

KATERINA VAIPOULOS

IL MODELLO TEATRALE SPAGNOLO IN ITALIA: L'UNITÀ DI TEMPO IN UN PROLOGO DI POMPEO SARNELLI (1649-1724)

Università degli Studi di Udine

Riassunto

Tra i paratesti che accompagnano gli adattamenti italiani seicenteschi del teatro spagnolo del Secolo d'Oro, figura un prologo di Pompeo Sarnelli che desta attenzione per il suo modo di inserirsi nella polemica sul rispetto dell'unità di tempo. È nostra intenzione riflettere su di essa a partire dall'apparente contraddizione di Sarnelli, il quale loda contemporaneamente il modello della *comedia nueva* e uno dei più noti rimproveri contro di essa, ovvero il capitolo I, 48 del *Quijote*.

Parole chiave: illusione scenica, verosimiglianza, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Carlo Celano

Abstract

The Spanish theatrical model in Italy: the unity of time in a prologue by Pompeo Sarnelli (1649-1724)

*Among the paratexts that introduce the seventeenth-century Italian adaptations of the Spanish theater of the Golden Age, there is a prologue by Pompeo Sarnelli which draws attention for its way of entering the controversy on respect for the unity of time. We will reflect on it, starting from the apparent contradiction of Sarnelli, who simultaneously praises the model of the *comedia nueva* and one of the most well-known reproaches against it, namely chapter I, 48 of the *Quijote*.*

keywords: scenic illusion, verisimilitude, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Carlo Celano

1. La lettera “A chi è desideroso di sapere” di Pompeo Sarnelli

Il testo da cui prende le mosse questa riflessione sull'unità di tempo e sulla ricezione italiana del modello teatrale spagnolo seicentesco è un breve saggio dell'erudito Pompeo Sarnelli¹ che appare in apertura di alcune edizioni del 1676 dei testi teatrali di Carlo Celano². Entrambi gli scrittori furono protagonisti dello scenario intellettuale napoletano del tardo Seicento ed erano legati fra loro da un rapporto diretto di amicizia e collaborazione. Condivisero anche la passione per il patrimonio storico-artistico della città di Napoli, al quale entrambi dedicarono la propria opera più conosciuta: *Guida de' Forestieri*, pubblicata dal Sarnelli nel 1685, e *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, che Celano dette alle stampe nel 1692. Negli anni Settanta, mentre lavorava per il libraio-editore Antonio Bulifon, Sarnelli redasse un saggio sull'attività teatrale di Carlo Celano, che, con lo pseudonimo di Ettore Calcolona (o Calcolone), stava riscuotendo un buon successo in qualità di commediografo e librettista nel quadro del teatro italo-spagnolo fiorente nella Napoli del secolo XVII³. Già dopo i primi decenni del Settecento questo successo si estinse, tanto che Celano divenne una delle figure più prese di mira dalla reazione 'antisecentista' di Andrea Belvedere e di Niccolò Amenta e da allora la sua produzione teatrale cadde vittima del pregiudizio contro la letteratura e il teatro che avevano accolto la nefasta influenza spagnoleggiante, viziandone lo studio fino alla fine del Novecento⁴. Tuttavia, fra i suoi contem-

1 Sarnelli nacque in Puglia nel 1649 e si trasferì a Napoli intorno al 1665 per studiare giurisprudenza; qui iniziò a collaborare con il libraio-editore Antonio Bulifon, prima quale correttore di stamperia e poi anche come esperto e consigliere. Dal 1669 iniziò anche la carriera ecclesiastica che lo portò a diventare vescovo di Bisceglie, dal 1692 fino alla morte, avvenuta nel 1724. Dell'attività editoriale-letteraria esercitata in gioventù restano vari scritti che il Bulifon pubblicava col proprio nome, un'edizione del *Cunto de li cunti* (1674) di Basile e la *Guida de' forestieri*. Nel 1684 pubblicò un libro di racconti in dialetto napoletano intitolato *La Posillecheata*. Cfr. Enciclopedia Treccani, s. v. Sarnelli, Pompeo.

2 La bibliografia su Carlo Celano (1625-1693) è ormai abbastanza cospicua, perciò rimando a Vaiopoulos (2003: 7-14 e 71-74) per i riferimenti bibliografici fino al 2003 e a Marcello (2017, 2019a, 2019b, 2020°, 2020b) per una bibliografia più aggiornata.

3 Per quanto riguarda la ricezione italiana della *comedia nueva* esiste ormai un'abbondante bibliografia per la quale rimando a Antonucci, Tedesco (2016), Graziani, Vuelta García (2016), Graziani, Vuelta García (2018), Antonucci, Vuelta García (2020). Sul caso di Celano cfr. Vaiopoulos, 2003 e Marcello, 2017, 2019a, 2019b, 2020a e 2020b.

4 Ricordiamo le ricerche pionieristiche di Maria Grazia Profeti a cui si deve l'apertura di questa linea di ricerca, volta ad una rivalutazione dell'influenza della *comedia nueva* nei teatri seicenteschi italiani. I primi frutti di quegli studi furono raccolti nella collana “Commedia aurea spagnola e

poranei, Celano godette di una certa popolarità, come dimostrano le notizie di numerose rappresentazioni e la sua fortuna editoriale nei maggiori centri italiani di stampa teatrale, oltre ai testi prologali che amici ed editori anteposero alle sue opere per la scena, in cui si dà contezza delle richieste del pubblico e dei lettori e della ricerca dei manoscritti autografi che lo scrittore era solito abbandonare nelle mani degli attori (Vaiopoulos 2003: 7-14). La rapidità del passaggio dal trionfo al declino è un fenomeno che può essere in parte spiegato nel contesto del celere mutare dell'atteggiamento verso i precetti classicisti, dato che il successo del Celano si colloca in un'epoca di dibattito, in cui la deviazione rispetto alle norme crea sconcerto ma anche curiosità e interesse, mentre il rifiuto rientra a pieno titolo nella riscossa classicista settecentesca.

