nella traduzione spagnola:

quanto piuttosto il pavido Marín²². L'incontro del servitore, che funge da accompagnatore di Roselo, con la *muerta viva* Julia ha luogo nella più totale oscurità, dato che il *criado* ha fatto maldestramente cadere a terra il lume, causandone lo spegnimento (v. 2582+)²³. Siamo qui di fronte ad una ripresa 'per eccesso', nel corso della quale il *dénouement* si piega, in conformità con i *clichés* del personaggio, dal tragico al comico. In questo viaggio nell'aldilà il contrappunto parodico trae, infatti, alimento dalle tipiche imprese del *gracioso*, pertinenti alla sfera del ventre:

ROSELO ¿Dónde pusieron a Otavio?
 MARÍN ¿Eso me acuerdas? ¡Ayuda!
 ROSELO ¿Qué quieres?
 MARÍN ¡Misericordia, 2635
 que no he tomado la bula!
 Perdóname.
 ROSELO ¿Yo de qué?
 MARÍN De que me comí las truchas
 que faltaron la otra tarde,
 y las peras en azúcar. 2640
 ROSELO Acaba, necio.
 (L. de Vega, *Castelvines y Montes*: Jornada III, vv.
 2633-2641).

Lo spettacolo della buffoneria, orchestrato dal servitore-*vedette* e con ogni probabilità sorretto dall'estro attoriale, dalla gestualità addestrata di chi ne vestiva i panni, deforma grottescamente i passaggi più terrifici, anestetizzandoli anche attraverso l'irrisione linguistica, di modo che la stessa Julia, rocambolescamente declassata al ruolo di creatura degli inferi, si trasforma in una «linda doña nutria» (v. 2686), da cui è meglio tenersi lontano.

L'acme della trasformazione ludica si raggiunge però soltanto con la chiusa della commedia. È qui che Lope si scosta maggiormente dalla ner-

«¿Qué sé yo [...] si las serpientes y gusanos venenosos que de ordinario suelen estar en las bóuedas y escondrijos de la tierra me offenderán, pareciéndoles que estoy muerta? ¿Y cómo podré sufrir el hedor de tantos cuerpos muertos y huessos de mis passados como ay en aquella sepoltura [...]?» ([Millis Godínez], 1589: 69v).

²² Un primo pallido riferimento alla codardia del servitore – il cui nome, a partire da Da Porto, era Pietro – si trova già in Boaistuau, e nel suo ri-traduttore Millis: «[les gardes de la ville] trouverent en fin le beaupere frere Laurens et Pierre, serviteur du deffunct Rhomeo (qui s'estoient cachez sou un estau) lesquels ils menerent aux prisons» (Boaistuau, 1977: 114); «[la ronda de la ciudad] finalmente hallaron al bueno de Lorenzo y a Pedro criado de Romeo, que se auían escondido debaxo de un ataúd, y lleuáronles a la cárcel» ([Millis Godínez], 1589: 76v).

²³ Come già succede in *Muertos vivos* (ed. Gentilli L. e Pucciarelli T., in Vega Carpio, 2018: vv. 3203-3208), *comedia* presumibilmente composta tra il 1599 e il 1602, Lope potrebbe essersi qui ispirato ad Eliodoro, al celebre episodio in cui «Teágenes y Clariquea quedaron solos en la cueva» (*La Dorotea*, in Vega Carpio, 2013³: 228, III, Escena I).

vatura narrativa d'origine, offrendoci l'immagine di un *mundo al revés*, in cui tutto sembra possibile: le nozze del decrepito Antonio, «*turpe senex miles*», con la giovane nipote Dorotea «*para hacer / que uno el mayorazgo sea, / y de su casa no salga*» (vv. 2737-2739); la sovversione cetuale con il travestimento campagnolo di Julia, Roselo e Anselmo, ma soprattutto lo sconquasso della «*máquina celeste*» (v. 2875), provocato dal risuonare della voce di Julia da un apparente oltretomba²⁴, espediente mirabile a cui il drammaturgo affida la catarsi comica, viatico per l'epilogo nuziale e per il ristabilimento dell'armonico equilibrio, mediante la riappacificazione delle due famiglie in lotta.

