

Cavato dal spagnolo e dal francese

INTRODUZIONE

Se mi si chiedesse di sintetizzare in due parole la trama del *Carceriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Teatro del Cocomero, Firenze, 1681), direi che non racconta altro che l'amore contrastato del principe e della principessa di due regni nemici, in cui si innesta l'espedito dello scambio di persona. Questo equivoco, o «dato di fatto falso»¹, è innescato da un poveretto (di mezzi e di comprendonio) che indossa l'armatura abbandonata dal principe e perciò si ritrova incarcerato, nientemeno che sotto la custodia di quest'ultimo, il quale diventa così carceriere «di sé medesimo».

Se a questo dramma per musica si togliessero il tempo dello sviluppo drammatico, l'abilità poetica e teatrale di Adimari, e gli affondi «affettuosi» della musica di Melani, non rimarrebbe che una storia smilza e neppure troppo avvincente, pane per i denti dei detrattori dell'opera del Seicento, che ancora continuano a pensare al melodramma post-monteverdiano come a una «cacciata dall'Eden»².

Eppure, nonostante la trama semplice e un finale più che scontato, questo dramma per musica racconta molte più storie e più mondi di quanto non paia a prima vista. Si tratta infatti di una delle numerosissime revisioni dell'*Alcaide de sí mismo* di Calderón de la Barca (1651), mediata dalla versione francese che ne diede Thomas Corneille sotto il titolo *Le geôlier de soi-mesme* (1655): nel 1681 a Firenze andò dunque in scena il risultato artistico dell'incontro di almeno tre diverse culture teatrali³.

¹ ORLANDO 1994, in *Valore del falso* 1994.

² In merito si veda FABBRI 1995, p. 132.

³ A parte la bibliografia specifica che fornirò nei vari capitoli mi pare qui opportuno indicare alcuni dei principali studi in merito all'influenza della letteratura spagnola sul teatro e sull'opera italiana del Seicento: FABBRI 1993; MURATA 1993; *Tradurre, riscrivere, mettere in scena* 1996; D'ANTUONO 1999; *Spagna e dintorni* 2000; *Calderón in Italia* 2002;

Gli esiti letterari e teatrali delle varie combinazioni di questi mondi hanno attirato l'attenzione di ispanisti, francesisti e italianisti, nonché teatrologi e musicologi, tutti accomunati dallo stesso filone di ricerca, il cui vero significato mi pare risieda nell'immagine leibniziana della "piega", così come la raccontava Gilles Deleuze. Secondo la lettura del filosofo francese «il Barocco produce pieghe di continuo [...] curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega»⁴. La complessità del mondo delle manipolazioni dei testi teatrali durante il Seicento sembra rispondere proprio a questa dinamica da origami, in cui ogni entità è in realtà la piega di qualcun'altra e a sua volta ne attiva un numero che può dirsi infinito. E così *El alcaide* di Calderón deriva dalla "piegatura" di elementi letterari e drammatici che lo precedono⁵, e allo stesso tempo genera un altissimo numero di differenti esiti teatrali, a seconda della nazione e dell'autore che si cimenta nella sua revisione. E ciò fino al *Carceriere di sé medesimo* promosso nel 1681 al Teatro del Cocomero dagli Accademici Infuocati, il quale a sua volta, come vedremo, fu punto di partenza per ulteriori manipolazioni testuali.

Il mio studio ha l'obiettivo di far luce sul processo di creazione di queste "pieghe drammaturgiche" che da Calderón arrivano fino ad Adimari, nel contesto della Firenze accademica del secondo Seicento, in un momento in cui il passaggio dal teatro di corte classico o pseudoclassico cinquecentesco a quello di ispirazione iberica era giunto a completa ma-