Nell'epoca del dibattito si colloca anche la lettera-prologo "A chi è desideroso di sapere" di Sarnelli, probabilmente il testo coevo più acuto ed efficace sull'attività teatrale del Celano, che si può leggere in apertura in alcuni esemplari di tre dei quattro testi teatrali pubblicati dal Bulifon nel 1676: *Chi trionfa morendo, ovvero San Casimiro*, *La forza della fedeltà* e *La pietà trionfante, ovvero l'empietà domata* (Vaiopoulos 2003: 80-81, 98-100 e 111-12). Probabilmente Sarnelli la redasse insieme alla dedica al cardinale Caracciolo che appare in *La pietà trionfante*, tuttavia, negli esemplari conservati, la lettera-prologo fu aggiunta *a posteriori*, come si deduce dal fatto che presenta una carta di tipo differente, segnature diverse e numeri di pagina non corrispondenti alla normale sequenza. L'ipotesi che essa risalga a una data prossima al 1676 è confermata dal fatto che citi soltanto gli otto titoli del Celano che erano in circolazione prima di quella data⁵, di cui cinque sono stati collegati dalla critica a modelli spagnoli: *Non è padre essendo re*, da *No hay ser padre siendo rey* di Rojas Zorrilla (Vaiopoulos 2007); *Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia*, da *Obligados y ofendidos* del medesimo autore (Marcello 2010); *Proteggere l'inimico*, da *Amparar al enemigo* di Antonio de Solís (Mar-

pubblico italiano" della casa editrice Alinea di Firenze.

5 Le opere successive, non citate da Sarnelli, con le rispettive fonti individuate, sono: *Chi tutto vuol tutto perde ovvero l'Armante, Il cielo in terra per la nascita del Redentore, Come dispone il cielo ovvero la forza del sangue* (*El mayorazgo dudoso* di Lope; Marchante 2007: 194-210), *Con le borasche in porto, ovvero la zingaretta di Madrid* (dalla fusione di *La gitanilla* e *La ilustre fregona*, due delle *Novelas ejemplares* di Cervantes; Vaiopoulos 2003), *Il consigliere del suo proprio male* (*La fuerza lastimosa*; Marchante 2007: 240-50; Trecca 2016), *I disonori che onorano ovvero la molinarella* (*La quinta de Florencia* di Lope; Marcello 2019a: 134), *L'infanta villana* (*La cortesana en la sierra* di Lope; Marcello 2020b), *Gli inganni fedeli, Negli sdegni gli amori ovvero la carboniera* (*La carbonera* di Lope; Magnaghi 2015; Marcello 2019a: 134), *Nelle cautele i danni* (*La hermosura aborrecida* di Lope; Marchante 2003; Gallo 2007), *La sofferenza coronata* (*Los tres diamantes* di Lope; Marcello 2017), *Sopra l'ingannator cade l'inganno* (*El gallardo catalán* di Lope; Marchante 2007: 164-81).

chante 1996); *L'ardito vergognoso*, da *El vergonzoso en palacio* di Tirso de Molina (Marcello 2019b e 2020); *La forza della fedeltà*, da *A un tiempo rey y vasallo* di Manuel Antonio Vargas, Luis de Belmonte e un anonimo (Marchante 2007: 46); infine, *La pietà trionfante*, secondo Marcello (2017: 55), deriverebbe da un modello francese tradotto in italiano, mentre non sono stati ancora associati eventuali ipotesti spagnoli a *Dall'amore l'ardire* e *Chi trionfa morendo*.

Sarnelli dedica la prima parte di “A chi è desideroso di sapere” al racconto delle difficoltà nel reperimento dei testi teatrali del Celano e all’enumerazione delle sue qualità umane e intellettuali, per poi passare a commentare il problema dell’unità di tempo in senso generale. Di fatto, le sue prime osservazioni sul tema non riguardano le opere dell’amico, bensì la precettistica e l’uso dell’epoca:

Osserverai principalmente esser vana l’opinione di quelli i quali, poco intesi del costume greco, vogliono che la comedia debbia contenere attioni, le quali possano solamente avvenire in una sola giornata, fondati nel male inteso testo aristotelico nel capo 5 della sua Poetica [...]; se un atto, che tanto è la comedia della quale parla Aristotile, deve essere una giornata, la comedia nostra quanti atti è, tante giornate può includere. E che ciò sia vero, è stato prima di me considerato dalli poeti spagnuoli, i quali non dividono le loro comedie in atti, ma in giornate (Sarnelli 1976a).

Con queste affermazioni, Sarnelli si inserisce in un dibattito che già da quasi due secoli vedeva confrontarsi i commentatori di Aristotele, con posizioni che andavano dall’interpretazione più stretta e letterale delle sue parole, alla necessità di oltrepassare i vincoli della teoria classica e sperimentare, passando per un ampio ventaglio di opinioni intermedie, oscillanti soprattutto per quanto riguardava il concetto di verosimiglianza, la fiducia nel pubblico e il grado di adeguamento alla pratica scenica corrente.

Sarnelli attribuisce la strenua difesa dell’unità di tempo a coloro che sono “poco intesi del costume greco”, e nega che la si possa far risalire direttamente ad Aristotele quanto piuttosto ad una cattiva interpretazione dei suoi precetti, da parte di chi si basa “nel male inteso testo [...] della sua Poetica”. Elogia, invece, la prassi di far coincidere il numero dei giorni in cui si sviluppa l’azione con il numero degli atti della commedia, richiamando la suddivisione in *jornadas* dei modelli spagnoli. Tuttavia, dopo aver esaltato l’elasticità spagnola, il Sarnelli torna a concentrarsi sulle commedie di Celano e le elogia esattamente per il motivo contrario, cioè per l’osservanza delle norme e soprattutto del precetto che riguarda il tempo, ancorandosi alla definizione ciceroniana della commedia come *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*:

Ma per discorrere un poco di quel che io senta delle comedie del nostro Calcolona, non istimo esservi cosa che da precetti aristotelici, o d'altro che sia, si discosti, anzi le stimo poter servire di specchio a chiunque vuol essere in simili componimenti ammirato. Che se la comedia [...] altro non è che *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, non è cosa di queste, che desiderar vi si possa, vedendosi in esse tanto rigorosamente osservato il decoro, che anco nelle facette non ha posta parola da non essere ammessa nell'orecchio de più pudici (Sarnelli 1976a).

Loda il rispetto delle unità, citando Cervantes:

La diligenza poi intorno al luoco & al tempo, nelli quali il nostro autore finge essere avvenute le favole, può essere d'esemplare ad ogni scrittore, e precisamente a quelli che fecero dire al Cervantes: “¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto, que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena de la primera jornada, y en la segunda ya hecho ombre barbado?” (Sarnelli 1976a).

Per poi continuare parafrasando interi paragrafi del capitolo I, 48 del *Quijote*:

Et oh se fossero le comedie del nostro Calcolona pervenute alle mani del *cura* di Miguel de Cervantes! Con quante lodi egli celebrato le havria, mentre tanto si lagnava di quelle del suo tempo, che [...] erano “espejos de dispartes, ejemplos de necedades”, e, quel ch'è peggio “imágenes de lascivia”. [...] Se poi nelle comedie del nostro Calcolona volete osservare l'Imitatione, non hanno, al mio parere, a chi cedere, parlandovi il re da re, il consigliere da consigliere, & il goffo da goffo, non altrimenti come in alcune, nelle quali, come segue il sovracitato spagnuolo, “el viejo” si fa comparire “valiente, y el mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán, y una princessa fregona”. [...] le comedie del gran Calcolona [...] possono servire di norma a chiunque vuol farsi honore in simili componimenti, ricevendosi da queste quanto desiava il dottissimo Cervantes, cioè che ne resti lo spettatore “alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucessos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los exemplos, ayrado contro el vicio, y enamorado de la virtud” (Sarnelli 1976a).