Tra le varianti radicali introdotte dal Fénix nel suo telaio compositivo vanno inoltre ascritte quelle modificazioni atte a limare certune licenziosità bandelliane, ma anche a sfumare le forti implicazioni moralistiche introdotte da quasi tutti gli adattatori²⁵ – Centorio e Ulloa in Italia, Boaištuau in Francia e Millis in Spagna –, grazie soprattutto all'aggiunta dei sensi morali²⁶. Molte erano infatti le insidie nascoste nella celebre novella a cominciare dal desiderio della carne, attrazione che travolge gli incauti amanti, spingendoli a sotterfugi, al ribaltamento della confessione in espediente ingannatorio²⁷, al ricorso al matrimonio clandestino²⁸ e all'aiuto di

²⁴ «ANTONIO. Hija, ¿adónde estás? ¿Qué quieres? // JULIA. Padre, pues del otro mundo / vengo a hablarte; escucha, atiende...» (L. de Vega, *Castelvines y Monteses*: Jornada III, vv. 2889-2890).

²⁵ Si veda al riguardo lo stimolante contributo di Rabell (2003: 49-68).

²⁶ La celebrazione della sacralità del casto e santo matrimonio è l'obiettivo perseguito da Centorio nel senso morale che corredda la novella II, 1 (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 1r): «Felice quell'amore, che con santi pensieri, honesti modi, e casto animo, cerca di condursi [...] Ma infelice è poi quell'altro [...] [fondato sui] dilette degli amanti e del mondo». Similmente Boaištuau ammoniva i lettori in merito ai pericoli di una passione sregolata (Boaištuau, 1977: 61-62): «il [ardent amour] mine et consomme si bien peu à peu les vertuz et facultez naturelles que l'esprit succombant au faiz quite la place à la vie». Il concetto è poi ripreso da Millis ([Millis Godínez] 1589: 39r-v): «si este [el encendido amor] se apodera una vez en algún sujeto generoso [...] mina y consume de tal manera las potencias naturales, que sujetando el ánimo da lugar a la vida».

²⁷ L'uso improprio del sacramento era polemicamente colto anche dal puritano Arthur Brooke nella sua «Avvertenza al Lettore»: «And to this ende (good Reader) is this tragicall matter written, to describe vnto thee a couple of vnfortunate louers, thralling themselues to vn honest desire; neglecting the authoritie and aduise of parents and frendes; [...] vsyng auricular confession (the kay of whoredome and treason) for furtherance of theyr purpose; abusyng the honorable name of lawfull marriage, to cloke the shame of stolne contractes» (Brooke, 1652: «To the Reader»).

²⁸ In merito ai provvedimenti emanati dal Concilio di Trento per limitare la diffusione dei matrimoni clandestini, avvertiti come inaccettabile forma di disubbidienza all'autorità genitoriale e all'istituzione ecclesiastica, mi limiterò a segnalare solo alcuni studi di particolare rilevanza: Arellano, Usunáriz (2005); Candau Chacón (2006); Boudou (2011).

un frate che, con i suoi saperi – «distillatore d'erbe e d'altre cose»²⁹ – aveva più del mago³⁰ che dell'uomo di Chiesa. Lope si mostra maestro nel dribblare ogni ostacolo, affidando ad un dettagliato resoconto di Roselo all'amico Anselmo (*romance e-o* vv. 1140-1238) la ricostruzione dell'accaduto, evitando così di dare concretezza scenica sia alla celebrazione dell'unione clandestina all'interno del confessionale³¹ sia alla deflorazione di Julieta la prima notte di nozze. La concisa risposta di Roselo alla domanda postagli dal compagno – «ANSELMO. ¿Luego ya / en la posesión te ha puesto? / ROSELO. Pues si ya estamos casados, / ¿quién nos obliga a respeto?» (vv. 1221-1224) –, oltre a rinviare all'*unio sexualis* come a un mero assolvimento del debito coniugale, sterilizza, depotenzia il ricordo tanto della travolgente passionalità del vigoroso Romeo bandelliano³², quanto del metaforismo bellico, la *pugna amoris*, a cui invece fanno ampio ricorso sia Boaistuau³³ sia Millis. Meritevole di nota resta il dettaglio, presente sia nella versione francese sia in quella castigliana di questa *historia trágica*, del particolare abbigliamento di Giulietta la notte dell'assalto d'amore: la fanciulla, infatti, «pour toute pareure» indossava un «couvre-chef»³⁴, una «toca» ([Millis Godínez], 1589: 52r), un leggiadro copricapo, indulgente contravvenzione a quella *pruderie* che informa entrambi i rimaneggiamenti controriformistici ogni qualvolta si tratti di narrare il piacere.