MARCHANTE MORALEJO 2002 e 2007; PROFETI 2003, 2004 e 2009; CARANDINI 2003; VAIPOULOS 2003; *Relazioni letterarie* 2004; TEDESCO 2003, 2006 e 2012a; *Percorsi del teatro spagnolo* 2007; ANTONUCCI 2007, 2008, 2010, 2012a e 2012b; *Norme per lo spettacolo* 2011; *Prisma di Proteo* 2012; MICHELASSI & VUELTA GARCÍA 2013; *Comedia nueva* 2016. A questa si aggiungano i testi di riferimento per lo studio della drammaturgia spagnola del Seicento e dei suoi influssi su quella europea: CIORANESCU 1983; ARELLANO 1995; PROFETI 1996a e 1998; *Percorsi europei* 1997; *Comedia española* 1999; *Otro Lope* 2000; e i principali lavori sulla coeva drammaturgia francese e in particolar modo sugli influssi spagnoli e la produzione di Thomas Corneille: REYNIER 1892; MARTINENCHE 1900; LANCASTER 1929-1945; COLLINS 1966; SCHERER 1986; PAVESIO 2000, 2001, 2004 e 2007; CORNEILLE 2006; LE CHEVALIER 2012.

⁴ DELEUZE 2004, p. 5.

⁵ Per le connessioni tra *El alcaide* e i testi teatrali precedenti si veda VEGA GARCÍA-LUENGOS 2010.

turazione, e gli allestimenti di opere alla veneziana per mano di accademie locali o compagnie itineranti di professionisti erano ormai abitudini ben consolidate ⁶.

Provare ad afferrare *in toto* i perché delle manipolazioni che dall'*Alcaïde* conducono al *Carceriere* risulta però quasi impossibile, e, benché nel mio lavoro abbia percorso i tre drammi in lungo e in largo alla ricerca di analogie, incoerenze, riverberazioni, cesure e «violenze» ⁷, mi è chiaro che, se agli elementi puramente letterari e drammatici dovessi aggiungere i parametri del tempo e della spettacolarizzazione, il confronto tra i tre testi non sarebbe più praticabile, visto e considerato che il *Carceriere*, in quanto melodramma, è legato allo scorrere di quello che Carl Dahlhaus ha giustamente riconosciuto essere un «tempo discontinuo» ⁸.

Inoltre, se è vero che in questa «transmodalizzazione intermodale» ⁹, nel passaggio da commedia a libretto, assistiamo al tempo stesso a un generale impoverimento, a una «scarnificazione» del testo spagnolo da un punto di vista letterario e simbolico ¹⁰, ma anche all'evidente ispessimento delle sue possibilità comunicative grazie all'intervento del dato musicale, poco è bastato perché mi venisse il dubbio su quali fossero gli elementi drammaturgici da prendere in considerazione per un'efficace analisi comparatistica. A cosa si poteva e a cosa non si poteva rinunciare nel processo di trasformazione di un testo per il teatro di parola in libretto? A cosa sopperiva la musica e quali erano invece le caratteristiche che il testo non poteva perdere?

Nel mio lavoro ho tentato di rispondere a queste domande, attraverso l'organizzazione del materiale in due *Parti*. Nella prima propongo un affondo storico da cui emergono la scelta degli Accademici Infuocati di mettere in scena un libretto basato sul *Geôlier* di Corneille, l'assoldamento dei due autori (Adimari e Melani) e le informazioni legate alla *première*. Questa parte contiene anche una sezione dal taglio più anali-

⁶ MICHELASSI & VUELTA GARCÍA 2013.

⁷ PROFETI 1996b, p. 130.

⁸ DAHLHAUS 1986.

⁹ GENETTE 1997, *passim*; a proposito si veda anche VAIPOULOS 2003, pp. 65-68.

¹⁰ Si vedano i lavori di Maria Grazia Profeti, soprattutto PROFETI 1993 e l'introduzione a VEGA CARPIO 1999.

INTRODUZIONE

tico e comparatistico, in cui ripercorro l'intero libretto da cima a fondo attraverso un processo di confronto puntuale fra le strutture dei tre testi e le tecniche drammaturgiche dei loro autori. Nella *Seconda Parte* del volume fornisco invece l'edizione critica del libretto del 1681 e tre appendici in cui sintetizzo la vita di Adimari (*Appendice 1*), mostro gli esiti drammatici dell'*Alcaide de sí mismo* di Calderón nei secoli XVII e XVIII (*Appendice 2*), e offro un confronto sinottico del contenuto drammatico (scartato da Adimari) della *jornada* III dell'*Alcaide* e degli *actes* IV e V del *Geôlier* (*Appendice 3*).