Così facendo, Sarnelli entra nel cuore di un'amplessima controversia, di cui ripercorriamo alcune tappe, partendo dall'Italia.

2. La polemica intorno all'unità di tempo: l'illusione scenica, la verosimiglianza e il pubblico

È noto che, dal secondo Cinquecento, i commentatori italiani⁶ del capitolo quinto della *Poetica* aristotelica avevano sviluppato un'interpretazione complessa di ciò che il filosofo afferma sulla durata della tragedia, differenziandola dall'epica: secondo Aristotele i due generi differiscono nel concetto di durata (μήκος; Aristotele 1987: 132) perché l'epica non ha limiti temporali, mentre nella tragedia si cerca di non superare un giro di sole (μίαν περίοδον ήλίου; Aristotele 1987: 132). Aristotele non specifica se il riferimento sia al tempo rappresentato o al tempo della rappresentazione, ma in altri casi usa il termine μήκος per indicare il reale svolgimento dello spettacolo, che di fatto nelle trilogie della Grecia classica era dalla mattina alla sera dello stesso giorno. Da questa constatazione i trattatisti crearono un'idea di unità di tempo che non superasse le ventiquattro ore, che divenne prescrizione fondamentale del panorama drammaturgico neo-aristotelico dagli anni 1540-1545, iniziando con i *Discorsi* di Giraldo Cinthio, il trattato di Robortello e la prima traduzione della *Poetica* in volgare fiorentino, di Bernardo Segni⁷. Poco dopo, Vincenzo Maggi, in *De Ridiculis* (1550), spiega la necessità logica dell'unità di tempo e crea quella di luogo per deduzione: se la rappresentazione si sviluppa su un palco in un arco di tempo determinato, la verosimiglianza esige, in prima istanza, che l'azione duri quanto la messa in scena e, di conseguenza, che non si verificino cambiamenti di luogo, altrimenti gli spettatori non crederebbero a ciò che vedono e il risultato sarebbe ridicolo (Spingarn 1905: 93-94). In realtà, nemmeno questa idea di verosimiglianza corrispondeva esattamente a quanto si legge nella *Poetica* aristotelica, in cui il filosofo asserisce di preferire ciò che è impossibile e verosimile a ciò che è possibile ma incredibile, consiglia di evitare rotture logiche e, nel caso in cui si inserisca un elemento me-

6 La fortuna italiana della *Poetica* iniziò con la traduzione in latino di Giorgio Valla, stampata nel 1498. Il testo greco si pubblicò per la prima volta nel 1508, nella collana *Rhetores graeci*, di Joannes Lascaris, mentre nel 1536 dette alle stampe la sua versione Alessandro Pazzi de' Medici. Nella seconda metà del Cinquecento si ha una significativa proliferazione di commenti. Cfr. Spingarn (1905: 22-23, 90-92, 330-31).

7 Nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1543) e nel *Discorso sovra il comporre le satire atte alla scena* (1548) Giraldo Cintio afferma che l'unità di tempo sia necessaria per non annoiare il pubblico. Nel 1548 Robortello ipotizza di ridurre le 24 ore a 12, cioè la durata della luce solare, mentre l'anno seguente il Segni si schiera a favore delle 24 ore del giorno naturale, in modo da includere anche la notte, il momento più verosimile per gli accadimenti legati al buio. Cfr. Spingarn (1905: 90-92), il quale afferma che "nel 1613, il Beni poteva citare tredici opinioni differenti" a proposito dell'unità di tempo.

raviglioso, di farlo in maniera plausibile, in modo tale che possa essere accettato nonostante l'assurdità (Aristotele 1987: 209). Tuttavia, la sfiducia nel pubblico e nelle sue capacità di cogliere l'illusione scenica orientò alcuni trattatisti verso questo eccesso di realismo che dette all'unità di tempo la sua forma definitiva e imprescindibile. È il caso di Giulio Cesare Scaligero che, in *Poetices libri septem* (1561), difende l'urgenza di immaginare e disporre i fatti in modo che durata, luogo e azione corrispondano a quelli della rappresentazione stessa, e riproducano le vere condizioni della vita (Spingarn 1905: 94-96; Weinberg 2003: 133-34). E ancor più di Ludovico Castelvetro, che nella sua *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570 e 1576) riflette sulle differenze fra poesia drammatica e poesia narrativa, e ritiene esclusivo appannaggio di quest'ultima – che si esprime solo attraverso le parole – la possibilità di presentare l'azione muovendosi nel tempo e nello spazio; invece, i generi teatrali non godrebbero della stessa libertà a causa delle leggi fisiche del palco e della presenza degli spettatori (Spingarn 1905: 96-99; Weinberg 2003: 180-84, 200-02). Ancora una volta, le restrizioni vengono a coincidere con i limiti sensoriali del pubblico, giudicato incapace di accettare una libertà spazio-temporale fittizia e illusoria, dal momento che con i propri sensi percepisce un solo luogo e un breve lasso di tempo).

Un altro dei punti fermi della polemica ebbe a che vedere con il collegamento tra l'infrazione dell'unità di tempo e l'ignoranza del drammaturgo, probabilmente a partire da quanto affermato dal Trissino nella sua *Poetica* (1529 e 1563), nella quale definì “indotti poeti” coloro che non rispettavano questa norma, considerata come un elemento che distingueva “l'artista drammatico dall'inesperto compilatore” (Spingarn 1905: 92). Si accentuò, così, la discrepanza fra la teoria colta e la prassi della gente di teatro che si lasciava guidare dal successo scenico, e nello sviluppo della polemica questa divergenza si andò ampliando via via che si introducevano altre novità, come la commistione dei generi: prima, l'*Aminta* (1573) del Tasso ed il *Pastor fido* (1590) del Guarini portarono alla ribalta la questione del “terzo genere”, cioè la messa in scena di opere che fondevano elementi comici e tragici, poi, all'inizio del Seicento, il melodramma – genere ibrido di per sé, e noto per infrangere l'unità di tempo – fece esplodere la controversia.