4. Voglio concludere questa mia breve rivisitazione della mappa della memoria, di quell'*arrière-plan* intertestuale su cui Lope può aver pog-

²⁹ M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco (2017: 108).

³⁰ Per quel che riguarda la censura inquisitoriale e i rigidi controlli esercitati sui trattati di farmacopea e botanica si veda Steies (2018).

³¹ Il dettaglio della celebrazione del matrimonio nel confessionale (cfr. M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 98) si trovava già in Da Porto: «Et essendo la Quaresima, la giovane un giorno fingendo di volersi confessare, al monasterio di santo Francesco andata, et in uno di que' confessori che tali frati usano, entra, fece frate Lorenzo dimandare. Il quale [...] insieme con Romeo nel medesimo confessore entrato e serrato l'uscio, una lama di ferro tutta forata, che tra la giovane et essi era, levata, disse a lei [...]» (L. Da Porto, *Historia novellamente ritrovata*, in Perocco, 2017: 56). Vale la pena ricordare come il mobile del confessionale fosse stato introdotto proprio a Verona dal vescovo pastore Gian Matteo Giberti, a partire da una tavoletta divisoria detta il *confessorium*, al fine di evitare contatti impropri e scandali: cfr. Fasano (1989: cxxvi, I volume); Blanco (2000: 98-102).

³² «Cominciarono poi a baciarsi l'un l'altro con infinito diletto ed indicibil gioia di tutte due le parti. Ritiratasi poi in uno dei canti del giardino, quivi sovra certa banca che ci era, amorosamente insieme giacendo, consumarono il santo matrimonio. Ed essendo Romeo giovine di forte nerbo e molto innamorato, più e più volte a diletto con la sua bella sposa si ridusse» (M. Bandello, *La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 99).

³³ «Rhomeo, rompant les saints liens de virginité, print possession de la place, laquelle n'avoit encores esté assiegée» (Boaistuau, 1977: 81-82).

³⁴ «Julliette de sa part, pour toute pareure, seulement de son couvrechef s'estoit coiffée de nuit» (Boaistuau, 1997: 80).

giato il suo *repêchage* della novella italiana, con alcune osservazioni relative al momento del primo incontro tra Giulietta e Romeo, in occasione della festa di carnevale tenutasi in casa Cappelletti, sequenza ideata inizialmente da Luigi Da Porto, ma poi ripresa in tutte le riscritture qui considerate, e che dà pienamente il polso delle strategie di ‘occupazione’ del testo poste in atto dal Fénix. Nella sua messa in teatro, la scena del ballo del torchio o della torcia, in cui la Giulietta daporitana e poi bandelliana appariva stretta tra Marcuccio il guercio dalla mano fredda e Romeo dalla mano calda³⁵, si trasforma in una sorta di canto celebrativo dell’*ingenium* femminile, della sagacia ed intraprendenza della sua Julia. La giovinetta, seduta tra il fascinosa Roselo e il detestato cugino Otavio, parla apparentemente con quest’ultimo, mentre nel contempo «da la mano al otro», così come segnala la *acotación*: «Adviértase que Julia hable con Otavio, pero la intención y señas sean con Roselo, y él lo mismo, pero Otavio piense que es por él» (v. 371+). Leggiamo il frammento:

JULIA	El que las espaldas vuelve, a su enemigo se rinde.	375
OTAVIO	Cuando tú me las volvías, y a mi enemigo la cara, no era mucho que pensara Julia que me aborrecías.	
JULIA	Aborrécote de modo que todo por ti lo dejo.	380
OTAVIO	Señora, ya no me quejo.	
ROSELO	Bien por mí lo dice todo. [.....]	
JULIA	Si aquí me dieran lugar, tú vieras mi atrevimiento.	
OTAVIO	¡Bien haya mi pensamiento!	
ROSELO	¿Hay tal manera de hablar?	395
JULIA	Grande es la fuerza de amor.	
OTAVIO	¡Tanto bien, tras tal desprecio!	
ROSELO	Habla conmigo, y el necio piensa que le da favor. (L. de Vega, <i>Castelvines y Monteses</i> : Jornada I, vv. 374-399).	

³⁵ Così scriveva il Bandello (*La sfortunata morte*, in Perocco, 2017: 91-92): «Restava Giulietta in mezzo a Romeo e a uno chiamato Marcuccio il guercio [...] Aveva poi sempre il verno e la state e da tutti i tempi le mani via più fredde e più gelate che un freddissimo ghiaccio alpino; [...] Giulietta, che da la sinistra aveva Romeo e Marcuccio da la destra, come da l’amante si senti pigliar per mano, [...] con tremante voce gli disse: “Benedetta sia la venuta vostra a lato a me! [...] che mes-ser Marcuccio già buona pezza con il gelo de la sua fredda mano tutta m’agghiaccia, e voi, [...] con la dilicata mano vostra mi scaldate”».

Orbene, due sono gli elementi su cui fa perno questa scena ingannevole, fondata sull'azzardo, sul bluff, frutto della pura inventiva lopiana: da una parte il dire a mezze parole, dall'altra il gesto espressivo dell'incontro delle due mani. Nella ripresa operata dal Fénix il tradizionale motivo petrarchesco dell'alternanza di fuoco (la mano di Romeo) e gelo (la mano di Marcuccio), dittologia antitetica simbolo dell'amore e del disamore, diventa calcolato segno corporeo, vettore del desiderio. La mano, che Julia porge nascostamente al bel Castelvín, designa per sineddoche la consegna di sé, la promessa di futuri scambi amorosi: «questo stringer di mano – affermava Giovanni Bonifacio nella sua *L'arte de' cenni* (1616) – è anco amoroso contrasegno che accenna desiderio di stringersi totalmente insieme» (Bonifacio, 1616: 310). Ancor più sorprendente è la capacità della ragazza di accompagnare l'azione con la parola, accentuando la funzione del gesto e dando così espressione all'inesprimibile. Scivolando tra gli impicci, Julia dà infatti avvio ad una conversazione bidirezionale, ad un discorso nascosto sotto il discorso, attraverso un impervio esercizio di menzogna e di non menzogna. A ragione Torres Nebrera sostiene che questo «diálogo a tres bandas es un prodigio de finura humorística» (Torres Nebrera, 2010: 365); sovrastato dalla disinvoltata intelligenza, dall'ottimo inganno di Julia, Otavio si trasforma in *objet ridicule*, in parainfo inconsapevole, come acutamente rileverà Celia: «Cuánto sabe una mujer: / – il complimento è ovviamente riferito alla sua padroncina – del mismo competidor / se vale para el favor / que, a quien ama, quiere hacer» (vv. 871-874).

Il gustoso siparietto³⁶, tuttavia, non ci offre solo conferme dell'abilità di Lope nell'affrancarsi dal già detto, o meglio dal già scritto, ma testimonia anche della sua capacità di proporsi a sua volta come modello, come mediatore di materiale teatrabile. Una ripresa della *tromperie*, dell'ingegnoso inganno finalistico si ritroverà infatti in Molière, e più precisamente nella sua *Scuola dei mariti*, seconda giornata del 'ciclo delle corna'³⁷. In questa *petite pièce* del 1661, ritroviamo in effetti tan-

³⁶ Un antecedente della spiritosa invenzione si trova già in *Los bandos de Sena*, *pieza* che Lope compone tra il 1597 e il 1603 e che spesso è associata a *Castelvines y Monteses*, in quanto secondo taluni studiosi potrebbe condividere la medesima fonte bandelliana (cfr. Doménech Rico, 2000: 155). In realtà, al di là del motivo della cruenta inimicizia tra due famiglie rivali, *Los bandos* trae spunto da un'altra novella del domenicano – la numero 49 della *Prima parte* (*Anselmo Salimbene magnificamente operando libera il suo nemico da la morte e la sorella di quello prende per moglie*) –; con *Castelvines* ha in comune, invece, l'intraprendenza femminile: Teodora, audace fanciulla *en travesti*, dà infatti il meglio di sé proprio nei toccanti *requiebros a la mano* (vv. 1273-1309), indirizzati ad una giovane, ignara della sua vera identità sessuale. Cfr. Gentilli (2019).