Da questo momento in avanti, nell'evoluzione seicentesca del dibattito si tende ad associare il rispetto dell'unità di tempo con ciò che è antico, teorico e prescrittivo, e la sua violazione con la modernità, la prassi e l'influsso spagnolo. Di fatto, nel 1611 si pubblica a Milano *El arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega, poi editato con commento nel 1668⁸, e citato come punto di riferimento

8 Il discorso di Lope fu pubblicato a Milano, con le *Rimas* di Lope, da Geronimo Bordón. Nel

della modernità spagnola fino alla fine del secolo, quando Andrea Perrucci dà alle stampe *Dell'Arte rappresentativa* (1699). Nel suo discorso-trattato, che a Madrid era stato pubblicato nel 1609, Lope sostiene l'idea di infrangere l'unità di tempo in modo programmatico, sistematico e consapevole: “No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles” (vv. 188-89; Vega 1999: 60), e sottolinea la possibilità di allontanarsi dalla prescrizione ogni volta che lo si ritiene necessario, senza curarsi di chi si offende per questo:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar algunos años,
 que éstos podrá poner en las distancias
 de los dos actos, o si fuere fuerza
 hacer algún camino una figura;
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
 pero...;no vaya a verlas quien se ofende!
 (vv. 193-200, Vega 1999: 60)

Per poi ironizzare sull'affanno di condensazione temporale e concludere con la consueta rima *gusto-justo* a ribadire la rilevanza del destinatario:

¡Oh, cuántos deste tiempo se hacen cruces
 de ver que han de pasar años en cosa
 que un día artificial tuvo de término,
 que aun no quisieron darle el matemático!
 Porque, considerando que la cólera
 de un español sentado no se templa
 si no le representan en dos horas,
 hasta el final juicio desde el génesis,
 yo hallo que se allí se ha de dar gusto
 con lo que se consigue es los más justo.
 (vv. 201-10; Vega 1999: 60)

Negli scritti che ci permettono di ricostruire la controversia italiana, l'unità di tempo e il richiamo ai modelli spagnoli hanno sempre un ruolo centrale, ad iniziare dai paratesti de *La finta mora* (1625; Profeti 1998) e de *Il trionfo di David* (1633) di Iacopo Cicognini (Profeti 1996a: 21-31, e Profeti 1998). Altri esempi evidenti, accuratamente studiati da Anna Tedesco (2006), sono le parole di Apo-

1668, invece, apparve un'edizione commentata nella Epístola XXI del trattato di Juan Caramuel y Lobkowitz intitolato *De arte condendi Comoedias, en Ioannis Caramuelis Primis Calamus tomus II* (Campanile, Officina Episcopale). Cfr Hernández Nieto 1976.

llo nel secondo atto de *Le rivolte del Parnaso* (1625) di Scipione Errico: “Venne Lope de Vega con una moltitudine di Spagnoli [...] e mi chiesero licenza che il tempo delle azioni, in vece dello spazio d’un giorno, possa essere il termine di trecento o quattrocent’anni”. O le riflessioni di Nicola Villani in *Ragionamento dello Accademico Aldeano* (1634):

Lope de Vega, poeta spagnuolo, benché ignaro non sia dell’arte poetica, nondimeno afferma di lasciarsi menare a traverso del piacimento del popolo, formando le comedie sue in alcun lor parte manchevoli e fuor di norma, particolarmente quanto attiene allo spatio de gli avvenimenti, racchiudendogli non dentro a un giro di sole ma di molti soli, e di molti anni, e talvolta anche di molti lustri (Tedesco 2006: 231-32).

Per non parlare dei libretti, uno su tutti la premessa di Giovan Francesco Busenello a *Didone* (1641), dove l’autore asserisce che la propria opera “sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle antiche regole: ma all’usanza spagnola rappresenta gl’anni e non le ore” (Tedesco 2003: par. 20).

Da queste poche ma significative citazioni si deduce chiaramente che il sodalizio tra l’esempio spagnolo e l’infrazione dell’unità di tempo non si percepiva solo come un fenomeno limitato al rispetto di una norma, bensì come il segno distintivo di una prassi teatrale moderna, che presupponeva un modo nuovo di intendere l’illusione scenica e la verosimiglianza: il patto che si stabilisce fra emittenti e destinatari affonda le sue radici nella volontà di accettare l’autenticità di ciò che accade sul palco, come un’imitazione della realtà che si sceglie consapevolmente di prendere per veritiera. Si presuppone, quindi, che lo spettatore sia capace di comprendere e questa fiducia nelle abilità ricettive del pubblico costituisce una differenza basilare tra detrattori e sostenitori dell’unità di tempo. Inoltre, il modello spagnolo era alla portata di chi voleva attingervi, traducendo, rielaborando, adattando, riscrivendo, e si propagava attraverso la diffusione degli esempi concreti di Lope e dei suoi seguaci più che delle idee teoriche. Questi esempi si potevano sia vedere sulle scene, sia leggere nelle raccolte individuali e collettive.

Mentre in Italia il modello di Lope diventava uno strumento per rivendicare un’arte teatrale più libera e pratica, in Spagna questo tipo di teatro trionfava, dopo essersi allontanato dalla falsa esigenza di ricostruire nel modo più realistico possibile le circostanze in cui si sviluppa l’azione, con un percorso a cui corrisponde uno speculare di avvicinamento a un concetto moderno di verosimiglianza e illusione scenica. Sempre prestando attenzione all’unità di tempo. Le novità portate sulle scene da Lope si affacciano già nella trattatistica che precede l’*Arte nuevo*, per esempio López Pinciano, in *Philosophía antigua poética* (1596), giu-

stifica sì la necessità dell'unità di tempo con le esigenze sceniche (“quanto se va dilatando el tiempo [...] se va agua(n)do más el deleyte”; 1973: II, 52), ma afferma anche che un solo giorno gli sembra un limite eccessivo mentre è più sensato “que la tragedia te(n)ga cinco días de término, y la comedia, tres, confesando que quanto menos el plazo fuere, terná más de perfección, como no contraenga a la verosimilitud” (1973: III, 82). López Pinciano vincola, così, le novità alla pratica teatrale e l'infrazione dell'unità di tempo alla verosimiglianza, per poi chiedersi perché non si ritenga il pubblico in grado di tollerare e comprendere i cambiamenti temporali e spaziali, se è capace di credere che sul palcoscenico sia notte quando assiste alla rappresentazione in pieno giorno, o che centinaia di metri separino due luoghi che sul palco distano pochi passi (López Pinciano 1973: II, 72). Analogamente, nella *Epístola III* di *Ejemplar poético* (1606), Juan de la Cueva afferma che sia una pecca degli spagnoli “jamás en ellas [le opere tetrali] observar las leyes/ ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio” (vv. 500-501), mentre sull'unità di tempo specifica che il teatro spagnolo rifugge “la observancia que forzaba/ a tratar tantas cosas diferentes/ en término de un día que se daba” (vv. 529-31) e che questo cambiamento “fue de hombres prudentes/ aplicando a las nuevas condiciones/ nuevas cosas que son las convenientes” (vv. 568-70; Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 143-45).