³⁷ Sul debito contratto in questa circostanza da Molière con un'altra *pièce* lopiana, ovvero con *La discreta enamorada*, ispirata a sua volta alla III novella della terza giornata del *Decamerone*, si veda Gentilli (2016).

to il *parler à demi-mot*³⁸, il gusto per l'equivoco e il doppio senso, di cui è maestra Isabelle, quanto il congiungimento ascoso delle mani tra costei e il suo amante Valère, il tutto alle spalle di Sganarelle, presuntuoso personaggio che, ad onta dei suoi anni, crede di godere dei favori della giovane, quando è invece da lei amaramente beffato:

ISABELLE Oui, je veux bien qu'on sache, et j'en dois être crue, 735
 Que le sort offre ici deux objets à ma vue
 Qui, m'inspirant pour eux différents sentiments,
 De mon coeur agité font tous les mouvements.
 L'un, par un juste choix où l'honneur m'intéresse,
 A toute mon estime et toute ma tendresse; 740
 Et l'autre, pour le prix de son affection,
 A toute ma colère et mon aversion,
 La présence de l'un m'est agréable et chère,
 J'en reçois dans mon âme une allégresse entière,
 Et l'autre par sa vue inspire dans mon coeur 745
 De secrets mouvements, et de haine et d'horreur.

 Mais en l'état où sont mes destinées,
 De telles libertés doivent m'être données; 760
 Et je puis sans rougir faire un aveu si doux
 À celui que déjà je regarde en époux.

SGANARELLE Oui, ma pauvre fanfan, pouponne de mon âme.
 ISABELLE Qu'il songe donc, de grâce, à me prouver sa flamme.
 SGANARELLE Oui, tiens, baise ma main. 765
 (Molière, *L'École des maris*, II, ix, vv. 735-765)

Secondo una consolidata tradizione scenica, era proprio su questa battuta che Isabelle doveva cingere con le braccia Sganarelle, mentre, nel contempo, porgeva la mano a Valère che gliela baciava. Il fatto che si trattasse della sequenza *clou* della *bagatelle*³⁹ è riconfermato dalla scelta di inserire, fin dalla prima edizione del 1661, un'incisione raffigurante tanto il baciamento quanto l'affettuosa stretta tra la fanciulla ed il suo tutore babbione⁴⁰ (Fig. 1).

³⁸ «Deux coeurs qui s'aiment doivent s'entendre à demi-mot»: l'affermazione si trova nella missiva scritta da Isabelle a Valère (Acte II, v. 524+), per convincerlo a sottrarla a delle nozze a lei insopportabili. Tutte le citazioni provengono da Molière (1996).

³⁹ Dell'importanza di questo *coup de théâtre* si occupava già Riccoboni (1736: 164).

⁴⁰ «Édition originale: Paris, 1661, achevée d'imprimer le 20 août; in-12. [...] Une estampe y a été jointe, représentant le jeu de scène du second acte [...]: "Elle fait semblant d'embrasser Sganarelle, et donne sa main à Valère"» (Despois, Mesnard, 1893: 6).



Figura 1. *L'École des maris*. Palais-Royal, 24 juin 1661. Gravure de François Chauveau. Frontispice pour l'édition de 1661.

Orbene, concludendo: la sbrigliata libertà con cui Molière tesaurizzava ogni prestito, la sua propulsione inventiva ci riportano, in una sorta di quadratura del cerchio, a Lope e al suo incomparabile fiuto per accogliere le migliori storie che transitavano per il suo *taller*, trasformandole e riplasmandole. Il caso delle vicende di Romeo e Giulietta costituisce un esempio paradigmatico. Consapevole del potere attrattivo di questa novella bandelliana di peripezia amorosa, già celebrata da Juan Lorenzo Palmireno in quanto storia «suave», atta ad allietare i piaceri postprandiali⁴¹, il

⁴¹ «En uerano luego se duermen, pero en inuierno podrá ser mouerse conuersación al fuego. Dexa un rato essa gravedad estoica, cuéntales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de Don Ioan de Mendoza y la Duquesa, o la de Rhomeo y Iulietta en Verona, la de Edoardo y Elips, Condesa de Salberique. Están en francés, son muy suaues, durará de contar cada una media hora, sin que se fatiguen los oydores, si tú guardas los affectos. Llámase el librico *Les Histoyres Tragiques*» (Palmireno, 1573: 80-81). I tre racconti citati dall'aragonese corrispon-

Fénix, astenendosi da tutte quelle infiorettature moralistiche così care invece ai compilatori italiani e francesi, si impadronisce di questo soggetto metamorfico, affrancandolo dall'epilogo luttuoso e da qualsivoglia effetto terrifico, regalandoci al suo posto una commedia di intrigo, celebrativa della disinvolta intelligenza femminile, dalla forte *vis comica* e dalla effervescente levità di tocco.