Nei testi teorici che seguono cronologicamente il trionfo scenico della formula di Lope, e la sua difesa nell'*Arte nuevo*, diventa imprescindibile assumere una posizione rispetto alla sua proposta e, di conseguenza, rispetto a una determinata visione dell'unità di tempo e della verosimiglianza. Si vedano, ad esempio, i chiarimenti echi lopeschi che risuonano in *Apologético de las comedias españolas* (1616) di Ricardo del Turia:

si entramos en el transcurso del tiempo, [...] aquí es donde con tono más alto [...] acriminan este delito por mayor que de lesa majestad, pues dicen que si la comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, ¿cómo quieren que en la primera jornada o acto nazca uno, y en la segunda sea gallardo mancebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo esto pasa en discurso de dos horas? [...] Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento [...] al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye. Y así, llevados de su naturaleza, querrian en una comedia no sólo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan extraño principio, hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria que sus heroicos hechos le prometieron. (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 176-77 e 179)

Oppure nelle *Tablas poéticas* (1617) di Francisco Cascales:

¿no os reís de nuestras comedias, que entre otras recuerdo haber oído una de San Amaro, que hizo un viaje al paraíso, donde estuvo doscientos años, y después, cuando volvió a cabo de dos siglos, hallaba otros lugares, otras gentes, otros trajes y costumbres? ¿Qué mayor disparate desto? Otros hay que hacen una comedia de una corónica entera; yo la he visto de la pérdida de España y restauración della (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 200)

Fino al primo dei *Cigarrales de Toledo* (1621) di Tirso de Molina, dove la rottura dell'unità di tempo è esplicitamente motivata dal rispetto della verosimiglianza, come in un quadro che “en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan” (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 210), e viene apertamente contestato l'eccesso di condensazione temporale, che arreca danno sia alla rispondenza al vero sia alla moralità delle opere:

¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? [...] ¿cómo se podrá preciar un amante de firme y leal si no pasan algunos días, meses y aun años en que se haga prueba de su constancia? Estos inconvenientes, mayores son el juicio de cualquier mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días. [...] es fuerza que cuando [la commedia racconta una storia] de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que les pudo acaecer; y no siendo esto verisímil en un día, tiene obligación de fingir pasar los necesarios para que la tal acción sea perfeta, que no en vano se llamó la poesía “pintura viva”, [...] y no es justo que se niegue la licencia que conceden al pincel a la pluma. (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 209-10)

Su un versante diverso si muove Cervantes, la cui teoria drammatica non è facile da sviscerare essendo, come tutte le sue riflessioni metaletterarie, disseminata in diverse opere e talvolta apparentemente incoerente o addirittura contraddittoria⁹. Di fatto, come autore di prosa narrativa Cervantes è all'avanguardia nel modo di intendere l'invenzione letteraria, i confini tra verità, verosimiglianza e finzione, la distanza tra realtà e artificio, tra esperienze vissute e frutti dell'immaginazione, sulla dicotomia fra le norme dell'universo fisico e quelle del mondo poetico;

9 La bibliografia sulla poetica drammatica di Cervantes è sterminata, se ne può trovare una sintesi in: Avalle-Arce, Riley 1973: 147-69; Canavaggio 1977; Sevilla Arroyo 1986; González Maestro 1998-1999; e nei più recenti Fernández Nieto 2003, e Pérez Jiménez 2016.

ribadisce che anche qualcosa di completamente irrealista può essere piacevole se ben scritto, cioè privo di eccessi inverosimili, e in questo senso difende un senso del tempo che escluda trasgressioni smodate della verosimiglianza¹⁰. Per quanto riguarda il teatro, però, Cervantes non è altrettanto sottile nel modo di concepire l'illusione scenica e la presenza degli spettatori. In particolare, sembra rifuggire il peso dell'aspetto commerciale del teatro, cioè la prevalenza degli interessi economici delle compagnie e del gusto del pubblico sul valore artistico dell'opera rappresentata. Di conseguenza, si scontra con la redditizia formula lopesca che bloccava altre sperimentazioni e produceva un alto grado di convenzionalismo. Questo è il punto di partenza di una poetica drammatica sperimentale in cui la critica ha visto polimorfismo, autobiografismo, ricerca di rinnovamento, distanziamento formale e funzionale dalla *comedia nueva*, fino al 1615, quando evolve verso tendenze prossime a quelle dominanti e finisce per accettare il superamento dell'estetica classica nella misura in cui può giovare alla qualità di un'opera¹¹, ma senza generare *disparates* (Menéndez Pelayo 1949: 385; Sevilla Arroyo 1986: 242). Tuttavia, restano indubbie fonti di *disparates*, per Cervantes, gli eccessi della rottura dell'unità di tempo, la cui formulazione polemica più conosciuta è quella del capitolo I,48 del *Quijote*:

habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (Cervantes 2004: 507)

10 Nel capitolo I,47 del *Quijote* afferma che “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible”, perché le storie inventate devono andare incontro all'intelletto dei lettori, creando stupore e piacere “y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”; lo scrittore ha bisogno dell'artificio, ma un “discreto artificio”, ovvero “ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad” (Cervantes 1996: 502-04). Si vedano anche le riflessioni contenute ne *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, soprattutto il commento finale: “Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que el señor Alférez puede pasar adelante con el segundo [...] Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta” (Cervantes 1985: III, 321).

11 Ne *El rufián dichoso*, il personaggio della *Comedia* afferma: “Los tiempos mudan las cosas/ [...] / Buena fui pasados tiempos,/ y en éstos, si lo mirares,/ no soy mala, aunque desdigo/ de aquellos preceptos graves [...] / He dejado parte dellos,/ y he también guardado parte,/ porque lo quiere así el uso,/ que no se sujeta al arte.” (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 168-69). Ad esempio, si accetta la tripartizione tipica delle opere agiografiche.

Seguono poi le esagerazioni nella violazione del decoro e la condanna dell'incapacità di produrre effetti positivi nel pubblico:

Y ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? [...] de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea (Cervantes 2004: 507-09)

Tuttavia, è sull'assurdità dei salti temporali incontrollati che Cervantes insiste. Ad esempio, lo ribadisce nella terza *jornada* di *Pedro de Urdemalas*, quando afferma che una buona commedia non dovrebbe mostrare “que parió la dama esta jornada / y en otra tiene el niño ya sus barbas” (Cervantes 2005: 207). E spesso ripete il termine *disparate* nei suoi commenti sul teatro: nel *Viaje del Parnaso* esclama “Adiós, teatros públicos, honrados/ por la ignorancia, que ensalzada veol/ en cien mil disparates recitados” (I, vv. 124-26; Cervantes 1984: 58); di nuovo ne *El rufián dichoso*, dopo aver affermato di spostarsi dove avvengono i fatti, la commedia chiede “disculpa del disparate” (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 169); nel capitolo II,26 del *Quijote*, maese Pedro si chiede “¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?” (Cervantes 2004: 758), solo per ricordare alcuni esempi. In tutti questi casi Cervantes, pur difendendo il patto della finzione narrativa, si fa portatore di un'idea di verosimiglianza e di logica che non ammette l'illusione scenica drammatica, tanto da affermare ne *El Licenciado Vidriera* che gli attori “con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos” (Cervantes 1985: II, 134).

Infine, per quanto riguarda il destinatario, Cervantes sembra abbastanza tagliente e risolutivo nei suoi giudizi: nel capitolo I,48 del *Quijote* il prelado afferma di aver abbandonato la scrittura per sottrarsi “al confuso juicio del desvanecido vulgo” dove “es más el número de los simples que de los prudentes” (Cervantes 2004: 506) e che la sua decisione definitiva è scaturita da un paragone fra gli eventuali lettori e il pubblico delle commedie:

Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los

autores que las componen, y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo (Cervantes 1996: 506-507).

La quantità e qualità dei riferimenti intertestuali di queste riflessioni mantiene vivo un dialogo a distanza, nel tempo e nello spazio, che potremmo continuare aggiungendo molti altri nomi e nuove citazioni di detrattori e difensori dei precetti, della prassi, di Cervantes e di Lope – o Calderón de la Barca, in anni più tardi –, fino alla netta codificazione settecentesca della controversia. Qui, secondo Cherchi (1977: 98-101) e Jurado Santos (2010), giocarono un ruolo fondamentale le critiche contenute in *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738) del francese Du Perron de Castera e la risposta spagnola, che vide contrapporsi due strategie: da un lato, la difesa a oltranza del patrimonio seicentesco lopesco e calderoniano, dall'altro il tentativo di dimostrare che anche in Spagna erano state scritte tragedie e commedie regolari. E il nome di Cervantes divenne una bandiera di questi ultimi, soprattutto dopo che, nel 1749, Blas Nasarre pubblicò le *Comedias y entremeses* dell'autore del *Quijote*, con un prologo in cui sosteneva che, così come il romanzo si era prefisso lo scopo di correggere le follie dei libri cavallereschi, allo stesso modo il teatro di Cervantes voleva emendare gli errori delle commedie del suo tempo alla luce dell'equilibrio razionale e dell'ordine classico.

3. Sarnelli e le citazioni di Cervantes

Alla luce di questi aspetti della controversia che abbiamo ripercorso, e del contesto in cui scrive Pompeo Sarnelli, si può cercare di spiegare perché non veda incongruenze nel lodare allo stesso tempo l'elasticità temporale e l'osservanza dell'unità di tempo, o nel celebrare contemporaneamente la modernità spagnola e il rispetto dei precetti e, più specificamente, perché Sarnelli non consideri contraddittorio fare appello a Cervantes per elogiare un seguace degli esempi teatrali spagnoli come Celano. La risposta a questi interrogativi deve innanzitutto tenere presente i concetti di verosimiglianza e coscienza teatrale, con il loro corollario di illusione scenica e fiducia nel pubblico, e, in seconda istanza, la percezione di Cervantes come nemico della *comedia nueva*.

Pompeo Sarnelli conosce il teatro del Celano e sa che nei suoi adattamenti infrange le norme fondendo elementi comici e tragici e creando intrecci complessi con azioni parallele, talvolta mescolando più ipotesi, ma tende sempre a riorganizzare l'ordine scenico in modo da non superare o la tripartizione temporale di un giorno in ognuna delle tre *jornadas* o l'unità di tempo aristotelica, secondo un processo che, oggi, rende difficile individuare le fonti¹². Inoltre, Sarnelli è sicuramente consapevole che Celano confida nelle doti interpretative e nella coscienza teatrale del suo pubblico, concependo la differenza fra la rappresentazione e la lettura in modo non dissimile da come Lope sentiva la discrepanza fra la prassi teatrale e le norme teoriche. Lo si può dedurre dal fatto che Celano consideri i propri testi teatrali adatti all'intrattenimento e al rapido consumo, ma non "al fino palato di quei robusti virtuosi, che sono rigidi osservatori dell'antiche regole in questa sorte di compositione" (De Bonis 1669), un'osservazione analoga a quella che Lope inserisce nel prologo alla *Parte IX* delle sue commedie, quando afferma di non averle scritte "para que los oídos del teatro se trasladasen a la censura de los aposentos" (Vega 2007: I, 38). Siamo al cospetto di uno scrittore la cui proposta teatrale "fue un producto de consumo, que satisfacía una determinada demanda, y sabemos que funcionó" (Marcello 2017: 77) e andava incontro ai gusti del pubblico napoletano attingendo in quel mare fecondo di intrecci, situazioni e personaggi che costituiva il patrimonio spagnolo, ma smontandone gli "alambicados enredos [...] para contextualizarlos principalmente en un ambiente agreste o marino [...], simplificándolos y compensándolos por medio de nuevas escenas hasta crear un producto similar en forma y contenido" (Marcello 2017: 77), ma dotato di una comicità specifica, quella del goffo napoletano, e di un messaggio etico all'insegna de *delectare docendo*¹³.

Ci sembra, infine, possibile scartare l'ipotesi che Sarnelli considerasse Cervantes un avversario di Lope. Innanzitutto, non è da escludere che lo studioso, men-

12 Marcello (2017: 76-77) ricorda che la distanza fra i testi del Celano e i modelli dipende da una tendenza dello scrittore a scomporre e ricomporre i testi e a basarsi su presupposti estetici diversi. Marcello rimanda a Marchante (2003: 322) che definisce Celano un "caso límite" e sostiene che lo scrittore stravolge le sue fonti in funzione della riduzione del materiale diegetico all'unità di tempo. Non condividiamo del tutto quest'ultima affermazione, in quanto non mancano i casi in cui Celano sviluppa l'azione su tre giornate.