Riferimenti bibliografici

- Arellano I., Usunáriz J. M. (eds.) (2005), *El matrimonio en Europa y el Mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid.
- [Bandello M.] (1554), *La seconda parte de le Novelle del Bandello* (II,9), Busdrago, Lucca.
- [Bandello M.] (1560), *Secondo volume delle novelle del Bandello, nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal Signor Ascanio Centorio degli Ortensi a ciascuna novella fatti*, Giovanni Antonio degli Antonii, Milano.
- Blanco A. (2000), *Historia del confesonario. Razones antropológicas y teológicas de su uso*, Rialp, Madrid.
- Boaistuau P. (1559), *Histoires Tragiques extraictes des Oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise, par ... surnommé Launay, natif de Bretagne*, Vincent Sertenas, Paris.
- Boaistuau P. (1977), *Histoires Tragiques*, Carr R. A. (éd.), Honoré Champion, Paris.
- Boccaccio G. (1980), *Decamerone*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino.
- Bonifacio G. (1616), *L'arte de'cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondio silentio*, Francesco Grossi, Vicenza.
- Brooke A. (1652), *The Tragicall Historye of Romeus and Iuliet, written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by...*, Richard Tottel, London.
- Boudou B. (2011), *Le mariage clandestin et la rupture du mariage dans la nouvelle de Violente et Didaco, chez Bandello et Boaistuau*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 21: 343-358.
- Brugnoli A. (2016), *D'amore, di morte e di altri poteri. La società veronese del XVI secolo di fronte alla novella di Giulietta e Romeo*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese I*, Studi Veronesi, Verona: 11-45.

dono rispettivamente alla storia VI delle *Histoires Tragiques* (1559) di Boaistuau e delle *Historias trágicas exemplares* (1589) di Vicente de Millis Godínez (= Bandello II, 44); alla storia III delle *Histoires Tragiques* di Boaistuau e delle *Historias trágicas exemplares* di Vicente de Millis Godínez (= Bandello II, 9); e ancora alla storia I delle *Histoires Tragiques* di Boaistuau e delle *Historias trágicas exemplares* di Vicente de Millis Godínez (= Bandello II, 37).

- Campanini A. (2018), «*Remettre en nouvelle forme*». *Métamorphoses et récréation du modèle dans les Histoires tragiques de Pierre Boaistuau*, in Arnould J.-C. (dir.), *Les Histoires tragiques du XVI^e siècle. Pierre Boaistuau et ses émules*, Classiques Garnier, Paris: 103-120.
- Candau Chacón M. L. (2006), *El matrimonio clandestino en el siglo XVII: entre el amor, las conveniencias y el discurso tridentino*, «Estudios de Historia de España», VIII: 175-202.
- Carrascón G. (2014), *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», XXXIII: 53-67.
- Da Porto L. [1530-1531], *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti: con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo dalla Scala*, Benedetto Bendoni, Venezia.
- De Capitani P. (2010), *La mort apparente et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI^e siècle*, «Seizième Siècle», 6: 107-125.
- Despois E., Mesnard P. (1893), *Œuvres de Molière. Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et augmentée de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, de portraits, de fac-simile, etc.*, t. XI, Librairie Hachette, Paris.
- Doménech Rico F. (2000), *Los bandos de Verona, comedia áulica*, in Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. E. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro: 151-178
- Fasano A. (a cura di) (1989), *Riforma pretridentina della diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G. M. Giberti 1525-1542*, 3 voll., Istituto per le ricerche di Storia sociale e di Storia religiosa, Vicenza.
- Gentilli L. (2016), *Storie di intrecci e intrecci di storie: Boccaccio, Lope, Molière...*, in Couderc C., Trambaioli M. (a cura di), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, «Anejos de Criticón», 21, Presses universitaires du Midi, Toulouse: 81-95.
- Gentilli L. (2019), *Los bandos de Sena: un mosaico por reconstruir*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XXV: 34-54.
- Guglielminetti M. (2000), *Amore e morte: Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto*, in Bruni F. (a cura di), «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Marsilio, Venezia: 69-83.
- Loi N. I. (2015), *Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra Histoires tragiques (1559) ed edizione milanese (1560)*, in Carrascón G., Simbolotti C. (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Accademia University Press, Torino: 350-363.
- Loi N. I. (2017), *Bandello in Italia. La tradizione delle Novelle tra XVI e XVII secolo: Centorio, Sansovino, Bonciari*. Tesi di dottorato sostenuta il 18-04-2017 presso l'Università Sorbonne Paris Cité in cotutela con l'Università degli Studi di Cagliari.