13 Nonostante l'assenza di dichiarazioni esplicite del Celano in proposito, Marcello (2017: 77) lo deduce dal fatto che lo scrittore sceglie situazioni in cui vengono messi alla prova i nobili protagonisti delle opere, che sono al tempo stesso promotori e ricettori del messaggio educativo; inoltre lo scopo morale è rivelato anche dai titoli scelti dal Celano, spesso basati su espressioni proverbiali o su artifici retorici come l'ossimoro e il chiasmo, che palesano l'insegnamento.

zionando il *Quijote*, stesse facendo appello all'opera spagnola più conosciuta dai lettori napoletani, visto che il romanzo godette di immediata fama, almeno come testo popolare e divertente, che all'epoca erano le costanti della sua diffusione europea (Cherchi 1977: 53, 63). Se, da un lato, sorprende che già nel 1676 Sarnelli citi il romanzo come un testo, in una certa misura, normativo e come fonte di teorie estetiche¹⁴, dall'altro non si può attribuirgli una percezione condizionata dalle polemiche posteriori, che egli non poté conoscere, ovvero dalla diatriba settecentesca tra coloro che “trataban de escudarse con el mayor nombre literario de Espana” per difendere la classicità e chi accusava Cervantes di essere “envidioso de los aplausos de Lope de Vega” (Menéndez Pelayo 1949: 98). Sarnelli scrive prima che si strumentalizzasse la posizione di Cervantes, e il suo rapporto con Lope, nel continuo tira e molla fra detrattori e apologisti.

È, invece, plausibile che la domanda “¿qué mayor disparate puede ser [...] que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?”, ripetuta in più versioni da Cervantes stesso e da altri commentatori, fosse letta da Sarnelli solo come una condanna degli eccessi inverosimili di certi salti temporali¹⁵ e che egli notasse piuttosto l'affinità del sistema di riferimento in cui si muovevano sia Lope sia l'autore del *Quijote*: anche nell'*Arte nuevo* si afferma che il fine della commedia è “imitar las acciones de los hombres” (v. 52, Vega 1999: 52) e che i greci con le commedie “reprehendían vicios y costumbres” (v. 120), seppure attraverso un “fingimiento” (v. 112), scopo che si armonizza perfettamente con il fatto che “Tulio las llamaba / espejo de las costumbres, y una viva / imagen de la verdad” (vv. 123-25; Vega 1999: 56). Inoltre, Lope sostiene di attenersi ai diversi stili e al rispetto del decoro, richiamando la gravità del re, la modestia sentenziosa dell'anziano, la carica affettiva del linguaggio degli innamorati, lo stile basso dei personaggi ancillari (vv. 269-73 e 286-88; Vega 1999: 64-66), dà rilievo ai temi dell'onore e la virtù (vv. 327-30,

14 Sarnelli (1676b) ripropone la medesima citazione per garantire il rispetto della massima oranziana *miscere utile dulci*: “Assicurandoti che ho talmente mescolato in quest'operetta l'utile de'documenti morali col dolce dell'invention dell'autore, che ne può restare il lettore, appunto come lo desiderava quello eruditissimo spagnolo, cioè: “alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucessos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los exemplos, ayrado contro el vicio, y enamorado de la virtud”. Né devi disprezzarla perché favola, essendo le favole, e per l'invention e per l'utile che ne proviene, ammirabili”.

15 Probabilmente Cervantes volle alludere ad un caso specifico: la commedia di Lope *Ursón y Valentin*, “una de las más populares en su tiempo, y una de las que por el desorden de su composición escandalizaban más a los partidarios de la preceptiva clásica” (Menéndez Pelayo 1949: 385; Lázaro Carreter 1962: 99).

p. 68), e loda la verosimiglianza, dichiarando “Guárdese de imposibles, porque es máxima/ que sólo ha de imitar lo verosímil” (vv. 284-85; Vega 1999: 64). Insiste, infine, sulla sua doppia veste di impeccabile conoscitore della teoria, *el arte*, rimandando a Robortello (vv. 141-45), e di uomo di teatro, che lo vive dall’interno, e può parlare dal punto di vista di ciò che funziona sulle scene, adottando una prospettiva empirica ed esprimendo un’opinione su “las que agora/ están en posesión, y que es forzoso/ que el vulgo con sus leyes establezca” (vv. 147-49; Vega 1999: 58).

Con simile modernità e consapevolezza, Sarnelli riesce ad associare Celano alle novità spagnole, senza urtare quei possibili destinatari che erano “robusti virtuosi [e] rigidi osservatori dell’antiche regole in questa sorte di compositione” (De Bonis 1669), a ulteriore conferma del fatto che l’identificazione della cultura teatrale spagnola con l’infrazione dell’unità di tempo non era circoscritta al mero superamento delle prescrizioni, ma si estendeva all’idea di una nuova pratica e di un concetto moderno di illusione scenica, fondato su un modo diverso di concepire la verosimiglianza, il patto di finzione e le capacità del destinatario, in un contesto di dibattito e di rigenerazione. Non fu certo un caso se la tradizione spagnola si innestò su quella italiana quando quest’ultima stava vivendo una fase che la portava ad aprirsi a nuovi modelli, poiché il rinnovamento si verifica, come afferma Maria Corti, in “un campo di tensioni [...] fra ciò che aspira a persistere [...] e ciò che avanza con impeto di rottura e di trasformazione” (Corti 1976: 19).

Bibliografia citata

- ANTONUCCI, FAUSTA; TEDESCO, ANNA, eds. (2016), *La Comedia nueva spagnola e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze, Olschki.
- ANTONUCCI, FAUSTA; VUELTA GARCÍA, SALOMÉ, eds. (2020), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, FUP.
- ARISTOTELE (1987), *Poetica*, ed. Diego Lanza, Milano, BUR.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA; RILEY EDWARD C., eds. (1973), *Suma cervantina*, London, Tamesis Books.
- CANAVAGGIO, JEAN (1977), *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1984), *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1985), *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 3 vols.