- López Rodríguez C. (2005), *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416-1446)*, Publicacions de la Universitat de València, València.
- [Millis Godínez V. de] (1589), *Historia tercera. De dos enamorados, que el vno se mató con veneno, y el otro murió de pesar de ver muerto al otro. Repártese en seys capítulos*, in *Historias Trágicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Veronés. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest. Contiénense en este libro catorze Historias notables, repartidas por capítulos*, Pedro Lasso e Juan de Millis Godínez, Salamanca.
- Molière (1996), *La scuola dei mariti*, Bajini S. (ed.), Garzanti, Milano.
- Moretti F. (1994), *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.
- Muguruza Roca I. (2016), *Las traducciones de los Novellieri en las Novelas Ejemplares: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano*, in Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, Olschki, Firenze: 91-102.
- Palmireno J. L. (1573), *El estudioso cortesano*, ex typographia Petri a Huete, Valentia.
- Perocco D. (2013), *Scrivere e riscrivere le novelle: Giulietta e Romeo da Da Porto a Bandello e Belfagor da Machiavelli a Brevio*, in "Ingegnose, sofistiche, astratte, capricciose". *La nouvelle italienne au XVI^e siècle, actes de la Journée d'études agrégatifs d'Italien*, Paris 21 octobre 2013 <<http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/326/files/2014/02/Daria-Perocco.pdf>> (2019-10-10).
- Perocco D. (2017), *La prima Giulietta. Edizione critica e commentata delle novelle Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto e di Matteo Bandello*, Franco Angeli, Milano.
- Picone M. (2002), *La morta viva: il viaggio di un tema novellistico*, in Picone M. (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, Franco Cesati, Firenze: 11-25.
- Rabell C. R. (2003), *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Tamesis, London.
- Riccoboni L. (1736), *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Pissot, Paris.
- Rodríguez-Badendyck C. (1991), *The Neglected Alternative: Shakespeare's Romeo and Juliet and Lope de Vega's Castelvines y Montesés*, in Fothergill-Payne L., Fothergill-Payne P. (eds.), *Parallel Lives. Spanish and English National Drama 1580-1680*, Bucknell University Press, Lewisburg, Associated University Presses, London: 91-107.
- Romano A. (1993), *Le storie di Giulietta e Romeo*, 2 voll., Salerno, Roma.
- Scammacca del Murgio A. (2015), *Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare*, «Artifara», 15: 185-212.
- Scamuzzi I. (2015), *Le Horas de recreación di Vicente de Millis*, in Carrascón G. (a cura di), «*In qualunque lingua sia scritta*», *Miscellanea di studi*

- sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco, Accademia University Press, Torino: 85-132.
- Scamuzzi I. (2016), *Vicente de Millis Godínez: retrato de un intelectual renacentista a partir de sus obras*, in Guicciardini L., *Horas de recreación*, Scamuzzi I. (ed.), Sial, Madrid: 29-35.
- Spaggiari B. (2009), *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italiq. Poésie Italienne de la Renaissance», XII, 2009: 173-198 <<http://italique.revues.org/232>> (2019-10-10).
- Steies M. E. (2018), *Fitoterapia y censura: Andrés Laguna, Juan de Jarava y la botánica sospechosa*, in Montes D., Lillo V., Vega M. J. (eds.), *Saberes inestables. Estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main: 345-359.
- Torres Nebrera G. (2010), “*Romeo y Julieta*” a la española: Lope, Rojas Zorrilla y otros autores, «Anuario de Estudios Filológicos», XXXIII: 361-383.
- [Vega Carpio, L. de] (1647), *Parte veintecinco perfeta y verdadera de las comedias de Lope de Vega Carpio*, viuda de Pedro Verges, Zaragoza [ed. digitale TESO teso.chadwyck.co.uk].
- Vega Carpio, L. de (2013³), *La Dorotea*, Blecua J. M. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Vega Carpio, L. de (2018), *Comedias. Parte XVII*. 2 vols., Crivellari D., Maggi E. (coord.), Gredos, Madrid.