- CERVANTES, MIGUEL DE (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2005), *Pedro de Urdemalas*, in *Comedias. Obras completas*, Zaragoza, Aneto, vol. V, pp. 107-207.
- CHERCHI, PAOLO (1977), *Capitoli di critica cervantina*, Roma, Bulzoni.
- CORTI, MARIA (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- DE BONIS, NOVELLO (1669), “Lettera al lettore”, in Carlo Celano, *Non è padre essendo re*, Roma, Moneta: [5]-[6].
- FERNÁNDEZ NIETO, MANUEL (2003), “Cervantes y el teatro de Lope de Vega”, *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional*, Alicante, Universidad de Alicante, II: 579-90.
- GALLO, ANTONELLA (2007), “Conflitti di lingue e di culture nella pianura di Granata: *La hermosura aborrecida* di Lope de Vega e *Nelle cautele i danni* di Carlo Celano», *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, FUP: 10320.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS (1998-1999), “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la Poética especulativa a la Poética experimental”, *Anuario Lope de Vega*, 4: 193-208.
- GRAZIANI, MICHELA; VUELTA GARCÍA, SALOMÉ (2016), *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, Firenze, Olschki.
- GRAZIANI, MICHELA; VUELTA GARCÍA, SALOMÉ, eds. (2018), *Incroci teatrali italo-iberici*, Firenze, Olschki.
- HERNÁNDEZ NIETO, HÉCTOR (1976), “La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”, *Segismundo*, XII, 23-24: 203-88.
- JURADO SANTOS, AGAPITA (2010), “El ridículo ‘Quijote’: la vergüenza en España entre el Seiscientos y el Setecientos”, *Giudizi e pregiudizi*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, Alinea: I, 259-78.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1962), *Menéndez Pelayo: su época y su obra literaria. Volumen II. Historia de las ideas estéticas de España (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Salamanca-Madrid, Anaya.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO (1973), *Philosophía antigua poética*, ed. Alonso Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols.
- MAGNAGHI, SERENA (2015), “La comicidad rústica de *La carbonera* de Lope de Vega en la adaptación napolitana de *Negli sdegni gli amori, overo La carboniera* de Carlo Celano”, *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, coords. Germán Vega García-Luengos; Héctor Urzáiz Tortajada; Pedro Conde Parrado. Valladolid-Olmedo, Universidad-Ayuntamiento de Olmedo: 473-81.
- MARCELLO, ELENA (2010), “Carlo Celano e Rojas Zorrilla. *Gli effetti overo gli eccessi della cortesia*, opera regia tratta da *Obligados y ofendidos*”, *Studi secenteschi*, LI: 199-229.
- MARCELLO, ELENA (2016), “Ispirazioni iberiche e istanze innovatrici nel teatro di Carlo Celano”, *El Mediodía italiano: reflejos e imágenes culturales del sur de Italia (XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Córdoba, 9-11 ottobre 2014)*, eds.

- Carmen F. Blanco Valdés *et al.* Firenze, Franco Cesati: I, 241-47.
- MARCELLO, ELENA (2017), “De Lope a Celano: *La sofferenza coronata*, adaptación italiana de *Los tres diamantes* (y un paréntesis acerca del *scenari* de Ciro Monarca *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII: 54-77.
- MARCELLO, ELENA (2019a), “De la lectura al tablado. Antonio Matina, Carlo Celano, y otros estimadores de Lope en la Nápoles virreinal”, *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV: 122-42.
- MARCELLO, ELENA (2019b), “Drammaturgia ‘spagnoleggiante’ e lingua nel teatro di Celano”, *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, eds. Javier Gutiérrez Carou; Francesco Cotticelli; Irina Freixeiro Ayo. Venezia, Lineadacqua: 119-29.
- MARCELLO, ELENA (2020a), “Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso”, *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, eds. Hans Christian Hagedorn; Silvia Molina Plaza; Margarita Rigal Aragón. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 325-38.
- MARCELLO, ELENA (2020b), “Tres ingenios al servicio de un canónigo: de *La cortesana en la sierra* a *L'infanta villana* de Carlo Celano”, *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci; Salomé Vuelta García. Firenze, FUP: 363-80.
- MARCHANTE, CARMEN (1996), “C. Celano e A. Belvedere rifacitori di *Amparar el enemigo* di Antonio de Solís: dentro e contro il gusto spagnoleggiante”, *Scrittori «contro»: Modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Convegno AISPI di Roma (15-16 marzo 1995)*, Roma, Bulzoni: I, 81-94.
- MARCHANTE, CARMEN (2003), “El ‘Capitano’ Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope”, *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX: 459-468.
- MARCHANTE, CARMEN (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, FUE.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. VI. Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y comedias novelescas, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, vol. 34.
- PÉREZ JIMÉNEZ, MANUEL (2016), “Apuntes sobre la incardinación del pensamiento teatral de Cervantes en la dramática clasicista”, *Lemir*, 20: 577-610.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1996), *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1998), “‘Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole’: Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare”, *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, ed. Gaetano Chiappini. Firenze, Alinea: 448-60.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO; PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos.
- SARNELLI, POMPEO (1676a), “A chi è desideroso di sapere”, in Carlo Celano, *La pietà trionfante*, Napoli, Bulifon-Paci: ff. [Ixr]-[xivv] (esemplare Sala VI.3.9.67 della

- Biblioteca Forteguerriana di Pistoia).
- SARNELLI, POMPEO (1676b), “Lettera di Masillo Reppone a Pompeo Sarnelli”, *Degli avvenimenti di Fortunato e dei suoi figli. Historia comica tradotta e illustrata da Masillo Reppone di Gnanopoli. Libri due*. Napoli, Antonio Bulifon (esemplare digitalizzato https://books.google.es/books?id=ku_EAM7WiHgC&pg=PP7&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false)
- SEVILLA ARROYO, FLORENCIO (1986), “Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de teoría dramática cervantina”, *Edad de Oro*, V: 217-45.
- SPINGARN, JOEL ELIAS (1905), *La critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna*, Bari, Laterza.
- TEDESCO, ANNA (2006), “‘Scrivere a’ gusti del popolo’. L’*Arte nuevo* di Lope de Vega nell’Italia del Seicento”, *Il Saggiatore Musicale*, 13, 2: 221-45.
- TEDESCO, ANNA (2012), “Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance”, *Criticón*, 116: 113-35.
- TRECCA, SIMONE (2016), “Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da *La fuerza lastimosa* a *Il vero consigliere del suo proprio male*”, *La Comedia nueva spagnola e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, eds. Fausta Antonucci; Anna Tedesco. Firenze, Olschki: 281-95.
- VAIOPOULOS, KATERINA (2003), *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e La Zingaretta*, Firenze, Alinea.
- VAIOPOULOS, KATERINA (2007), “*No hay ser padre siendo rey* di Rojas Zorrilla nell’adattamento di Carlo Celano”, *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, FUP: 121-37.
- VEGA CARPIO, LOPE DE (1999), *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, edizione bilingue di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori.
- VEGA CARPIO, LOPE DE (2007), *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols.
- WEINBERG, BERNARD (2003), *Estudios de poética clasicista*, eds. Javier García Rodríguez, Madrid, Arco/Libros.

Katerina Vaiopoulos es profesora titular de Literatura Española en la Universidad degli Studi de Udine. Se ocupa de literatura del Siglo de Oro, especialmente de teatro y participa en proyectos de investigación nacionales e internacionales. Sus principales líneas de investigación tienen que ver con: las estrategias de re-escritura entre Italia y España, la figura del poeta Juan de Matos Fragoso, la traducción en verso de comedias de Lope de Vega, la edición crítica de textos teatrales auriseculares. Actualmente forma parte del PRIN “La tradición del texto literario en área ibérica en el Siglo de Oro, entre variantes de autor y redacciones plúrimas”, con un estudio de dos obras de Lope de Vega, y del equipo del proyecto ISTAE (Impresos sueltos del teatro antiguo español).

katerina.vaiopoulos@uniud.it